



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297018

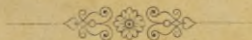
0250

ALFRED NOSSIG.

Szkice

Artystyczne

Z WIEDNIA.



148

WARSZAWA.

Kurjer Warszawski

S. Lewental

Plac Teatralny 9.

Nowy-Świat 41.



Дозволено Цензурою.

Варшава, 24 Января 1894 года.

I 36.519

Druk S. Lewentala, Nowy-Świat Nr 41.

Akc. Nr. K-3201/58



UKOCHANÉJ ŽONIE

poświęca

AUTOR.

I. ARCHITEKTURA WIEDEŃSKA.

Wiedeń, w Grudniu 1892 r.

I.

W tych dniach zdjęto rusztowanie, które zasłaniało budowę głównej fasady starego zamku cesarskiego na Michaelerplatz.

Tłumy, które asystowały temu aktowi, ujrzały trakt prawdziwie imponujący, ozdobiony trzema kopułami wyłaczanemi. Ryzality narożne, okrągłe, świecące małemi kopułkami, wyskakują mocno; środek fasady cofa się, tworząc łuk harmonijny. Olbrzymia brama przedstawia wjazd do zamku cesarskiego; rozmiary jej zdradzają rozległość westybulu, który za nią się kryje, a wspaniała kopuła, wieńcząca środek fasady, wskazuje, że to westybul okrągły, zgodny z duchem tej fasady barokowej.

Dlaczego te tłumy rozprawiają tak żywo? Dlaczego zatrzymują się nawet karety przejeżdżające, dlaczego członkowie rodziny cesarskiej i ministrowie

wie, zapominając o zwykłej „rezerwie”, wyskakują z karet i przypatrują się tej fasadzie? Dlaczego ta fasada biała, ozdobiona kolumnami jedynie, zbudowana ze zwykłego kamienia, gardząca materiałem szlachetnym, przyćmiewa nowy Burgtheater wiedeński i muzeum, wysadzone rzeźbami od cokółu do szczytu, strojne w kolumny z barwnego marmuru? Dlaczego stary mistrz z czasów Barocca, Fischer v. Erlach, który przed 150 laty zaprojektował był tę fasadę, pobił Sempera, Hasenauera i całą świetną plejadę dzisiejszych architektów wiedeńskich?

Zbadanie przyczyn zjawiska tego ma dla nas znaczenie teoretyczne. Architektura wiedeńska, doświadczenia jej, tryumfy i porażki, są dla nas w wysokim stopniu pouczające, gdyż przedstawiają nam przykład wspaniałego nowoczesnego rozwoju architektonicznego, odbywającego się na tle warunków, wielce podobnych do tych, które u nas zachodzą. Nie mówię — rzecz jasna — o warunkach materialnych, jeno o klimacie, temperamencie i smaku ludności, których wyrazem architektura być powinna. Gdyby dziś w Warszawie nastął żywszy ruch budowlany, gdyby pomyślano o ozdobieniu miasta szeregiem nowych gmachów monumentalnych, najbliższym i najbardziej pociągającym wzorem byłby Wiedeń. Klimat średni, przebieg pór roku, najpotężniejsze i najslabsze działanie słońca, kolor atmosfery, w obu miastach są też same niemal; lud

austryacki, a zwłaszcza wiedeński, ma pewną skłonność do wystawności, do świetności, podobnie jak Warszawianie i podobnie jak oni, nie lubuje się w surowej monumentalności, lecz w nastroju świątecznym z przymieszką wesołości.

Wiedeń miał parę wielkich epok architektonicznych, których pomniki istnieją po dziś dzień; ślady tych epok mieszają się tedy ze sobą w architektonicznej fizyognomii dzisiejszego Wiednia.

W XV stuleciu kwitnął tu gotyk, którego panowanie uwieczniło się w olbrzymiej wieży tuma św. Szczepana. W czasach Odrodzenia ruch budowlany w Wiedniu był „minimalnym”. Dopiero w pierwszej połowie XVIII w., pod panowaniem cesarza Karola VI, Wiedeń ozdobił się pysznymi gmachami monumentalnymi i pałacami arystokracji; były to już czasy Baroku. Nastąpił okres suchego, trzeźwego Klasycyzmu za Józefa II i Franciszka I: w okresie tym budowano jednak tak mało, że pomniki stylu tego nie zdołały zmienić barokowego charakteru stolicy naddunajskiej. Trzeci wreszcie wielki, decydujący dla Wiednia, okres budowlany rozpoczął się po roku 1848, t. j. po wstąpieniu na tron cesarza Franciszka Józefa I.

Kto ciekaw poznać dawniejsze formacje architektoniczne Wiednia przed zmieszaniem się ich z pomnikami okresów następujących, niechaj się uda do galerii cesarskiej. Znajdzie on tam dwanaście

starannie wykonanych wedut Canaletta, wyobrażających Wiedeń w okresie baroku. Dwór austriacki powołał w r. 1758 zręcznego mistrza weneckiego, który pracował i zmarł w Warszawie, dla uwiecznienia w obrazie świeżo ukończonych gmachów wiedeńskich. Canaletto wywiązał się świetnie z zadania swego, ożywiając place przed gmachami figurami dworzan i karetami, tak, że odbieramy pełne wrażenie czasów barokowych. Wiedeń przed r. 1848 przedstawił w zdjęciu klasyczném Rudolf Alt, słynny akwarelista wiedeński, którego jubileusz niedawno obchodzono. Obraz Wiednia, o którym mówimy, malowany jest farbami olejnymi. Jestto widok ze szczytu Kahlenbergu, o nadzwyczajnym uroku kolorystycznym.

Romańsko-gotycki okres architektury wiedeńskiej obchodzić może historyka jedynie. Stosunki, które wytworzyły te style, smak estetyczny i duch czasu, którym one odpowiadały, minęły niepowrotnie.

Natomiast okres barokowy, którym przez długi czas gardzono, jako okresem upadku, nabiera dziś wagi coraz większej. Uczymy się patrzeć nań bez przesądu, porównawczo, i nie możemy nie uznawać niepospolitych zalet, które cechują zwłaszcza *barocco* wiedeńskie.

Styl ten zwraca na siebie uwagę architektów dzisiejszych niejako już *a priori*, ze względu na pokrewieństwo warunków dzisiejszych z ówczesnemi.

Jeżeli wówczas dwór i arystokracja łożyły na architekturę okazałą, prawdziwie monumentalną i świetną pod względem dekoracyjnym, to dziś społeczeństwo całe, a zwłaszcza zamożna i wykształcona ludność wielko-miejska, pragnie otoczyć się nie mniej wspaniałymi gmachami; a zważyć należy, że w ustroju dzisiejszym, a nawet w samym ruchu budowlanym, dwór i arystokracja obok mieszczaństwa zawsze jeszcze odgrywają rolę wybitną.

Barocco po dziś dzień wykluczone jest z programu szkół architektonicznych. Stylu tego nie uczą nawet w Wiedniu, gdzie okazałe jego pomniki przykuwają każdego. Wspomnieć profesorom akademii lub politechniki o wykładzie baroku, to jakbyś zażądał od członka akademii, by mówił zepsutym żargonem.

A jednak właśnie *barocco* wiedeńskie bynajmniej nie oznacza okresu upadku, lecz owszem jest to sztuka szlachetna i harmonijna, przedstawiająca najwyższy dotychczas polot ducha wiedeńskiego w zakresie sztuk plastycznych.

Trzeba wiedzieć przedewszystkiem, że istnieje odrębny barok austriacki, podobnie jak istnieje włoski i francuski; że styl ten przechodził przez różne fazy rozwojowe, i że można mówić o baroku Ferdynanda III, Leopolda I i Karola VI, podobnie jak się mówi o stylu „Louis treize”, „quatorze” i „quinze”.

Otóż styl, który panował w Wiedniu za czasów Karola VI, a którego klasycznym przedstawicielem jest Jan Bernard Fischer von Erlach (ojciec), zasługuje w wysokości mierze na nazwę stylu szlacheckiego i zdrowego. Im dokładniej studyować będziecie dzieła Fischera, tem bardziej wzrośnie podziw wasz dla tego mistrza.

Fischer nie był bynajmniej niewolnikiem mody artystycznej swego czasu. Wiadomo, że dla innych architektów okresu *barocco* wprost nie istniał żaden styl inny; rozkoszując się w swobodnej grze kształtów, na które pozwalał im styl barokowy, zapominali o całej historii architektury. Fischer, przeciwnie, w wielkim dziele swém illustrowaném „Historische Architektur” występuje z teorią, że należy badać porównawczo główne pomniki sztuki różnych ludów i okresów, i zestawia téż, z całą przedmiotowością, antyk z gotykiem, styl maurytański z chińskim. Wyprzedził on Winckelmana, nie tylko w czasie, ale i w poglądach; stoi bowiem na dzisiejszym, historyczno-dorównawczym, punkcie widzenia.

Obierając tedy styl barokowy dla Wiednia, powodował się Fischer mniej modą, a bardziej przekonaniem, że styl ten odpowiada stosunkom miejscowym i temperamentowi austriackiemu. Nie przyjął go zresztą bynajmniej *tel quel*, lecz, podobnie jak Vignola, Serlio i Palladio zreformowali *barocco* włoskie, tak i on oczyścił ten styl, nadał mu cechy prawdziwej monu-

mentalności, opierając się na wzorach rzymskich i zastosował go do warunków klimatycznych.

Ta właśnie strona artystycznej działalności Fischera zasługuje na podziw największy. Jeśli uwzględnimy, że artysta żył w czasach lubiących przepych i pobłażliwych dla wszelkich nawet wykroczeń przeciw zasadom dobrego smaku, byleby potęgowały efekt dekoracyjny; że jemu po raz pierwszy daną była sposobność do ozdobienia Wiednia pomnikami architektury wystawnej, że zatem nie mógł korzystać z doświadczeń poprzednio uczynionych; że wreszcie studia swe odbywał we Włoszech i wracając do Wiednia, uniósł ze sobą obrazy architektury barwnej, świetnej, odpowiadającej niebu włoskiemu,—jeśli uwzględnimy wszystkie te okoliczności, podziwiać będziemy w Fischerze artystę-mędrca, który nie dał się porwać pokusom ideału architektonicznego, nie pozwalającego się urzeczywistnić w klimacie północnym, i ani jedyną nie popełnił niestosowności.

Do najdzielniejszych środków architektury monumentalnej należy barwa. Obok harmonijnej dyspozycyi mas, obok szlachetności form architektonicznych, obok działania światła i cienia, architekt uwzględnia materiał i efekta kolorystyczne przyszłej budowy. Nie masz bowiem pewniejszego i bardziej bezpośredniego sposobu przenoszenia myśli i uczucia artysty na widza, nad użycie barw. Nie masz

téż lepszego środka do zaakcentowania pewnych elementów architektonicznych lub do odgraniczenia ich od innych części budowy. Wreszcie barwa, obok szlachetności materiału, nadaje architekturze najwyższą świetność, wdzięk, którego żadnym innym środkiem zastąpić nie podobna.

Wiemy, że Grecy na szlachetny marmur pentelicki kładli warstwę stuku barwnego, ceniąc efekt kolorystyczny wyżej, aniżeli blask bladego kamienia. Wiemy, że Rzymianie i Włosi całe fasady wykładali barwnymi płytami marmurowymi; że kolumny o złoconych wyźłobieniach wyglądają tam jak harfy złoto-strunne, na których-bys zagrać pragnął.

Podobnie tedy jak malarz zna farby swe, ich kombinacye i zmiany, jakim ulegają z czasem pod wpływem powietrza, architekt powinien znać barwy materiałów, których użyć może, wrażenie, jakie one sprawiają na tle danego nieba i krajobrazu, wreszcie zmiany, na które narażony jest materiał i jego barwa.

Fischer v. Erlach znał doskonale znaczenie szlachetnych materiałów i barwy dla architektury. Czasy jego i styl *barocco* sprzyjały stosowaniu kolorów, to też we wnętrzu gmachów jego widzimy prawdziwe koncerty kolorystyczne, wyprawiane za pomocą marmurów, bronzów i wyźłacań.

Inna rzecz atoli zewnątrz. Fischer zrozumiał, że tam, gdzie niema gorącego słońca i ciemno-błę-

kitnego nieba, barwa sprawia wrażenie krzyczące. Na tle zimnego nieba, w promieniach północnego słońca, a zwłaszcza podczas długiego okresu zimowego, budynki barwne odbijają od otoczenia swego w sposób niesmaczny. Lecz, gdyby nawet zaryzykować ten efekt, klimat nasz czyni niemal niemożliwem stosowanie materiałów barwnych. Jakież bowiem posiadamy środki dla stworzenia barwnych fasad? Zwykle farby u nas wietrzeją, farby olejne nie mniej, a nawet malowidła *al fresco*; inkrustacye marmurowe, jak uczy doświadczenie, tracą barwę i połysk już po kilku latach. Trwałemi materiałami barwnemi dla naszego klimatu są jedynemi czerwona cegła (*terra cotta*), granit i syenit, mozaika emaliowa i szklana, wreszcie bronz i złoto. Są to jednak materiały tak bajecznie kosztowne, że stosowanie ich w szerszym zakresie staje się niemal niemożliwem. Przekonamy się zresztą, jakie w téj mierze poczyniła doświadczenia architektura wiedeńska; a na razie zobaczymy, jak sobie radził Fischer v. Erlach.

Poprzestał on poprostu na zwykłym kamieniu białawym, ale o ciepłym tonie. Kamień zogelsdorfski, z którego wybudowano frontowe trakty zamku cesarskiego i fasadę dzisiejszą, w naturze pokrywa się prześliczną patyną brunatno-złocistą; w Wiedniu, wskutek cząstek węglanych, przepelniających powietrze, staje się on bardziej szarawym, lecz nie traci owego pięknego jasno-brunatnego tonu.

Dla uświetnienia architektury, używał Fischer jedynie wyzłacań, stosując je z wielkiem umiarkowaniem w najwyższych częściach gmachów. Bo złoto jest środkiem niezrównanym: działa ona pysznie na każdym tle, zgadza się z każdym klimatem; stapia w harmonię barwy najjaskrawsze tam, gdzie je stosować można, i zastępuje je uroczystym, harmonijnym i świetnym blaskiem swym tam, gdzie otoczenie i klimat ich nie znosi. Przypatrzmy się uważniej nowój fasadzie zamku cesarskiego, wykonanej ściśle w myśl intencji Fischera: powyżej bramy ujrzymy złotą tarczę herbową, ze złotych liter ułożony napis; panoplie, zdobiące balustradę, świecą końcami złoconemi, a szczyty ich wieńczą pyszne urny barokowe, rozszczepiające blask promienny. To samo, co architekci na południu uskuteczniają za pomocą barw, Fischer osiąga pod niebem północnem, wieńcząc jasną fasadę złotem: odbiera on architekturze charakter ociężałości, kamieniom cechę masywności; rozświeca gmach cały, uskrzydla kolumny: ta fasada, uroczysta, a jednak wesoła, — monumentalna, a jednak niezmiernie lekka, promienieje na tle jasno-błękitnego nieba, jakgdyby się w niem rozpląnąć miała blaskiem harmonijnym.

II.

Przechadzając się po nowym placu muzealnym, przed pomnikiem Maryi Teresy, mimowoli rzuca się okiem na przeciwległy zamek cesarski. Odgranicza go od ulicy niska budowla, mająca wygląd twierdzy obronnej. Jestto t. zw. „Burgthor”, zbudowany w początku tego stulecia przez Piotra Nobile w stylu surowego klasycyzmu. Ta brama, prosta, niezmiernie trzeźwo działająca, smutne czyni wrażenie na tle pysznej, barokowej architektury zamku; linie jej nie zgadzają się z festonami, zgrabnemi wspornikami i falistemi profilami kopuł zamkowych. I w samą rzecz, w tej budowie surowej, trzeźwej, przesadnie skromnej, wykonanej przez Włocha i czyniącej wrażenie obcego żywiołu w fizygnomii Wiednia, macie symbol owęj sztuki, obcej duchowi wiedeńskiemu, która ze świetnemi czasami *barocco* i *rococco* pozostaje w takiej sprzeczności, jak brama Nobilego z fasadą Fischera von Erlach*).

Warszawa obfituje w przykłady analogicznych sprzeczności stylowych, które dla spostrzegacza nieuprzedzonego są wielce pouczające. Porównajcie, na przykład, bramę pałacu Brühlowskiego z trzeźwemi

*) „Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Ungarn”, str. 330.

klasycznemi portykami gmachu teatralnego, pałac w Łazienkach lub zamek Wilanowski z gmachami publicznemi, które powstały u samego schyłku zeszłego stulecia, i powiedzcie: co bardziej odpowiada usposobieniu Warszawian: świetne, wesołe *barocco*, czy surowy, purystyczny klasycyzm?

Wiedeń nie mógł nigdy strawić tego klasycyzmu suchego, trzeźwego. W wielkim okresie budowlanym po 1848 r. architekci wiedeńscy spróbowali mniej więcej wszystkich stylów, jakie wydała sztuka ludzka na obu półkulach od czasu ostatniej formacji geologicznej, i popełnili mnóstwo błędów, niezręczności i niestosowności; lecz żaden z nich nie zgrzeszył takim brakiem smaku, by zechciał odnowić w Wiedniu pierwotny styl pierwszych osad doryckich lub etruskich. Styl ten uważają tu za „opieczętowany” raz na zawsze, by użyć wyrazu wiedeńskiego.

Architekci wiedeńscy zrozumieli, że skoro już marzyć nie mogą o stworzeniu stylu nowego, odpowiadającego w zupełności duchowi ludu i warunkom historycznym, toć powinni przy stosowaniu jednego ze stylów już wyrobionych uwzględnić ów okres rozwojowy, który najlepiej wchodzi w dzisiejsze, miejscowe warunki; że skoro architektura dzisiejsza poprzestaje na odrodzeniu stylów historycznych, to odrodzenie to powinno być, nie naśladownictwem niewolniczym, ale stosowaniem twórczym, jak za czasów pierwszego odrodzenia antyku we Włoszech.

Zdrową tę i racjonalną tendencję widzimy w pierwszych zaraz pomnikach nowego okresu architektonicznego w Wiedniu. Rozpoczął się ten okres za panowania ideałów romantycznych; to też u wstępu jego myślano, nie o renesansie antyku lub włoskiego *Cinquecenta*, lecz o odrodzeniu stylów średniowiecznych.

A jednak nikomu nie przyszło na myśl: skopiować poprostu formy klasycznego pomnika stylu romańskiego w Wiedniu, t. j. głównej fasady tumu Św. Szczepana, lub niemniej klasyczne formy gotyckiej jego wieży.

Inaugurując nowy okres budowlany kościołem na przedmieściu Altlerchenfeld, *J. G. Müller* obrał wprawdzie pod wpływem panującego smaku styl romański: ale nie ów styl surowy, pierwotny dalekich czasów, nie owe grube i proste formy, jakie wydała północ, jeno wysoko rozwiniętą, świetną i wesołą odmianę stylu romańskiego, jaką poznał był we Włoszech. Kościół w Altlerchenfeld—to studyum z katedry florenckiej, w barwach jeno jaśniejsze, bo zastosowane do nieba zimniejszego. Kościół ten cieszy się uznaniem trzeciego już pokolenia, i zawsze będzie popularnym w Wiedniu, bo odpowiada smakowi i usposobieniu Wiedeńczyków.

Kiedy rozpoczynano budowę arsenału, prąd romantyczny był jeszcze tak silnym, że nie myślano wcale o stylach starożytnych. Ze stylów romanti-

cznych zaś obrano bizantyjski, który nadaje się najlepiej do roztoczenia przepychu architektonicznego. Najdzielniejsi wówczas architekci wiedeńscy, profesorowie van der Nüll, Siccardsburg i Teofil Hansen, brali udział w olbrzymiej tej budowie, która stanowi klasyczny wzór odrodzenia stylu bizantyjskiego. Zarówno gmach komendantury Nüllla i Siccardsburga, ozdobiony wspaniałym portykiem, jak Hansena muzeum broni, bogato wyzłacane i strojne w mozaikę barwną, są dziełami prawdziwie artystycznymi i wytwornymi; mimo to jednak styl bizantyjski nie przyjął się w Wiedniu: przy całym swym przepychu jest on zbyt ponurym.

W całej pełni rozwinął się wiedeński ruch budowlany, kiedy w roku 1857 postanowiono znieść dawne fortyfikacje miejskie, a fundusze uzyskane ze sprzedaży gruntów przeznaczono na budowę gmachów monumentalnych.

Opera nadworna była pierwszym budynkiem pomnikowym, który stanął na dzisiejszej Ringstrasse. Budowę jej poruczono van der Nüllowi i Siccardsburgowi, pracującym zawsze wspólnie. Mając na względzie przeznaczenie gmachu, architekci obrali dla opery wesole, świąteczne formy renesansu francuskiego, przekształcając je tylko w duchu romantycznym. Zewnętrzna strona budynku wypadła jednak zbyt ociężała i byłaby niezawodnie uczyniła operę niepopularną, gdyby nie świetne jej

wnętrze: okazałe połączenie westybulu z klatką schodową i niezrównany, co do akustyki i dekoracyi, amfiteatr.

Ze szkoły romantycznej wyszedł téż Fryderyk *Schmidt*, genialny przedstawiciel współczesnego gotyku, jedyny, wśród architektów wiedeńskich, który podczas całej długiej swéj działalności artystycznej pozostał wiernym romantyzmowi w architekturze. *Schmidt* był bez wątpienia najgruntowniejszym znawcą stylu gotyckiego w XIX stuleciu; twierdzą, że on ostatni znalazł tajemnice konstrukcyjne, przekazywane przez mistrzów gotyku z ust do ust pod uroczystą przysięgą, i że z nim tajemnice te zstąpiły do grobu. Mniejsza o tę legendę: ale przyznać potrzeba, że *Schmidt* pierwszy wrócił gotykowi prawdę konstrukcyjną, wypływającą z materiału, gdyż używał wyłącznie surowych cegieł lub kamieni. Wybudował on w Wiedniu cały szereg kościołów i szkół gotyckich z czerwonej cegły; dziś, kiedy ludność wiedeńska nie pozostaje już pod wpływem sugestyi, wywieranej zawsze przez mistrza genialnego, budynki te, dawniej bezwzględnie podziwiane, spotykają się z krytyką, z nieupodobaniem coraz wyraźniejszym. Nie chcemy w kościołach dzisiejszych tego ponurego ducha średniowiecznego — powiadają — nie chcemy tych fasad czerwonych, przypominających bastylie lub cytadelle; nie chcemy, by szkoła dzieci nasze straszyla jak klasztor — nie-

chaj je raczej przyciąga architekturą okazałą, ale jasną.

Na szczęście, Schmidt, pobywwszy w Wiedniu przez czas niejaki, zrozumiał sam, że nie należy budować według teoretycznych ideałów szkoły, lecz, że potrzeba w architekturze ucieleśniać ducha danej ludności i stosunków społecznych. Największe i najpiękniejsze dzieła swe: nowy ratusz i tak zwany Sühnhaus, wykonał już pod wpływem tego przekonania. Gdyby dawni mistrzowie gotycecy powstałi z grobów i spojrzeli na ratusz wiedeński, nie poznaliby stylu swego i zawyrokowaliby może wreszcie, że jest to gotyk wynaleziony na innéj jakiejś planecie, weselszój i bardziej słonecznéj, niż kula ziemską. Schmidt kształty gotyckie porozszerzał, nadał im pulchność i cechę świąteczną; lekkości ich, która dawniej wyrażała kierunek spirytualistyczny, wzlot ku niebu, użył w sensie świecko-dekoracyjnym, ogrzał wreszcie gotyk, używając żółtego, o ciepłym tonie, kamienia z Margarethen. Świecki ten gotyk Schmidta jest stylem nawskróś wiedeńskim, bo powstał ze zmieszania pierwiastków północnych z południowemi, podobnie, jak ludność austryacka.

Henryk Ferstel, mistrz szlachetny, głęboki i pełen smaku wytwórnego, grzebał przez całe życie w rozległej historycznej skarbnicy kształtów architektonicznych, by znaleźć styl odpowiedni dla Wiednia. Stworzył téż cały szereg skończonych studyów.

Jego gmach giełdowy (dzisiejsze kasyno oficerskie) na Freiung jest harmonijnym, wspaniałym pałacem w stylu włoskiego romanizmu. W przeszlicznej swój Votivkirche dowiódł, że jedynie francuski gotyk odpowiada całkowiec smakowi wiedeńskiemu w dziedzinie architektury kościelnej. Kamienne te gmachy jednak niebawem zszarzały i wydawały się Ferstłowi monotonnemi w swój bezbarwności.

Mając sobie poruczoną budowę muzeum przemysłowego na Stubenringu oraz laboratorium chemicznego, Ferstel postanowił spróbować w Wiedniu fasad barwnych. Gardząc wszelkim efektem chwilowym, użył materyałów, których barwa nie płowieje w klimacie wiedeńskim: cegły surowej dla szerokich płaszczyzn, glazury i emalii barwniej — dla dekoracyi. Są to znowu studia skończone w swoim rodzaju; lecz w Wiedniu, gdzie słońce i otoczenie nie rozjaśnia czerwonej cegły, płaszczyzny te działają ponuro, niemal brutalnie, a barwna ornamentyka i medaliony emaliowe czynią wrażenie jaskrawe. Przypatrując się tym budynkom, myśli się mimowoli: jakie-by one piękne były — we Włoszech lub w Assyrii, w tój właściwej ojezynie barwnych cegieł!

Po tych próbach monumentalnych zrozumiał i Ferstel, że nadzieja jego była złudną, i że ta architektura barwna do Wiednia przeszczepić się nie da. Było to szczęściem prawdziwém, że kiedy Ferstel

obejmował budowę wszechnicy wiedeńskiej, poglądy jego już się były ustaliły pod tym względem. Rozumiał on wówczas, że pragnąc zbudować olbrzymi gmach szkolny dla wielkiej stolicy, poszukać należy form architektonicznych, które-by odpowiadały potrzebom i warunkom; obrał tedy styl dojrzałego renesansu rzymskiego i stworzył gmach o harmonijnej dyspozycyi mas, o szlachetnych formach i o bogatej, wytwornej ornamentyce. Ozdobą jego jest okazały dziedziniec, otoczony arkadami. Gmach ten zgadza się wybornie z charakterem dzisiejszego Wiednia.

Podobnym był rozwój wielkiego Duńczyka *Hansena*. Wiadomo, że kochanką młodości jego był styl bizantyjski; po muzeum broni w arsenale wybudował w stylu tym jeszcze kościół grecko-orientalny na Fleischmarkt i kaplicę na cmentarzu protestanckim. Atoli czémbardziej się zrastał z atmosferą wiedeńską, czem lepiej poznawał charakter szerokich, prawdziwie stołecznych stosunków, których wyrazem winną była być architektura wiedeńska, témbardziej czuł się zniewolonym do rozbratu z owym stylem obcym, wystawnym wprawdzie, ale nie wesołym i nie sympatycznym dla smaku wiedeńskiego. Jeżeli Ferstel obrał renesans rzymski, to Hansen zwrócił się do architektury greckiej, która najbardziej odpowiadała jego geniuszowi artystycznemu. Powtarzamy z naciskiem: geniuszowi Hansena, nie geniuszowi ludności wiedeńskiej, jak się z czasem pokazało.

Zrozumiał jednak Hansen, że nawet architektura okresu peryklejskiego byłaby jeszcze zbyt skromną dla dzisiejszego Wiednia i nie dałaby się zastosować do olbrzymich rozmiarów wiedeńskich gmachów publicznych. Genialny artysta zrekonstruował tedy ową odmianę najwyżej rozwiniętego stylu greckiego, która według świadectwa autorów starożytnych raz jeden tylko — w Aleksandryi — ujrzała światło dzienne, a której pomniki zginęły bez śladu.

Monumentalny gmach grecki ozdobiony był portykiem, otaczającym go ze wszech stron. Rozmiary parlamentu wiedeńskiego, którego budowa była właściwie dziełem całego życia Hansena, nie pozwalały na zbudowanie prostokąta, otoczonego kolumnami. Artysta ozdobił więc fasady gmachu tego kilkoma portykami o szczytach trójkątnych, akcentując niemi ryzality; po za temi fasadami, bądź co bądź sztucznemi, wyglądającemi jakby cały zbiór świątyń greckich, kryje się gmach kilkupiętrowy. Podobnym zaś systemem posługiwać się musiał Deinokrates, budując Aleksandryę; nie znał on bowiem jeszcze rzymskiego sposobu traktowania mas architektonicznych, a rozmiary gmachów aleksandryjskich (zamku, biblioteki i t. d.) były zbyt kolosalnemi, iżby stosować do nich był mógł *perypter* grecki.

Klasycyzm Hansena różni się tedy od klasycyzmu

Nobilego bardzo znacznie już co do samego charakteru form architektonicznych, które Nobile zapożyczył u pierwszych, Hansen u ostatnich architektów greckich. Lecz nadto Hansen opierał się na zdobyczach archeologii dzisiejszój, podczas gdy Nobile wiedział nie więcej, aniżeli Winckelmann. Hansenowi wiadomém już było, że Grecy stosowali w architekturze, podobnie jak w rzeźbie, polichromię, że budynki ich nie były białemi, jak kamienie grobowe, lecz, że odbijały od krajobrazu ciepłym kolorytem i bogatemi wyzłaczeniami, niby żywe twory. Ozdobił więc przedewszystkiém wnętrze gmachu kolumnami z barwnego marmuru o złożonych kapitelach, a na kolumnach tych oparł belkowanie greckie o owych żywych barwach, które widziano na wykopaliskach olimpijskich. Lecz na tém nie poprzestał: olśniony uroczą pięknoscią greckiego ideału architektonicznego, zapomniał o prawie klimatyczném, z pod którego architektura nigdy wyłamać się nie może, i postanowił zabarwić całe zewnątrz gmachu. Rozpoczął od fasady i pokrył płaszczyzny, dzielące okna, owym pięknym czerwonym kolorem antyku; obramowania okien zabarwiono tonem zielonym i niebieskim, zdobiąc je ornamentami złotemi; lwie główki na wieńczeniu, kapitele i piedestale kolumn pozłożono.

Ozdobiwszy w ten sposób część fasady, spotkał się Hansen z potężnym oporem. Szafując hojnie pysznym marmurem Pavonazzo, czerwonym marmu-

rem salzburskim i innymi kosztownymi kamieniami dla dekoracyi wnętrza parlamentu, dawno już Hansen przekroczył kwotę preliminowaną na budowę; powiadają wtajemniczeni, że w dwójnasób. A gdy teraz, niejako po wykończeniu gmachu, jał mnożyć koszta w nieskończoność tém zabarwianiem, oświadczone mu wreszcie: *quod non*.

Chcąc nie chcąc, musiał tedy Hansen zetrzeć pomalowanie i wrócić fasadzie białosc płyt kamiennych, wyłamanych z Karstu. Pozostawiono jedynie złote tło trójkątnego szczytu, na którym rzeźby marmurowe doskonale się rysują. Nieraz Hansenowi wieszowano oporu, na który wówczas napotkał, wykazując mu, że kolory byłyby działały jaskrawo. Lecz stary Duńczyk, niesłuchanie uparty, odpowiadał aż do śmierci:

— Nieprawda! złoto byłoby stopiło kolory!

W rezultacie gmach parlamentu sprawia kolorystycznie to samo korzystne wrażenie, co nowa fasada zamku cesarskiego: jest on niezmiernie jasny, u góry wyzłacany, a szczyty jego wieńczą rydwany czterokonne, lane ze spiżu, których barwa ciemna odbija przepięknie od białej fasady i pozłoty. Hansen używał wyłącznie najczystszych i najpiękniejszych form architektury greckiej, co gmachowi temu nadaje charakter niezmierniej szlachetności i harmonii.

Wyznaję otwarcie, że dla mnie jest to najpiękniejszy budynek wiedeński i jeden z najpiękniej-

szych pomników całej architektury nowoczesnej. Jest on o tyle piękniejszym od gmachów w stylu renesansu rzymskiego, o ile formy greckie prześcigają szlachetnością architekturę rzymską. A jednak dla Wiednia czysty styl grecki nie był stosownym.

Hansen miał wprawdzie wielu uczniów, ale nie stworzył szkoły. Po nim nikt już w Wiedniu nie wskrzeszał stylu heleńskiego. Zbyt idealny, zbyt uduchowiony, styl ten sprawia wrażenie greckiej sielanki, przeniesionej na grunt wielkiej stolicy europejskiej. Dla Wiednia potrzeba było stylu o piękności bardziej materyalnej, zmysłowej, — stylu pulchniejszego, bardziej wielkomiejskiego.

III.

To pewna, że i tak zwany renesans niemiecki nie miał znamion, odpowiadających smakowi wiedeńskiemu. Wysokie szczyty, wieńczące fasadę, niegustowna ornamentyka, cały wreszcie średniowieczny charakter norymberskiego sposobu budowania odpychały ludność wiedeńską i sprawiły, że renesans niemiecki ochrzczono w Wiedniu mianem „stylu stolarskiego”, mimo, iż Aleksander Wielemans w pałacu sprawiedliwości dał wzór jego uszlachetniony i zastosowany potrosze do ducha wiedeńskiego.

Dopiero *Semper* i *Hasenauer* w budowie muzeów cesarskich i nowego Burgteatru wystąpili ze stylem,

który w ostatniem dwudziestoleciu cieszył się wielkiem w Wiedniu uznaniem. Sądono przez czas jakiś, że artyści ci odkryli, nietylko jeden ze stylów stosownych dla Wiednia, ale wprost „styl wiedeński”, który powinien być miarodajnym dla całego dalszego rozwoju architektury.

Gotfryd Semper, bez zaprzeczenia jeden z olbrzymów architektury nowoczesnej, już w czwartym dziesięcioleciu naszego wieku doszedł do przekonania, że architektura rzymska najbardziej odpowiada stosunkom dzisiejszych stolic europejskich i że ona-to, nie zaś przeczyste jój źródło — budownictwo greckie — służyć powinna architekturze dzisiejszej za wzór najbliższy. Oczytany niezmiernie Niemiec wysnuł był tę tezę teoretycznie z filozofii sztuki; sprawdziły ją zaś doświadczenia poczynione przez Schinkla w Berlinie, przez Klenzego w Monachium, a wreszcie przez Hansena w Wiedniu, z renesansem greckim.

Zgoda! lecz jak stosować wzory rzymskie? Wszak i Fischer von Erlach wychodził z podobnego poglądu, i wzorując się również na architekturze rzymskiej, stworzył jednak gmachy różniące się wielce od muzeów Sempera i Hasenauera!

Semper zaznaczył stanowisko swe już w słynnym dziele swém „Der Stil”. Ocenia on renesans w sposób nader trafny i zajmujący. „Omyłkę, polegającą na wyobrażaniu sobie starożytniej architektury i rzeźby bezbarwnemi — powiada Semper —

renesans przetrwał i opracował tak gruntownie, że z fałszywego tego pojęcia wynikła sztuka mająca własną, wysoką rację bytu". — „Brak barw starali się architekci zastąpić ożywieniem form i silnymi kontrastami światła i cieni; kierunek ten doprowadził ich wreszcie do owych fantastycznych ryzalitów i do owój koloratury architektonicznej, jakie widzimy u Borrominiego”.

„Między tą krańcowością a chudym i zimnym nieco stylem Bramantego leży dla wszystkich sztuk plastycznych i technicznych ów okres, który obok okresu Fidyasza jest jedynie zupełnie wolnym od przymieszek smaku barbarzyńskiego.”

Oto więc właściwy ideał Sempera: architektura rzymska w tym duchu, w jakim jój używał dojrzały renesans włoski.

Styl Muzeów odpowiada bezwątpienia stosunkom wielkomięjskim: te fasady olbrzymie, poobwieszane bogatemi festonami figur i płaskorzeźb, te bramy i okna potężne, harmonijnie rozmieszczone, mają cechę stołeczną. Lecz czy styl ten odpowiada téż w zupełności usposobieniu ludności? Czy te dwa gmachy prostokątne, stojące obok siebie naksztalt dwóch skrzyń ogromnych, nie są zbyt „masywnymi” dla Wiednia? I czy te kopuły, wyrastające z tych skrzyń w sposób wielce nieorganiczny, wystarczają do nadania im charakteru wesołego, świątecznego?

Semper posunął się zadaleko w obawie, by nie

popaść w „barbaryzm” baroku. Unikając zbyt silnych kontrastów światła i cieni, zrezygnował z nich niemal zgoła; a jednak i Rzymianie i mistrzowie Cinquecenta posługiwali się niemi. Trzymając się owęj omyłki renesansu co do bezbarwności architektury starożytnéj, ozdobił Semper fasady muzeów cyklami rzeźb, pomyslanemi bardzo głęboko, ale niewidocznemi niemal dla oka; rzeźby te wykuto bowiem po części z tego samego kamienia, z jakiego wybudowano mury fasady, po części z podobnego, a atmosfera za-barwiła wszystko jednostajnym szaro-brunatnym tonem, — tak, że kontury rzeźb rozplywają się zupełnie w płaszczyźnie murów; figur zaś, ustawionych na balustradach, zgoła niepodobna rozpoznać. Cała tedy dekoracya plastyczna fasad, która, według intencyi Sempera i Hasenauera, miała być głównym środkiem uświetnienia obu gmachów, umieszczoną została w sposób nierozumny i mijający się z celem.

Mistrzowie baroku, Fischer von Erlach, Łukasz von Hildebrand i inni, inaczej sobie poczynali w téj mierze. Umieszczali oni rzeźby albo w parterze, gdzie każdy dokładnie je widzieć może, albo u szczytu, na tle kopuł ciemnych, od których wybornie odbijają; nigdy zaś nie stawiali szaréj figury na środek szaréj ściany. Balustrady ich gmachów wieńczą panoplie lub urny o efektownych sylwetkach; Semper i Hasenauer zaś poustawiali na dachach Newtona i Humboldta, Michała Anioła i Rafaela.

Lecz na tém nie kończy się registr błędów popelnionych przez tych architektów. Po śmierci Sempera Hasenauer, kończąc dekoracyę Muzeów i Burgtheatru, postanowił uświetnić fasady ich kolumnami z barwnego marmuru. Okazało się, że zgrzeszył podwójnie: bo po pierwsze zarówno kolumny z czerwonego marmuru salzburskiego na muzeach, jak pyszne kolumny z „Brèche violette” na Burgteatrze odbijały od fasady i od całego otoczenia w sposób jaskrawy; powtóre zaś, po trzech latach zaledwie jedne i drugie na powietrzu straciły połysk i barwę. W tém sięganiu po efekta chwilowe, niedające się utrwalić, jest coś z owego Makartowskiego „Après nous le déluge!”

Hasenauer, rodowity wiedeńczyk, lubuje się w tym przepychu kamieni. Łatwo zrozumieć tę namiętność, skoro się widzi galeryę próbek, które mu nadsyłają ze wszystkich kamieniołomów świata. Osobliwa jakaś poezya tkwi w teksturze tych barwnych kamieni, poezya oszalamiająca, która wielkiego pana lub wielkiego architekta może zgubić, skoro jój raz ulegnie. Jakaż to rozkosz układać już i podłogę z białego kamienia kararyjskiego, zdobić ją wzorami z czarnego marmuru belgijskiego — ustawiać w westybulu potężne filary z czerwonego szwedzkiego granitu, — klatkę schodową stroić w kolumny z efektownego „Noir antique”, — ściany wykladać ogromnemi

plytami jasnej „Brèche du Var”, a sklepienie kopuły opierać na pilastrach z wzorzystego „Portovenere”!

Nienasycony tą orgią marmurową, wyprawioną w muzeach, Hasenauer w Burgteatrze rozwinął większy jeszcze przepych, użył kolorów żywszych jeszcze. Biały „Pavonazzo”, o prześlicznych żyłkach fioletowych, zdobi tu obramowania drzwi; czarno-żółta „Brèche orientale” podpira powagę westybulu cesarskiego; złocistym onyxem egipskim, darowanym cesarzowi austriackiemu przez chedywa, wyłożono balustrady schodów przeznaczonych dla dworu, a komin salonu, przytykającego do łoży cesarskiej, wybudowano z afrykańskiej „Brèche sanguine”, fioletowo-czerwonej.

Można się zachwycać pięknnością każdego z tych kamieni; lecz wszystko razem wzięwszy, trochę tego za dużo, a i kompozycya barw nieszczególny stwierdza smak, zwłaszcza w muzeach. To téż bardzo trafną uwagę wypowiedział hr. Karol Lanckoroński: — Hasenauer wybudował muzea cesarskie tak, że widzowi zdawać się może, iż Habsburgowie są parweniuszami; skrzywdził ich tém, bo Habsburgowie nie są parweniuszami.

Wystawną dekoracją wewnętrzną muzeów i Burgteatru Wiedeńczycy zachwycają się jeszcze ciągle; ale ociążałość fasad muzealnych zaczyna już przenikać do świadomości „szerokiej” publiczności. Hasenauer sam nie był szczerym wielbicielem renesansu

rzymskiego; tego z krwi i kości Wiedeńczyka pociągało najbardziej — *barocco*. To téż ostatni wielki gmach monumentalny, który poruczono Hasenauerowi, a który zarazem na długi czas zamyka szereg wiedeńskich budynków monumentalnych, będzie miał cechy baroku. Jest to nowy zamek cesarski, który stanie przed starym zamkiem po stronie Ringstrasse, naprzeciwko muzeów. Podczas gdy z tyłu, ku Kohlmarktowi, kończono fasadę starego zamku według planu Fischera, z przodu Hasenauer stawiał pierwsze skrzydło nowego. Już to skrzydło, o fasadzie wygiętej łukiem harmonijnym, tchnie duchem baroku; całość zaś, złożona z długiego traktu centralnego i dwóch skrzydeł bocznych, powtórzy wierne efektowną perspektywę budynków barokowych.

Ten powrót do baroku nie jest faktem ani przypadkowym, ani odosobnionym. Stuletnia przeszłość kolój rozwoju, doświadczenia licznych mistrzów, eksperymenta poczynione ze wszystkimi niemal stylami, doprowadziły do tego wyniku, że najstosowniejszym dla Wiednia jest styl, który w Wiedniu powstał i który odpowiada zarówno charakterowi stolicy, jak usposobieniu ludności. I nagle, jakby pod wpływem objawienia, architekci wiedeńscy zarzucili renesans rzymski, który Semper Wiedniowi podyktował. Zwrot w smaku artystów i publiczności był tak gwałtownym i powszechnym, że domy, zaprojektowane w stylu Odrodzenia i już rozpoczęte,

wykończono w duchu barokowym. *Fellner* i *Helmer*, znani w całym świecie architekci teatralni, wznoszą dziś teatry i pałace wyłącznie w stylu barokowym, a obok nich cały legion architektów *minorum gentium*, buduje barokowe domy na najem. Przemysł artystyczny i rzemiosła zarzuciły modele renesansowe i pracują niemal wyłącznie według wzorów barokowych: tak więc współczesny rozkwit architektury wiedeńskiej i przemysłu pozostającego w jej służbie, łączy się z ostatnią świetną epoką sztuki wiedeńskiej.

Dla nas wynikają z historycznego rozwoju architektury wiedeńskiej następujące wnioski:

Architekci Wiedeńscy nie marzą o wytwarzaniu nowych stylów, któreby w konstrukcyi i w kształtach były wyłącznym wyrazem ich społeczeństwa; najwyższym celem architekta, pojmującego zdrowo swe zadanie jest trafny wybór jednego z wyrobionych historycznie stylów, trafne zastosowanie go do warunków miejscowych i lekkie przeistoczenie w duchu danej ludności.

Dzieje architektury wiedeńskiej uczą nas, że w Wiedniu jedynie te kreacje architektoniczne cieszą się uznaniem ogólnym i okazują się żywotnymi, które odpowiadają warunkom miejscowym: więc z jednej strony klimatowi, z drugiej usposobieniu ludowemu, a wreszcie charakterowi wielkiego miasta i stolicy wielkiego państwa.

IV.

Widzieliśmy całą armię budowniczych, krzątających się około architektonicznego wykończenia stolicy naddunajskiej; długi szereg gmachów monumentalnych przesunął się przed oczyma naszymi, a każdy niemal streszczał w sobie cały geniusz, pracę myślową i doświadczenia artystyczne całego życia jednego z koryfeuszów współczesnego budownictwa. Widzieliśmy, jak stawały obok siebie budynki bizantyjskie, renesansowe, a wreszcie barokowe. A teraz zapytajmy: jaki wynik ostateczny téj olbrzymiej pracy artystycznej, jakie wrażenie ogólne, które sprawia miasto ozdobione temi gmachami?

Dla człowieka nierozumiejącego języka stylów — imponujące; dla człowieka, do którego język ten przemawia w sposób donośny — dziwaczne. Można by Wiedeń nazwać muzeum architektoniczném, w którym zebrano naturalnej wielkości modele budynków z różnych epok historycznych i z różnych części świata; lub wieżą Babel, w której pomieszały się architektoniczne języki wszystkich ludów.

Artyści, zajęci każdy zadaniem sobie poruczonym, nie bardzo się troszczyli o całość; publiczność, skupiająca ciekawość i zajęcie na najnowszym

zawsze gmachu, również nie zastanawiała się nad obrazem całości, który zwolna się kształtował. Któż więc właściwie dbał o tę rzecz, kto oznaczał miejsce dla budynków, kto decydował o ich stylu? Urzędy budownicze ministeryalne i miejskie.

Wprawdzie orzeczono, że rozszerzenie Wiednia odbyć się ma według zasad artystycznej budowy miast, że zatem konkurs artystyczny rozstrzygnąć ma o planie ogólnym. Rozpisano też w istocie konkurs, i nagrodzono trzy plany: van der Nüll'a i Siccardsburga, Förstera, i Stache'go. Semper i Hasenauer nadto opracowali plan zabudowania placu muzealnego. Żadnego z planów tych atoli nie wykonano według intencji autorów: urzędy budownicze wzięły z każdego cośkolwiek i skleciły plan własny, którego wyrazem jest dzisiejsza fizyognomia Wiednia.

Sprawiło to wrażenie bomby, kiedy w r. 1889 architekt wiedeński *Kamil Sitte* wystąpił z dziełem p. t. „Budowa miast według zasad artystycznych” *), w którym po raz pierwszy surowej poddał krytyce obraz architektoniczny Wiednia.

Sitte przypomniał urzędom budowniczym, że architektura nie jest bynajmniej sztuką dekoracyjną jedynie. Ma ona raczej, zdaniem Arystotelesa,

*) „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen”. Wiedeń, Carl Graeser.

funkcyę wyższą: zadanie estetycznego i etycznego kształcenia ludności. Budowa miast, które są najpopularniejszymi dziełami sztuki, oglądanymi codziennie przez ludność całą, za dawnych czasów zajmowała umysły najpierwszych artystów; dziś uchwały, powzięte na posiedzeniach, zastępują miejsce genialnej koncepcyi artystycznej.

Dlaczego mieszkańcy stolic dzisiejszych, mając przed oczyma pomniki najszlachetniejszych stylów, uciekają jednak do ruin starożytnych lub do miast średniowiecznych, jeżeli pragną mieć widoki prawdziwie piękne i malownicze? Dlatego, że dzisiejsze urzędy budownicze obmyślają i stosują starannie wszystkie środki neutralizujące wrażenie budynków i pomników.

W czasach starożytnych i za czasów Odrodzenia we Włoszech i w Niemczech, trzymano się pewnych zasad artystycznej budowy miast. Grecy i Rzymianie dbali przedewszystkiem o skupienie architektonicznego efektu miast swych; dlatego w Atenach powstała Akropolis z połączenia najpiękniejszych świątyń i gmachów publicznych, dlatego potem miasta włoskie miały plac, zwany „Signoria”, dlatego w Pizie widzimy uroczystą „Piazza del Duomo”, a w miastach niemieckich—place przed ratuszami i itumami, skupiające wyłącznie gmachy monumentalne.

My, przeciwnie, rozrzucamy gmachy monumentalne, po całym mieście, otaczamy je trywialnemi

koszarami wynajmowanemi na mieszkania, i zmniejszamy wrażenie każdego z nich.

Dawniej potęgowano uroczyste wrażenie głównych placów, zamykając je ścianami i łukami; dzisiejsze place otwarte są naościęz, łącząc się z szerokiemi ulicami.

Pomniki i rzeźby ustawiali Starożytni u ścian forum; w miastach średniowiecznych umieszczano je w sposób malowniczy w kątach placów. Dziś decyduje, nie artysta, lecz geometra, a pomniki ustawiamy zawsze na samym środku placów. Skoro to niemożliwe, nie wiemy, gdzie podziąć pomnik: dla tego to w Wiedniu, mimo rozlicznych wielkich placów, nigdy niema miejsca dla pomników.

Fatalnym jest téż system tworzenia ulic dzisiejszych, występujący w Wiedniu w sposób typowy. Ulice robią w urzędzie budowniczym reiszyną na reizbrecie, tworząc ogromne prostokąty kamienie. W ten sposób reguluje się téż dawniejsze części miasta, obcinając wszystko, co wychodzi po za ową prostą linię geometra. Najpiękniejsze pomniki padają nieraz ofiarą owéj barbarzyńskiéj reiszyny. Dawne miasta były malownicze, gdyż ulice nie ciągnęły się w nieskończoność, lecz często przerywane były małemi placami, o nowéj coraz fizyognomii; skręcały niespodziewanie i zamykane były arkadami, przez które dalsze części miasta widziano w perspektywie malowniczej. W ten sposób małe nawet

miasta składały się z całego wachlarza malowniczych widoków.

Dzisiejsze ulice, prostokątne i nieskończenie długie, podobne do siebie jak wały kolejowe, nużą nas niezmiernie i są bezwątpienia jedném ze źródeł nerwowości.

Zaznaczywszy w ten sposób główne wady architektonicznej fizyognomii Wiednia, Sitte proponował szereg środków, któremi by zaradzić można bodaj w części brakom istniejącym. Oto radzi przede wszystkim olbrzymią Ringstrasse (bulwary wiedeńskie) poprzecinać w kilku miejscach malowniczymi placami. Przed każdym niemal gmachem monumentalnym stanąć powinny arkady i łuki tryumfalne, tworzące plac zamknięty i odcinające gmach od otoczenia. Klasycznym wzorem tego rodzaju architektury dekoracyjnej jest plac Św. Piotra w Rzymie.

Kolumnady podobne usunęłyby cały szereg rażących niedostatków. Po pierwsze, zamiast ulicy prostej i niezmiernie długiej, powstałby szereg zamkniętych, coraz-to innych, obrazów architektonicznych. Powtóre, zastosowawszy wewnętrzną stronę portyków do stylu, w którym wybudowano gmach odnośny, odcięłoby go stylistycznie od otoczenia. Stańcie dziś na placu przed Votivkirche — powiada Sitte — spójrzcie na ten kościół gotycki, na renesansowy uniwersytet po lewej ręce i na olbrzymi Maria The-

resiahof po prawej ręce, ozdobiony chińską pagodą, a zdawać się wam będzie, że słyszycie równocześnie fugę Bacha, finał opery Mozartowskiej i operetkę Offenbacha! Otoczcie natomiast Votivkirche gotyckimi portykami, które usuną widok innych gmachów, a ocalicie wrażenie tego prześlicznego kościoła.

Na placach, któreby w ten sposób utworzono przed gmachami monumentalnymi, stawiać-by można pomniki podobnie jak starożytne stawały na forum lub agorze. Wówczas pomniki rozmieściłyby się w sposób logiczny: na placu teatralnym widzianoby posągi poetów, na placu wszechnicy pomniki uczonych, w arkadach przed parlamentem, — biusty, medaliony i posągi mężów stanu i t. d.

Przytoczyłem treść krytyki i projektów Sitte'go, nie dlatego, iżby zawierały coś zupełnie nowego, lecz, dlatego, że Sitte pierwszy w Wiedniu z niemi wystąpił. Architekt francuski Viollet le Duc powiedział: dobry smak w architekturze jest poprostu zdrowym rozumem ludzkim. I w samej rzeczy, zdrowy rozum dyktuje to, co Sitte radzi Wiedeńczykom. Wiadomo atoli, że zdrowy rozum zwykle za najzjadlejszych przeciwników ma tych, którym go najbardziej potrzeba, t. j., ludzi, w których rękę spoczywa faktyczne przeprowadzenie wielkich spraw obchodzących ogół. To też dzieło Sittego przyjęto w Wiedniu z oburzeniem wewnętrznem, a grobo-

wém milczeniu na zewnątrz. Z ludzi, piszących w tym czasie w Wiedniu o sztuce, autor niniejszej rozprawki jedyny ośmielił się ocenić książkę Sitte'go; stając po za koteryami wiedeńskimi, ośmielił się nawet popierać program Sittego tak długo, aż szersze koła z nim się zaprzyjaźniły, i aż tego śmiertelnego wroga urzędowej reiszyny powołano na członka komisji artystycznej do rozszerzenia miasta.

W ciągu lat ostatnich myśl przekształcenia dzisiejszej fizyognomii Wiednia portykami w duchu projektów Sittego, stała się tak popularną, że niemal każdy artysta występujący z projektem gmachu lub pomnika nowego, żądał zawsze podobnych arkad lub kolumnad. Najbardziej zwrócił na siebie uwagę projekt rzeźbiarza Tilgnera, który pracuje nad pomnikiem cesarza Franciszka-Józefa, fundacyi bogatego fabrykanta Leitenbergera. Pomnik ten stanąć ma przed ratuszem: Tilgner wystawił w Künstlerhausie wielki model kolumnad, które otoczyć mają plac ratuszowy wraz z przyszłym pomnikiem, odgraniczając gotycki ratusz od renesansowego Burgtheatru, stojącego naprzeciwko.

A kiedy w r. 1892 wiedeński urząd budowniczy rozpiisał konkurs na nowy plan uregulowania niektórych części Wiednia, zwłaszcza zaś placów i ulic otaczających wspaniałą Karlskirche Fischera v. Erlach, posypały się projekta malowniczych placów, otoczono-

nych kolumnadami. Najokazalszym był projekt architekta Schlachnera, któremu udało się w samej rzeczy osiągnąć efekt placu Ś-go Piotra.

Zapewne lata jeszcze miną, zanim obszar architektoniczny Wiednia dozna ulepszeń podobnych. Na szczęście, techniczne przeprowadzenie ich nie napotka na wielkie trudności, gdyż urząd budowniczy był o tyle przynajmniej ostrożnym, że między gmachami monumentalnymi pozostawił dużo wolnego miejsca.

Bądź co bądź, Wiedeńczycy i dziś już mogą być dumnymi ze swój Ringstrasse. Są tu pewne oświetlenia i pewne punkta widzenia, które okazują Wiedeń w perspektywach wprost czarodziejskich.

Kiedy budowę nowego zamku cesarskiego doprowadzono aż do wysokości pierwszego piętra, Hasenauer oprowadzał mię po olbrzymim tym torsie architektonicznym. Wreszcie, wdrapaliśmy się po drabinie niezbyt bezpiecznej na najwyższe rusztowanie, wiszące nad miastem nakształt balkonu. Z rusztowania tego można było objąć okiem całą Ringstrasse i widzieć dokładnie każdy gmach monumentalny. W wspaniałém półkolu stały obok siebie muzea z pomnikiem cesarzowej Maryi Teresy, parlament ze spiżowemi na dachu rydwanami, ratusz o wieżycach strzelistych, Burgtheater, świecający wyzłacaniem, olbrzymi gmach wszechnicy, po za którym jaśniała Votivkirche, jakby z pianki ulepiona.

Słońce poranne, przebijając jasną mgłę, rozwieszoną nad miastem, oplatało siecią świetlistą szczyty tych gmachów; a z dołu dochodziły nas uderzenia młotów, któremi kamieniarze obrabiali bryły marmurowe, uderzenia dźwięczne, rytmiczne, głębokie, jakby odgłos dzwonów wielkich. Nigdy Wiedeń nie wydał mi się tak bajecznie pięknym. A i Hasenauer stał obok mnie z szeroko rozwartemi oczyma; trzeba bowiem wiedzieć, że baron Hasenauer wprawdzie buduje zamek cesarski, ale nie często drapie się po rusztowaniach. *)

— Niech mówią co chcą—rzekł wreszcie.—Wiedeń jest przecie najpiękniejszym miastem w świecie!

*) Hasenauer zmarł w tym roku.

II. GALERYA CESARSKA

W WIEDNIU.

W Listopadzie, 1892 r.

I.

Od kiedy cesarska galerya obrazów z Belwederu przeniesioną została do muzeum historyi sztuki, zwróciły się na nią oczy całego świata. W strumieniach światła zenitowego, którym Hasenauer zaopatrzył nową galeryę, arcydzieła jój wystąpiły bez porównania świetniej; odkryto nowe skarby, które poprzednio chowały się w półcieniu, a nadto zasilono galeryę licznemi obrazami, rozsianemi po zamkach cesarskich. Do wspaniałego łożyska tego skierowano wszystkie strumyki, któremi od wieków sączyły się nabytki artystyczne domu cesarskiego.

Warto przypatrzeć się dziejom powstania tych zbiorów, zanim wstąpimy do świetnych sal, w których spoczywają od roku.

Podstawę dzisiejszej galeryi cesarskiej stanowią skarby, zebrane niegdyś przez arcyksięcia Leopolda

Wilhelma w Niderlandach. Rezydując w Brukseli od r. 1646 — 1656 jako namiestnik niderlandzki króla hiszpańskiego, arcyksiążę, za wskazówkami młodszego Dawida Teniersa, nabywał wszystko, co w tym okresie można było nabyć. A właśnie natenczas przypadła aukcja dwóch galeryj. Sprzedawano w Antwerpii zbiory księcia Buckinghama, niegdyś wszechwładnego faworyta króla Jakóba I, i galeryę nieszczęśliwego króla Karola I. Tym sposobem Habsburgowie weszli odrazu w posiadanie najpyszniejszych płócien Rubensa i Tycyana. Nadto arcyksiążę skupywał obrazy Rembrandta, Breughelów, Cranacha, Holbeina i Dürera, Pawła Veronese i Palmy Vecchio.

„Damit auch *fünftens* Höchstgeehrte Ihre kayserliche Mayestät und Bruder von meinem zeitlichen Vermögen ein Vetterliches Gedechtniss haben: Also verschaffe und legire ich deroselben alle meine *gemähl, statuas* und *heidnische pfenning* als das Vornehmste und Mir das liebste stuckh von meiner Verlassenschaft...”*)

Temi słowy arcyksiążę zapisał zbiory swe cesarzowi Leopoldowi, który przeniósł je do Wiednia.

*) „Ażeby téż, popiąte, Jego Cesarska Mość i Brat otrzymał kuzynowską pamiątkę z doczesnego majątku mego: tedy zapisuję Mu wszystkie me obrazy, statuy i pogańskie monety, jako najcelniejszą i najmilszą mi część spuścizny méj...”

Zamiłowanie do sztuk pięknych było dziedzicznym w rodzinie Habsburgów. Skarbiec zamku cesarskiego w Wiedniu mieścił już w XVI stuleciu poczet obrazów wielkiej wartości. W zamku Ambras gromadził obrazy arcyksiążę Ferdynand, małżonek pięknej Filipiny Welserówny; brat jego, arcyksiążę Karol, założył galeryę w Hradcu (Gratz). Najbardziej atoli zasłynęły zbiory cesarza Rudolfa II w Pradze. Rudolf II (1576—1612) był największym zbieraczem swojego czasu; jego „Kunst-und Wunderkammer” przewyższała bogactwem zbiory arcyksięcia Leopolda Wilhelma; z niej bezwątpienia byłaby wzrosła dzisiejsza galerya wiedeńska, gdyby nie była uległa tragicznemu iście losowi.

W roku 1648 generał szwedzki hr. Königsmarck naczele małego oddziału wtargnął do skarbcza Rudolfińskiego i uniósł zeń najcenniejsze płótna. Słynny archeolog Winckelmann, tak opowiada dalsze dzieje tych obrazów: Królowa Krystyna, posiadająca więcej oschlej nauki, aniżeli smaku, obeszła się ze skarbami temi tak, jak niegdyś cesarz Klaudyusz z portretem Aleksandra, pędzła Apellesa. Z portretu tego wycięto głowę Aleksandra i zastąpiono ją głową Augusta. Podobnie królowa Krystyna z najpiękniejszych obrazów kazała powycinać głowy, ręce i nogi i ponalepiać je na tapetę, a resztę domalowano. Barbarzyńskiego losu tego uszły tylko dwa znakomite płótna Correggia: wprowadzono je

bowiem do stajni królewskiej jako okiennice. Obrazy te dostały się następnie do galeryi orleańskiej w Paryżu. Tu Ludwik, syn Filipa orleańskiego, tak dalece oburzył się namiętnym wyrazem twarzy Jowisza i Ledy, że obie głowy kazał powycinać. Malarz Choysseł dorobił inne.

Mimo strat tak wielkich, zbiory habsburskie pomnażały się ciągle. Cesarz Karol VI nabył dużo płócien Van Dycka i Tintoretta, a dzięki stosunkom Habsburgów austriackich z linią panującą w Hiszpanii, zbiory wiedeńskie wzbogaciły się znakomitemi obrazami Velasqueza.

Za czasów Karola VI po raz pierwszy pomyślano o zjednoczeniu zbiorów habsburskich. Wyznaczono dla nich miejsce nad stajniami cesarskimi, w t. zw. „Stallburg”. Installacya, dokonana przez architekta, połączona była z barbarzyństwem. Wprawiano obrazy w pola architektoniczne, a o ile się do ram tych nie stosowały, obcinano je. System ten zwano wówczas „formatyzowaniem obrazów”. Obraz młodej kobiety, pędzla Parmeggianina, w zbiorach Leopolda Wilhelma, sięgał po kolana: w Stallburgu przemienił się na popiersie. Św. Rodzina Sodomy musiała pomieścić się w kole: obcięto ją ze wszystkich stron.

Na szczęście, architektoniczna ta zabawka, której ofiarą padały sufity i podłogi, nogi i ręce, a nawet całe figury z najcenniejszych obrazów, nie trwała

zbyt długo. Mimo „formatyzowania” obrazów, Stallburg okazała się zbyt ciasną wobec nowych coraz nabytków.

W roku 1736 zgasł książę Eugeniusz Sabaudzki, a piękny pałac jego „Belvedere” został opróżniony. Od tego czasu artyści wiedeńscy i urzędnicy galerii marzyli o przeniesieniu obrazów do Belwederu. Wreszcie malarz Wincenty Fischer ośmielił się przedstawić prośbę tę cesarzowi Józefowi II-emu, w postaci obrazu alegorycznego. Na obrazie tym cesarz, w stroju imperatora rzymskiego, zapytuje Minerwę: gdzie ma umieścić obrazy swoje i rzeźby? — Minerwa wskazuje Belweder.

Józef II przychylił się do prośby tak grzecznej: w r. 1778 galerię wiedeńską przeniesiono do Belwederu, gdzie pozostawała sto lat przeszło.

* * *

Z czasem i Belweder okazał się za ciasnym. Zresztą był to pałac, nie galeria: obrazy wisiały w półcieniu, niektóre płótna choć znakomite, były tak pomieszczone, że nie można ich było ani studyować, ani kopiować. Cesarz Franciszek Józef, który dla sztuki uczynił więcej, aniżeli wszyscy poprzednicy jego od czasów Karola VI, obmyślił stosowniejsze pomieszczenie dla galerii wiedeńskiej. W muzeum historii sztuki (Kunsthistorisches Mu-

seum) pierwsze i drugie piętro przeznaczono dla obrazów. Przeniesiono je tam na jesień 1891 r.

Tymczasem architekt był dobroczyńcą galeryi, dał jój bowiem wspaniałe oświetlenie i długi szereg rozległych sal. Zdawało się, że w tym budynku galerya wiedeńska odrazu uzyska stanowisko, należące się jój wobec niezwykłego bogactwa jój zbiorów. I istotnie, w pierwszej chwili olśniła wszystkich.

Atoli, nasyciwszy się nowoodkrytymi pięknościami płócien Rubensa, Tycyana i Van Dycka, spostrzeżono, że dyrektor galeryi Engerth, któremu powierzono rozmieszczenie obrazów w nowym gmachu, popełnił cały szereg niedorzeczności, wprost uniemożliwiających należyte korzystanie z galeryi.

Engerth podzielił galeryę na dwie główne grupy: obrazy dawnych mistrzów i obrazy nowoczesne. *All right!* W pierwszej grupie wyróżnił trzy szkoły: włoską, niderlandzką i niemiecką. Rozwieszając obrazy, weisnął dzieła nowoczesne klinem pomiędzy szkołę włoską a starą niemiecką, a obrazy mistrzów francuskich i hiszpańskich, niezbyt liczne, ale nader cenne, pomieszał z włoskimi, tak, że malarzom włosy na głowie powstają.

Nie dość na tém: w obrębie szkół historycznych niepodobna studyować ewolucyi artystycznej, ani nawet indywidualności poszczególnych mistrzów. Engerth rozrzucił płótna Tycyana po trzech salach,

Van Dycka w czterech, Teniersa w pięciu, Paola Veronese w sześciu, a Rubensa w siedmiu! Porównajże tu obrazy, które toną w morzu płócien innego pędzla, studyuj mistrza, który ciągle ci się z pod oka wymyka! Zdrowy rozum zaleca ugrupowanie obrazów według mistrzów i szkół lokalnych; galerya wiedeńska jest tak bogatą, że mogłaby mieć osobne sale Rubensa, Tycyana, Veronesa, Van Dycka, Tintoretta, Valasqueza, Teniersa, Breughelów. Stworzono jedynie salę Rubensa — i to niekompletną, gdyż, jak zaznaczyłem, płótna Rubensa rozrzucone są jeszcze w sześciu innych salach!

O ugrupowaniu według szkół nie było ani mowy. Pomieszano lombardczyków z werończykami, weneccyan z rzymianami, neapolitańczyków z florentyńczykami. Podobnież chronologii całkowiec zaniedbano. Galerya wiedeńska, ustawiona należycie, zawierałaby kompletną historję malarstwa niderlandzkiego i włoskiego. Engerth zrzekł się przyjemności napisania téj historyi w pomnikach...

Dlaczego? Jakim to wyższym zasadom poświęcono zdrowy rozsądek, dobry smak i korzyść wszystkich miłośników sztuki?

Zasadzie — symetrii. Trafnie zauważył słynny portrecista wiedeński Angeli: w muzeum wieszano obrazy według łokcia. Kuszono się przedewszystkiem o to, by obrazy wiszące na dwóch ścianach przeciwległych zgadzały się z sobą rozmiarami!

Lecz, co gorsza, niektóre obrazy, i to arcydzieła pierwszorzędne — znikły bez śladu. Przeszedłszy przez wszystkie sale, nie widziano „Madonny” Rafaela, nie widziano Franciszka Halsy, nie widziano Cloueta! Co się z nimi stało?

Oto rozwiązanie zagadki. W nowym gmachu przeznaczono dla galeryi czternaście wielkich sal o świetle zenitowem i kilkanaście kuloarów pobocznych. Zwiedzając galeryę, każdy szukał arcydzieł w salach głównych, dobrze oświetlonych, i przypuszczał, że w wązkich kurytarzach umieszczono płótna mniejszej wartości. Tymczasem dyrektor Engerth właśnie w tych kuloarach porozwieszał mnóstwo obrazów pierwszorzędnej wartości, tłómacząc się tem, że światło boczne lepiej im służy.

Słowem, chaos najkompletniejszy. Czy podobna, zapytacie, by ślepotą biurokratyczna takie urządziła spustoszenia? Nie, do tego potrzeba było jeszcze potężniejszego wroga zdrowego rozsądku: próżności ludzkiej.

Od wielu lat Engerth szperał po magazynach i strychach zamków cesarskich, by jakimś rozgłosnem odkryciem uświetnić czas urzędowania swego. Nareszcie mu się to powiodło: znalazł dziesięć olbrzymich konwolutów, które uważano za stare dekoracje teatralne. Kazał je porozwijać i poznał w nich wzory Jana Vermayena, według których w Brukselli sporządzono jedwabne gobeliny, ilustrujące wyprawę

cesarza Karola V do Tunisu. Uszczęśliwiony dyrektor w tem odkryciu upatrywał główne dzieło swego życia: Vermayen się znalazł, więc w kącie Tycyany, Dürery, Rafaele! Ustawiając galeryę cesarską w muzeum, Engerth kilka sal największych poświęcił dla tych rysunków, wskutek czego arcydzieła mistrzów pierwszorzędných musiano poumieszczać od biedy w kuloarach pobocznych.

A teraz, przypatrzwszy się dokładniej tym olbrzymim pomnikom próżności ludzkiej, powiem wam w zaufaniu, że to wcale nie są rysunki Vermayena! *Pas très authentique*, że użyję okrutnego zwrotu francuzkich znawców sztuki. Vermayenowi ani się śniło poświęcać połowy życia na te liche wzory gobelinowe. Narysował dwanaście małych szkiców, według których pomocnicy jego wykonali potem wzory. Szkice Vermayena własnoręczne istnieją — ale w posiadaniu królowej angielskiej.

Jakżeż teraz zaradzić błędom, popełnionym przez Engertha? W każdym razie trzeba całą galeryę ustawić na nowo. Do niedawna nikt nie przypuszczał, że dwór pozwoli na ponowne podjęcie pracy tak wielkiej i kosztownej. Lecz kiedy cesarz Franciszek Józef podejmował w Wiedniu Wilhelma II, zauważył u progu galeryi, że obrazy niebawem powieszzone będą według innych zasad.

A zatem — coś się stanie! — Ażeby szkoły historyczne w muzeum ustawić należycie, potrzebaby

usunąć, nietylko gobeliny Vermayena, ale i obrazy nowoczesne, które tak fatalnie odbijają od płócien dawnych mistrzów. Istnieje tedy zamiar utworzenia nowej, osobnej galeryi obrazów nowoczesnych, którąby stale powiększać można. O miejsce nie trudno: wszak Belweder, w którym poprzednio ustawiona była galerya, jest opróżniony *).

Wówczas dopiero, gdy obrazy nowoczesne pomieszczone zostaną w osobnym budynku, widz zdola zorientować się w tych zbiorach, które należą do najcelniejszych w świecie. Galerya wiedeńska przewyższa powagą wieku niemal wszystkie inne, istnieje bowiem od lat czterystu przeszło. Odznacza się niezwykłym bogactwem obrazów niektórych wielkich mistrzów i świetną reprezentacją całych szkół.

Dość wspomnieć, że galerya ta posiada 41 płócien Tycyana, a zatem więcej aniżeli wszystkie inne galerye niemieckie razem wzięte, i niemal tyleż obrazów Tintoretta. Rubensami i Van Dyckami swemi galerya wiedeńska przyćmiewa inne zbiory. Znajdziesz w niej najlepsze dzieła Teniersa młodszego i Breughelów. Gerarda van Haarlem, Antoniego Moro, Jana van der Hoecke, Adryana Hannemana i Joosta van Egmonta nigdzie tak studyować nie można, jak w Wiedniu.

*) Uporządkowanie galeryi wiedeńskiej według nowych zasad już się rozpoczęło. Kieruje niem następca Engertha, dyrektor Schaeffer. Galerya obrazów nowoczesnych powstać ma w Wiedniu z okazji 50-ój rocznicy wstąpienia na tron cesarza Franciszka Józefa.

Cenniejsze kompozycje Dürera są w galeryi wiedeńskiej. Luwr zazdrości galeryi wiedeńskiej pysznego Cloueta. „Justyna” Moretta, „Jo” Correggia, „Amor” Parmeggianina, — to skarby niezrównane. Podobnych Velasquezów znajdziecie tylko w muzeum madryckiem.

Biorąc szkoły całe, zdumieni jesteście przede wszystkim bogactwem szkoły niderlandzkiej. Nie brakuje w niej niemal żadnego głośniejszego malarza. Ze szkół włoskich wenecka jest imponującą; obok niej najobficiej przedstawione są czasy upadku wielkiej sztuki włoskiej.

Rozpatrując z drugiej strony niedostatki galeryi wiedeńskiej, widzimy, że nie posiada ona ani jednego dzieła Leonarda, ani jednego autentycznego płótna Michała Anioła, ani jednego Domenichina, a nawet ani jednego Claude Lorraine’a! Rembrandt i Franciszek Hals przedstawieni są nader słabo, Rafael i Murillo — jednym tylko obrazem.

A teraz, zestawivszy suchy bilans galeryi wiedeńskiej, przejdźmy się po jej salach i przypatrzmy się skarbowi jej uważnie.

II.

Z niemym na twarzy podziwem, zdradzającym brak zrozumienia i bezradność, wloką się długie szeregi publiczności po galeryach europejskich. Podziwiają one równomiernie szkołę włoską i nider-

landzką, hiszpańską i niemiecką, zatrzymują się z równym zachwytem przed każdym, choćby naj-słabszym, obrazem sławnych mistrzów.

Tak sądziłbyś z wyrazu ich twarzy i z ich słów. A jednak wrażenia, jakie czynią poszczególne obrazy, są różne: to dzieło je przyciąga, tamto odpycha. Z wrażeniem tém niechętnie się dzieli, obawiając się, że im zarzucą brak zrozumienia. Nie bez pewnej racyi człowiek przeciętny tak rozumuje: wprawdzie ten obraz mnie się nie podoba, a nawet wydaje mi się brzydkim; jednak musi być pięknym, skoro tyle o nim pisano, skoro ma sławę tak wielką.

Nie jego to wina. Estetycy, historycy sztuki i krytycy w dziełach swych zbadali galerye i gmachy monumentalne z licznych punktów widzenia. Jedni — jak Waagen i Burckhardt — opisują dokładnie kompozycję i koloryt obrazów; drudzy — jak Taine i Grimm — przedstawiają atmosferę, w jakiej powstały utwory sztuki; inni, za przykładem Morellego, badają autentyczność obrazów i obalają twierdzenia katalogów; inni wreszcie opowiadają zajmujące anegdoty o artystach i ich dziełach.

Lecz — rzecz dziwna — żadnemu z nich nie nasunęła się myśl najbliższa, najnaturalniejsza i najwłaściwsza wobec dzieł sztuki: by zbadać i zaznaczyć, które dzieła są istotnie pięknymi, a które najpiękniejszymi. Krytyka estetyczna, kładąc nacisk przeważnie na punkt widzenia historyczny,

zapomniała dostarczyć publiczności miary piękna — miary właściwej wartości dzieł sztuki.

A jednak, skoro niepodobna w rzeczywistości stworzyć panteonu arcydzieł wszech ludów — czy nie jest to rzeczą wdzięczną, stworzyć go przynajmniej w słowie, wspartem przez reprodukcję?

Gdyby wypadło uporządkować plody malarstwa i rzeźby wszech ludów z punktu widzenia dobrego smaku — dotychczasowa hierarchia ich zmieniłaby się nie do poznania.

Galerya wiedeńska, naprzykład, posiada obrazów sławnych co nie miara; lecz gdyby chcieć wybrać w niej obrazy sprawiające istotną satysfakcję ludziom o wyrobionym smaku — zapelnionoby niemi zaledwie dwie sale.

Przestąpiwszy próg wspaniałej amfilady sal, w których rozmieszczono szkołę staro-niemiecką, oglądać się będziesz godzinami, zanim znajdziesz dzieło, któreby ci się nie wydawało śmiesznem i odpychającym.

Estetycy niemieccy niechętnie prawdzie téj w oczy spozierają. Znaczna ich grupa, walcząca pod hasłem „odrodzenia niemieckiego” („Deutsche Renaissance”) zachwyca się Dürerem, Holbeinem, Cranachem, Burgkmairem i twierdzi: szkoła staro-niemiecka dowodzi, jak różnym jest smak artystyczny ludów. Bez wątpienia! Lecz nie idzie za tem, by te smaki różnych ludów były równie wytwornemi.

Z ludów, jak z osobników, jeden ma smak lepszy, drugi gorszy; lub powiedzmy wprost: jeden ma smak dobry, drugi zły. Zasadę, że w dziedzinie piękna wogóle nie ma kryteriów pewnych, o znaczeniu powszechném, że pięknem dla danój grupy społeczeństw lub narodowości jest to, co się grupie téj podoba,—wynaleziono jedynie na obronę artystów i ludów o złym smaku.

I owszem: istnieją sprawdziany wytworów sztuk plastycznych, oparte na ogólnych zasadach piękna, postawionych przez filozofię starożytną, a wytlómaczonych przez nowoczesną naukę doświadczalną, przedewszystkiem przez optykę fizyologiczną. Niepodobna mi na tem miejscu rozwódzić się nad temi sprawdzianami. Wystarczy, jeżeli powiem, że w historii sztuki wystąpiły dwa ludy, których wytwory artystyczne najbardziej zbliżyły się do absolutnego ideału piękna: Grecy w rzeźbie a Włosi w malarstwie wydali arcydzieła, które są najwyższemi dotychczas wcieleniami piękna. Kształty, stworzone przez Greków, wyraz twarzy, rysunek, i koloryt mistrzów włoskich, tkwią dziś w pamięci każdego wykształconego człowieka; one-to, nie owe teoretyczne prawidła piękna, stanowią miarę, którą przykładamy do dzieł sztuki.

Stosując miarę tę świadomie lub nieświadomie do wytworów sztuki indyjskiej, chińskiej, japońskiej lub staro-meksykańskiej, powiadamy bez wa-

hania, że egzotyczni ci artyści w dziedzinie wielkiej sztuki nie dowiedli dobrego smaku; że dzieła ich, mimo zdumiewającego częstokroć realizmu, są brzydkimi i barbarzyńskimi.

Otóż twierdzą równie śmiało, że smak staroniemiecki i staroniderlandzki był niemniej barbarzyńskim, jak smak artystów azyatyckich i amerykańskich, i że jedynie okoliczność, iż ludy te zaliczają się do europejskiej grupy kulturalnej, sądy nasze o sztuce ich czyni łagodniejszymi.

Niejednemu wyda się to bluźnierstwem, jeżeli sławnemu *Dürerowi* zarzucę kompletny brak dobrego smaku. A jednak właśnie w galerii wiedeńskiej znajdujemy monumentalne tego dowody. Tu widzimy słynny obraz jego „Adoracya św. Trójcy” i drugi „Męka dziesięciu tysięcy Chrześcijan w Persyi.” W obu płótnach nagromadził Dürer ogromną ilość drobniutkich figurek o odpychającej szpetności. Są to mieszczanie norymbercy, których malarz niemiecki przedstawia nam, tu jako świętych, tam jako męczenników. Krótko widzący ten naturalizm zapiera Dürerowi całkowicie drogę do sztuki idealnej w wielkim stylu. Z niesmacznym rysunkiem postaci ludzkich, z twardym, brzydkim układem draperyi, jakby pogniecionych, łączy się koloryt obrażający oko: Dürer lubuje się w krzyczącym kolorze niebieskim i jasno-zielonym. Dziś wiadomo każdemu, jak mistrzowskim sposobem traktowany być musi kolor

niebieski, by w ogóle był znośnym w obrazie. Dürer zaś, używając odcienia tak zimnego, że aż krew w żyłach krzepnie, odziewa w niebieskie szaty królów, żołnierzy i świętych. Do tego jako tło kolor zielony, w odcieniu najnieprzyjemniejszym w świecie — oto macie, czém się zachwycają zwolennicy „niemieckiego odrodzenia.”

Dürer był jednym z najpoważniejszych i najsumieniejszych artystów, jacy żyli kiedykolwiek. Z prawdziwie niemiecką pedanterią studyował on przez całe życie anatomię, perspektywę i naukę o proporcjach. Pisał dużo i tak sformułował artystyczne swe wyznanie wiary: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie!” *)

Tak jest; o to idzie. Lecz tego „wyrwania sztuki z natury” dokonać można jedynie przy pomocy dobrego smaku. Dürer zaś strawił całe życie, zanim zrozumiał, że jego smak wrodzony, odziedziczony, smak niemiecki, nie był dobrym.

Podróże jego do Włoch i do Niderlandów nie wywarły trwalszego na nim wrażenia; bezpośrednio po nich rysunek jego staje się nieco bardziej harmonijnym, koloryt mniej krzyczącym, lecz niebawem, z fatalnym uporem, wraca artysta do kształtów swoich i nurza się w falach barbarzyńskiej szpetoty,

*) „Zaiste, sztuka tkwi w naturze; kto ją z niej wyrwać umie, ten ją posiadał.”

która wydaje mu się odbiciem prawdy, natury. Jak gdyby natura nie wydawała kształtów potężnych i pięknych obok nikłych i brzydkich, barw uroczych obok przykrych!

Dopiero pod koniec życia, w ostatniem dziele swem, Dürer przezwyciężył smak staro-niemiecki i stworzył postacie wielkie, potężne, pełne życia fizyologicznego i duchowego, odziane w szaty pysznie udrapowane: są to jego Apostołowie w Pinakotece monachijskiej. Dzieło to odpowiada w rysunku i kolorycie zasadom szkoły włoskiej; zbliża się do owego ideału, który łączy prawdę z pięknem, i jest jedynym prawdziwie wielkim i pięknym utworem Dürera. W galerii wiedeńskiej znajdziecie parę jeszcze głośniejszych dzieł Dürera, ale ani jednego pięknego.

Toż samo rzecz można o słynnym portreciście niemieckim *Holbeinie*. W Londynie są portrety Holbeina, malowane w wielkim stylu, lecz wiedeńskie portrety jego, acz zażywające niemniejszego rozgłosu, nacechowane są ową niesmaczną staro-nemieckością. Spójrzcie oto na słynny portret królowej angielskiej Joanny Seymour: jaka niezdolność korzystnego uwydatnienia postaci, jaki niesmaczny układ ust, jaki brzydki sposób trzymania rąk! Któżby odgadł, że ta babina nikła, skureczona, jest królową?

Czyż nie jest bez porównania piękniejszym portret kobiety, wykonany przez malarza mniej znanego, Bartłomieja *Sprungera*? Jaka twarz kwitnąca,

żywa, jaka pyszna suknia; jakie włosy, koronki, perły! Rzekłbyś, że to Tycyan, lub Rubens. Lub weźcie obrazy mistrza również małożnanego, *Achena*: ile życia i ciepła w jego postaciach, zbliżonych do wielkości naturalnej, w jego Wenerze i Bachusie, lub w téj młodej kobiecie, szczypiacéj w ucho kochanka! Rzecz tłómaczy się bez trudności: Sprunger i Achen zrozumieli szpetotę typów sztuki staro-niemieckiej, zrozumieli piękność i ducha sztuki włoskiej i owej sztuki niderlandzkiej, która wzorowała się na włoskich mistrzach, i sami tworząc w tym duchu, dokonali dzieł pięknych.

Są jeszcze w dziale szkoły niemieckiej dwa płótna, które łączą w sposób zajmujący staro-niemiecki naturalizm z włoskiem poczuciem piękna: są to portrety staréj niewiasty i starego mężczyzny, pędzla *Baltazara Dennera*. W słynnych tych areydzielach znajdziecie każdą zmarszczkę i każdy włos, wyrastający na twarzy zgrzybiałych starców. Dreszcze przechodzą po mnie na myśl, jakby twarze te wyglądały, gdyby je był sportretował taki Cranach; lecz Denner, przejęty już duchem piękna i harmonii, okrasil te zwiędłe twarze urokiem owoców południowych, pomarszczonych z zimna.

Szkoły niderlandzkie, tak obficie występujące w galeryi wiedeńskiej, dostarczyłyby znacznie więcej płócien dla naszego zbioru dzieł najpiękniejszych (lub raczéj dzieł istotnie pięknych); lecz płótna te

pochodziłyby wszystkie z owego okresu najwyższego rozkwitu malarstwa niderlandzkiego, w którym mistrzowie niderlandzcy, zatrzymując wzorową technikę rodzimą, wzięli jednak rozbrat ze smakiem rodzimym i przejęli się rysunkiem szkoły florenckiej a kolorytem weneckiej.

O ile zaś malarstwo niderlandzkie uwydatnia pierwotny smak tego szczepu, przypomina mi ono sztukę japońską żywiej jeszcze, aniżeli malarstwo staro-niemieckie.

Bracia *van Eyck*, słynni reformatorowie techniki malarskiej, pierwsi w nowszych czasach ośmielili się przedstawić nagie ciało ludzkie. Zasługa niezmierna, innowacya arcy-donosła — bezsprzecznie. Lecz my, pozostawiając na boku punkt widzenia historyczny, szukamy dzieł pięknych. Jest w galerji wiedeńskiej mały obrazek młodego Eycka, przedstawiający Adama i Ewę. Postacie potwornie brzydkie oddaje tu pędzel Eycka z naturalizmem bezlitośnym. Takie to chude, wybiedzone, pokrzywione, o proporcjach tak brzydkich, że wstręt bierze. U *Memlinga*, malarza następnego pokolenia, nagie postacie Adama i Ewy są nieco mniej wstrętnemi, lecz o pięknej budowie i u nich nie ma mowy.

Charakterystycznemi dla malarstwa staro-niderlandzkiego są obrazy *Lukasza van Leyden* i młodszego *Breughela*, przedstawiające „Kuszenie Ś-go Antoniego”. Temat ten, który artystom mającym

poczucie piękna, nastęcza najwdzięczniejszych motywów, w opracowaniu starych Niderlandczyków staje się śmiesznym, brzydkim, wstrętnym. Miasto otoczyć świętego uroczemi postaciami kobiecemi, Leyden i Breughel urządzili straszliwy jakiś taniec upiorów: potworne zwierzęta, stare czarownice, nadebę poczwary, a w ich rzędzie kobieta naga, potworniejsza jeszcze, aniżeli te poczwary, — oto, co Ś-go Antoniego wiedzie na pokuszenie.

I oto właśnie rysy, na których polega podobieństwo sztuki staro-niderlandzkiej do japońskiej: zamiłowanie do postaci brzydkich i trywialnych, skrupulatny naturalizm w oddaniu ich: wreszcie wyobraźnia skierowana wyłącznie na rzeczy potworne, straszliwe, piekielne. Nie jest to przypadkiem, że jednego z Breughelów nazwano: „Höllenneughel”; w galerji wiedeńskiej; znajdziecie mnóstwo obrazów niderlandzkich, napelnionych smokami czysto japońskiego stylu. Jeno, że malowidła japońskie w Wiedniu, zarówno jak w innych stolicach europejskich, umieszczono w muzeum etnograficzném, jako wytwory egzotycznego barbarzyńskiego smaku — a piekielne fantazyje starych Niderlandczyków porozwieszano obok arcydzieł Rubensa i Van Dycka, w pobliżu Rafaela i Tycyana...

A jednak, na jednéj z ostatnich wystawie monachijskiej, dzisiejsi malarze japońscy, występując po raz pierwszy, zadziwili wszystkich wdziękiem, humo-

rem, i subtelnością swych obrazów. Ich sztuka rozwinęła się podobnie jak sztuka niderlandzka.

Podobieństwo szkoły staro-niderlandzkiej a japońskiej występuje silniej jeszcze w obrazie rodzajowym. Przypatrując się dziełom starych Niderlandczyków na tém polu, na którém pędzel ich tak się wslawił, we wszystkich widzimy skłonność do oddawania ludzi zwykłych w zwykłym otoczeniu, osobników brzydkich i trywialnych w otoczeniu trywialném.*) U niektórych, jak u *Teniersa* i *Ostadego*, z realizmem łączy się humor i pewna skłonność do karykatury. Toż samo u Japończyków: handlarzom niderlandzkim odpowiadają handlarze i rzemieślnicy japońscy, oddani z tym samym realizmem, z tą samą uderzającą obserwacją życia, z tym samym humorem.

Zwolna jeno, pod wpływem wzorów włoskich, poprawia się smak malarzy niderlandzkich, budzi się w nich poczucie, rodzi się zdolność uwydatniania piękna. Dochodzą do sztuki wielkiej i oryginalnej (mimo włoskiej swój szkoły), dzięki téj okoliczności, że nie wypuszczają z rąk zdobyczy swych technicznych i wyszukują sobie stosowne modele wśród otoczenia swego. Wytworna technika olejna, właściwa szkole flamandzkiej, pyszne *clair-obscur* szkoły holenderskiej, — te rdzenne zalety

*) „Qu'on m'ôte ces magots-là” — zawołał Ludwik XIV, gdy mu pokazano obrazy téj szkoły.

malarstwa, łączą się z kolorytem gorącym, rozkosznym i z rysunkiem swobodnym, szlachetnym.

Rozwój ten doskonale śledzić można w galeryi wiedeńskiej. Już Jan Gossaert, zwany Mabuse, w „Obrzezaniu Chrystusa” rysuje postacie proporcjonalne, o szlachetnych liniach, układa draperye w fałdy szerokie a miękkie, zabarwia je kolorytem żywym i harmonijnym. Nieznany mistrz, który stworzył wspinały ołtarz Ś-go Hieronima, w postaci klęczącego papieża Grzegorza, daje świetny wzór spojenia subtelnego realizmu niderlandzkiego ze szlachetnym rysunkiem i pysznym kolorytem Włochów. Jednak na malarzach tych jeszcze widać wpływ smaku staroniderlandzkiego, krępującego polot twórczości artystycznej. Kompozycye ich są ciasne, figury drobne.

Dopiero *Piotr Paweł Rubens*, mistrz szkoły brabanckiej, sięga śmiało po płótna olbrzymie, które wypełnia postaciami spotęgowanemi ponad rozmiary ludzi żywych.

W dwudziestym trzecim roku życia wyjechał do Włoch, gdzie przebył lat siedem: tam, pod wpływem Tycyana i Pawła Veronese, a zapewne i pod wrażeniem dzieł Michała Anioła, uformowała się indywidualność jego artystyczna. Potrzeba było szkoły téj dla Rubensa wobec smaku niderlandzkiego, który i on odziedziczył. Historycy sztuki twierdzą zgodnie, że najczystsze i najszlachetniejsze dzieła Rubensa powstały zaraz po powrocie jego z Włoch. W galeryi wiedeńskiej wybornie studyo-

wać można oscylacye w smaku Rubensa. Podobnie jak człowiek zwykły w jednym okresie życia swego bardziej przypomina ojca, w drugim matkę, tak Rubens zdradza naprzemian wpływ to jednego, to drugiego z pierwiastków, które uformowały jego poczucie artystyczne. Widzimy w galerii wiedeńskiej przedewszystkie ów słynny portret, obnażonej niemal całkowicie, Heleny Fourment, drugiej żony Rubensa, której postać wraca we wszystkich prawie wielkich kompozycjach artysty. Kobieta ta, niska, przesadnie pulchna, o wielkich, lecz cielejących nieco oczach i zmysłowych ustach, podobała się Rubensowi, bo to typowa piękność niderlandzka; lecz, by ją przerobić na madonnę, potrzeba było nielada wyteżenia artystycznego. Proceder ten uskuteczniał Rubens w sposób mistrzowski, póki w duszy jego żyły proporeye i oblicza postaci stworzonych przez sztukę włoską. I tak powstaje owa świetlista, wyniosła madonna Św. Ildefonsa; tak owa Marya, wznosząca się ku niebiosom w chmurze uroczych aniołków; tak wreszcie owa Rodzina Święta pod jabłonią, z Matką Boską w draperyi szkarłatnej: trzy klejnoty galerii wiedeńskiej. Lecz kto nie rozpoznał pierwiastków walczących ze sobą w duszy wielkiego tego artysty, ze zdumieniem spoglądać będzie na „Święto Wenery”, gdzie postać bogini miłości przypomina kucharkę holenderską, a kapłanki — dziewczki od krów. Rubens odrzuca

tu wzory włoskie, zapomina co jest pięknem, puszcza folgę smakowi czysto niderlandzkiemu. Smak ten, a nawet motywa tradycyjne wkradają się nieraz i do największych utworów Rubensa; we wspaniałym obrazie galeryi wiedeńskiej „Ignacy Loyola uzdrawiający obłąkanych” złe duchy, wygnane z ciał obłąkanych, czysto Breughelowskim sposobem, unoszą się w powietrzu jako poczwary masywne, uchwytnie.

Atoli wszystko, co Rubens stworzył, nosi na sobie piętno wielkiego talentu, a mózg jego zbyt głęboko przesiąkł szlachetnemi kształtami, których widokiem napoił się był we Włoszech, by wydać mógł coś zgoła brzydkiego, wstrętnego, nieokraszonego ani jednym błyskiem piękna.

Weźcie natomiast Niderlandczyka czystej krwi, który nigdy nie był we Włoszech, weźcie takiego *Jordaensa* i słynny obraz jego „Das Fest des Bohnenkönigs,” a poznacie w tych czerwonych, rubasznych mężczyznach i w tych kobietach otyłych, ociężalych, brzydkich — właściwy, nie sfalszowany smak niderlandzki — i znowu przyjdzie wam na myśl, że takie dzieła sztuki powinny-by znaleźć umieszczenie w galeryi etnograficznej obok innych utworów smaku barbarzyńskiego.

Van Dyck, wielki uczeń Rubensa, zrazu kształcił się na obrazach mistrza i tworzył dzieła nacechowane niderlandzką energią zmysłową, jak owego

Chrystusa berlińskiego. Pobyty we Włoszech i w jego duszy wykształcił poczucie harmonii i właściwego piękna. I oto widzimy w galerji wiedeńskiej wielkie kompozycje jego religijne: „Św. Rozalia przyjmująca różaniec” i „Św. Herman klęczący przed Maryą Panną,” celujące rysunkiem energicznym, ale szlachetnym, porywające kolorytem żywym, ale harmonijnym, wprawiające w zachwyt układem draperyi potężnym, prostym, rytmicznym. Widzimy długi szereg portretów Van Dycka najszlachetniejszego smaku, jak ów słynny portret dwunastoletniego księcia Ruprechta Palatyna Renu, podobiznę hr. Henryka Vanderburgha i obraz Amalii Solms, księżny Oranii, pełen wdzięku i dystynkcyi. Lecz i w tym artyście szkoła włoska nie zdołała stłumić całkowicie wrodzonego smaku niderlandzkiego. Dalila zdradzająca Samsona przypomina piękności Jordansa, a bogaty czerwony płaszcz, pomarszczony tyśnięciem fałdów, nie ma nic wspólnego ze szlachetnymi draperjami w religijnych obrazach Van Dycka.

Dwóch innych, największych mistrzów szkoły niderlandzkiej: *Rembrandta* i *Ruisdaela*, nie można studyować w galerji wiedeńskiej. Nie posiada ona ani jednej większej kompozycyi Rembrandta, lecz za to dwa portrety mistrzowskie: portret własny artysty i podobiznę jego matki. Rembrandta chyba nikt tak dobrze nie znał, jak on sam: to też widzimy w portrecie jego całe jego życie, nie bardzo

czystém płynące korytem, życie człowieka zdolnego, bystrego, lecz lekkomyślnego i zużytego. Portret matki to arcydzieło przyémiewające staruszkę Dennera.

Malarstwo niderlandzkie utrzymywało się na wyżynie sztuki wielkiej, harmonijnej, zaledwie przez lat kilkadziesiąt. Następcy Rubensa i Van Dycka, kształcąc się, nie wprost na Włochach, lecz na dziełach tych mistrzów, pod wpływem smaku szczepowego wpadają niebawem w manierę obrażającą oko czule na szpetotę. Galeryja wiedeńska obfituje w płótna takiego *Thuldena*, *Woutersa*, *Schutta*, *Tys-sensa*, demonstrujące *ad oculos*: jakie postacie wytwarza smak niderlandzki, kroczący własnym torem. Dla naszego zbioru nie ma tu ani jednego dzieła.

III.

Inny duch owiewa cię w salach szkoły włoskiej, w tych nawet, gdzie zgromadzono plody pierwszych porywów włoskiego malarstwa.

Z tych ścian bije tyle barw i światła, oko przeslizguje się po tylu harmonijnych kształtach, że cię odrazu ogarnia zadowolenie artystyczne, jakieś wesołe zaufanie, że ten naród artystów nie zrazi cię ani brakiem smaku, ani wyskokami barbarzyńskiej wyobraźni.

I Włosi nie od razu stworzyli wielkie kompozycje; i oni zaczęli od figurek drobnych, stawianych bojaźliwie; zwolna, równocześnie z malarzami niderlandzkimi, lecz samoistnie, wykształcili perspektywę, technikę olejną i zasady harmonijnego kolorytu.

To téż np. „Św. Sebastyan” mistrza Andrea *Mantegna*, najslawniejszy i historycznie najcenniejszy pomnik pierwszego okresu malarstwa włoskiego w galerji wiedeńskiej, nie jest bynajmniej dziełem piękném; owszem, widok tego nagiego człowieka, rysowanego twardo, skurzonego pod wpływem bólu, sprawia przykrość.

Lecz przypatrzmy się płótnom innych poprzedników Michała Anioła i Rafaela, a zrozumiemy całą różnicę wrodzonego smaku Włochów i Niderlandczyków, ujrawszy zarodki późniejszych arcydzieł malarstwa włoskiego.

Taki *Mazzolino* w małym obrazku swym „Obrzezanie Chrystusa” gromadzi, podobnie jak współcześni Niemcy i Niderlandczycy, mnóstwo drobnych figurek, lecz figurki te są świetnie ustawione, grupy ich równoważą się, szaty ich drapują się w fałdy szerokie, swobodne, a cała ta gromada ludzi, barwna, ale harmonijnie barwna, odbija pysznie od białej, szerokich rozmiarów architektury świątyni. Patrząc na tę architekturę świetlistą, na ciepły

koloryt tego obrazka, rzekłbyś, że to embryo kompozycji religijnych Paola Veronese.

Perugina „Chrzest Chrystusa” zdziwi cię piękną kompozycją grupy Jana Chrzciciela i Chrystusa, wspartą szkarłatną draperyą świętego proroka. Grupa ta, mimo drobniotkich swych rozmiarów, przypomina ci znowu dzieła późniejszej sztuki włoskiej; i w istocie, w obrazach Verrocchia i G. Reni’ego i w słynnym rzeźbie Sansovina, przedstawiających tę samą scenę, postacie téj grupy powtarzają się niemal w tym samym układzie, jeno w wielkich rozmiarach i o szlachetniejszym coraz rysunku.

Ten sam Perugino w wielkiej swój „Madonnie”, podobnie jak *Francia* w niemniej sławnym obrazie galeryi wiedeńskiej, przekazuje całej późniejszej sztuce włoskiej zasady kompozycji obrazów przedstawiających madonnę lub świętą; już w tych dziełach widzimy postać madonny siedzącą na wyniesieniu, a obok tronu jój symetrycznie rozmieszczone postacie świętych. Są to obrazy pełne harmonii, mimo niewyrobnego jeszcze rysunku i „embryonalnego” zawsze kolorytu.

Podobnie jak zasady szlachetnej kompozycji i swobodnego traktowania ciała ludzkiego i draperyi, ustala się w pierwszych już próbach malarstwa włoskiego — dzięki wrodzonemu taktowi artystycznemu Włochów — perspektywiczny układ obrazów. Stosownie do reguł *Alberti’ego*, wyrażonych w słyn-

nych jego „Trzech księgach o malarstwie”, malarze włoscy obierają punkt widzenia na wysokości ludzi przedstawianych w obrazie. Niderlandczycy zmieniają nieraz ten punkt widzenia i ustalają go dopiero pod wpływem sztuki włoskiej; Włosi przez cały okres Odrodzenia stosują tę samą perspektywę, której trafność i efektowność podziwiamy w obrazie *Fra Bartolommea* „Scena w świątyni”; jest to jeden z najpiękniejszych utworów mistrza, który wywarł tak potężny wpływ na Rafaela.

Szkoła florencka ujmuje nas w obrazach Bartolommea wszelkimi niemal cechami sztuki wielkiej: widzimy w nich nastrój uroczysty, kompozycję monumentalną, a jednak swobodną i pełną wdzięku; odczuwamy jedynie brak kolorytu, któryby nas czarował bogactwem, zadawał harmonią.

Uroczy ten źródł piękności Wenecyanie pierwsi otwierają dla malarstwa włoskiego, oni też czerpią zeń najhojniej i dzięki jemu wytwarzają, jeśli nie najpoważniejsze, to najwykwintniejsze dzieła. Galeria wiedeńska obfituje w utwory szkoły weneckiej: już blask imion olśniewa widza. Czytając na złożonych ramach imiona Bellini’ego, Tycyana, Tintoretta, ulega on mimowoli sugestyi i podziwia wszystkie te płótna, aczkolwiek niektóre mu się nie podobają.

Spróbujmy z tego grona nieśmiertelnych wybrać

mistrzów najcelniejszych, z długiego szeregu obrazów ich—dzieła najpiękniejsze.

Giovanni Bellini! Mistrz, z którego szkoły wyszli Giorgione i Tycyan. Bellini założyciel szkoły weneckiej, który w ciągu życia dziewięćdziesięcioletniego wysłał z pracowni swój niesłychaną ilość obrazów religijnych, którego madonny swego czasu były najśłynniejszymi w świecie, który znalazł legion naśladowców—ten Bellini dziś już zachwycać nie może. Tycyan i Veronese zepchnęli go na pozycję historyczną jedynie; obrazy jego nie mogą współzawodniczyć z dziełami tych jego następców, bo nie ma w nich owój iskry boskiej, która cechuje mistrzów pierwszorzędnych. Prawdziwie pięknym, przykuwającym, jest jedynie „Chrystus oplakiwany przez aniołów” w Berlinie, najbliższym Tycyana — wielki obraz ołtarzowy w S. Salvatore w Wenecyi; lecz w galeryi wiedeńskiej są wyłącznie obrazy pracowite, gładkie, profesorskie. Szkoda tego pięknego kolorytu.

Giorgione zmarł w zbyt młodym wieku, by o talencie jego wyrokować można. Przypisują mu tę zasługę, iż pierwszy wprowadził do malarstwa włoskiego krajobraz, potęgując nastrój danej kompozycji. Galerya wiedeńska szczyci się posiadaniem jednego z najslawniejszych jego obrazów, przedstawiającego trzech astrologów na tle jesiennego krajobrazu. Być może, że ten obraz ongi odzna-

czał się pięknym kolorytem i że ta okoliczność dodawała mu pewnego wdzięku; dziś nie ma żadnego .

Tycyan dopiero, nieśmiertelny *Tiziano Vecellio*, roztacza przed nami wdzięk kolorytu i ową sztukę harmonijną, która była najpiękniejszą ozdobą bogatęj Wenecyi. Wyemancypowawszy się zawczasu z pod pierwiastkowego nieco kierunku Belliniego, Tycyan w utworach swych odzwierciedlał ducha ówczesnej kultury weneckiej, ów nastrój wesoly, harmonijny, owo szczęście ziemskie, oparte na dobrobycie i uszlachetnione estetyką życia. Nie znajdziecie w obrazach jego uniesień Michała Anioła, głębokiego uczucia Rafaela, ani subtelnęj poezyi Leonarda; ale zato odsłania wam Tycyan raj ziemski, gdzie wszystko w słońcu jaśnieje i szczęśliwie się uśmiecha. Historya Święta staje się dla niego pretekstem do przedstawienia sielankowego szczęścia lub strojnych zebrań, a najswobodnięj roztacza Tycyan skrzydła swe w dziedzinie motywów mitologicznych.

Jakaż to sielanka urocza, pełna wysokięj harmonii: madonna, łagodnie uśmiechniona, obejmuje ramieniem małego Jezusa, któremu Św. Jan podaje wiśnie *)! Jasny błękit sklepi się nad temi posta-

*) Obraz ten znany jest w świecie artystycznym pod nazwą „Kirschen-Madonna”.

ciami, pełnemi blasku i wesołego życia. Jestto, zdaniem mém, najpiękniejsza sielankowa madonna galeryi wiedeńskiej, prześcigająca, nietylko podobne obrazy innych malarzy szkoły weneckiej, ale i „Madonnę pod jabłonią” Rubensa, a nawet Rafaela „Madonna im Grünen”.

Drugim mistrzowskim obrazem religijnym Tycyana jest niewiasta wiarołomna przed Chrystusem. Podobnie jak w „Madonnie z wiśniami”, rysuje tu Tycyan figury naturalnej wielkości, lecz umieszcza na obrazie jedynie górną część ich ciała. W obrazie tym może najwięcej jest uczucia, udzielającego się widzowi: wstyd i skrucha tej młodej kobiety wzruszają nas tém łatwiej, że przemawiają z twarzy tak poetycznie pięknej, tak wysoce uroczej; obok „Roxany” Sodomy i Madonny sykstyńskiej Rafaela zaliczam głowę tę do rzędu najpiękniejszych, na jakie się zdobyło malarstwo włoskie.

Żałuję natomiast, że najslawniejszemu religijnemu obrazowi Tycyana w galeryi wiedeńskiej, wielkiej jego kompozycyi „Ecce homo”, ze stanowiska nieuprzedzonej krytyki estetycznej nie mogę oddać owej czci, którą go otoczyły wieki. Obraz kolosalny, lecz figurki drobne — a to już proporcya najfatalniejsza. Lecz dalej: Chrystusa w wieńcu cierniowym, obnażonego, wyprowadzają z głębi wspaniałej architektury marmurowej, prawdziwie weneckiej; oczekuje go, pod niebem błękitnym,

promienném, zgromadzenie w szatach pysznych, barwnych, weneckich. Nie — ta historia święta na bruku Wenecyi, ta wystawa kostiumów *ex re* umęczenia Zbawiciela, nikomu do przekonania szczerze nie przemówi; a i kompozycya nie szczególna, a nawet w rysunku błędy, mimo, że to obraz Tycyana, i obraz kapitalny.

Jeśli chcecie mieć Tycyana całego, Tycyana na najwyższej sztuki jego wyżynie, to spójrzcie na „Danaę”, której się Jowisz zjawia w postaci złotego deszczu. Może po raz pierwszy od lat dwóch tysięcy, od kiedy rzeźba grecka wykuła w kamieniu idealne kształty ludzkie, ten mistrz włoski przedstawia ciało kobiece w najwyższej harmonii, w najszlachetniejszych proporcjach, w rysunku najpiękniejszym. Jakie miękkie kształty, a jednak jakie smukłe! Jaka pleć biała, matowa, a jednak jakie pod nią ciepłe życie organizmu! Jaki szlachetny, idealnie piękny układ postaci; ile w nim dyskrecyi artystycznej, a jednak ile namętności! Weźcie do tego ciepły koloryt obrazu: purpurową draperyę, żółtawo-różowawe ciało Danay, złocisty połysk spadających monet i złotej misy, w której piastunka je zbiera, a zrozumiecie, że poczucie artystyczne Tycyana i całej ówczesnej Wenecyi w tym obrazie osiąga wyraz najszczerszy a zarazem najszlachetniejszy, na jaki w ogóle zdobyć się mogło.

Na obraz religijny najwyższego stylu nie stać

ich było. Zgodnie z usposobieniem Wenecyan, obok scen mitologicznych i uczt weneckich, którym nadawali tytuły ze Starego Testamentu, najlepiej udawały im się portrety. Galerya wiedeńska posiada dwa pierwszorzędne portrety Tycyana: Papieża Pawła III i margrabinę Izabellę d'Este—oba pełne charakteru i życia, oba przytém przykuwające kolorytem gorącym. Tę samą Izabellę, którą Tycyan przedstawia w całym uroku młodości, sportretował Rubens w nieco późniejszym wieku. I ten portret znajduje się w galeryi wiedeńskiej. Porównajcie je: *quae permutatio rerum!* Tylko turban się nie zmienił.

Uczeń Tycyana, *Tintoretto*. Nie brak mu było ambicyi: wczesnie opuścił szkołę, a nad wejściem własnej pracowni umieścił dumny napis: „Il disegno di Michelangelo ed il colorite di Tiziano”. Z tych marzeń młodości nie wiele *Tintoretto* urzeczywistnił w dziełach swych. Korzystając z ogromnego popytu, który istniał w bogatej Wenecyi, wykształconej przez Tycyana, *Tintoretto* malował z niesłychaną szybkością płótna kolosalne, namalował ich ilość niezliczoną: gdzież tu czas myśleć o rysunku Michała Anioła lub o kolorycie Tycyana! A kiedy się skupił i dopiąć chciał najwyższego w sztuce ideału, dowiódł, że w nim już nie żyło owo poczucie piękna i harmonii, ów artyzm wysoki i czysty, jakim się Tycyan odznaczał. Porównajcie jego „Zuzannę

w kąpieli” z „Danae” Tycyana lub drezdeńską „Wenerą” tegoż mistrza: jakaż wypasiona! Od kobiet niderlandzkich różni się już tylko proporcjami, nie jest podsadkowata, jak Helena Fourment lub Wenera Rubensowska. Nagość Danay jest szlachetną, klasyczną, dyskretną; nagość Zuzanny — lubieżną, nieprzyzwoitą, umyślną; Danaę podziwia bóg rozkochany, Zuzannę — stary lubieżnik. Podziwu godnym jest w tym obrazie jedynie koloryt, ów prześliczny ton złocisto-bronзовый, który zdobi też liczne portrety Tintoretta w galeryi wiedeńskiej.

Szlachetniejszego kierunku mistrzem jest *Palma Vecchio*; lecz z owego bożego daru odczuwania i oddawania piękna nie dostało mu się w udziale tyle, co Tycyanowi. I on stworzył sielankową „Rodzinę Świętą”, którą posiada galerya wiedeńska; i w jego obrazie uśmiecha się niebo, wonieje krajobraz, połyskują barwne szaty. Lecz jakież to sztywne, o ciężale postacie w porównaniu z figurami Tycyana! Jakie olbrzymie, o ciężale cielsko tej jego Lukrecyi, która obnaża się pod pretekstem, iż chce popełnić samobójstwo! Może i *Palma Vecchio*, jak *Dürer*, czuł sam, że smak jego nie był najwykwintniejszym: w szeregu studyów kobiecych podąża on za ideałem szlachetniejszym i zbliża się doń w popiersiu blondynki, występującem na tle okrągłego zagłębienia. Jest to jedna z najpiękniejszych głów w galeryi wiedeńskiej.

Właściwym spadkobiercą Tycyana jest *Paolo Veronese*. W jego obrazach Wenecya raz jeszcze jaśniała w całym bogactwie barw, w całej wykwi-ności kształtów, które cechowały kulturę tej stolicy nadmorskiej. Veronese nie ustępuje Tycyanowi w poczuciu kolorystyczném, a przepych obrazów swych potęguje, posługując się wspaniałą architekturą o fantastycznych często formach. Oto jeden ze środków ulubionych przez Veronesa, po którym łatwo poznać jego obrazy: wszędzie znajdziecie okazałą, jaśniejącą architekturę, na której tle barwne postaci rozmieszczone są w odstępach dość znacznych, tak, że każda rysuje się z pełnym efektem dekoracyjnym. A i w kolorycie Veronese pozostaje wiernym własnemu smakowi: Chrystus w obrazach jego przyodzia-ny jest niemal zawsze w blade-różową szatę, na którą splywa pyszny ciemno-zielony płaszcz. Tworząc tedy według ustalonej, że tak powiem, re-cepty, wykonywał obrazy stojące niemal na równej wysokości artystycznej; niema u niego skoków tak znacznych jak u Tintoretta, a nawet Tycyana. Utwo-rów jego nie można jednak stawiać na równi z kom-pozycjami tycyanowskiemi. Kanon figur jego nie jest już tak harmonijnym i szlachetnym, jak propor-cye Tycyana; ów smak najszlachetniejszy cechuje zazwyczaj jedno tylko pokolenie, następne zaś, pod wpływem niezłomnych praw rozwojowych przy-rody, osiąść go już nie może. Figury Veronesa

są zbyt smukłe, przydługie; przypominają proporcje klasycznej rzeźby francuskiej, wyrażone typowo w słynnej Dyanie Goujona. Powtórę, strona dekoracyjna zyskuje u niego przewagę nad stroną psychologiczną, etyczno-ludzką. Veronese układa kompozycje swe, nie tyle z ludzi gniewnych i łagodnych, rozżalonych i nadziei pełnych, ile z postaci różowych i zielonych, pomarańczowych i fioletowych; zimną pięknnością architektury swój zabija uczucia cieplejsze, ludzkie. Porównajmy niewiastę wiarolomną Veronesa z Tycyanowskim opracowaniem tegoż samego tematu: u Tycyana parę figur skupionych, ludzie żywi, ciepłi, cały koncert uczuć ludzkich, temperamentów fizycznych i psychicznych; u Veronesa okazała, szeroka architektura, marmurowa estrada przed świątynią, na której widzimy przydługie, eleganckie postacie w arystokratycznym od siebie oddaleniu. U Tycyana podziwiamy boską łagodność Chrystusa, z którą kontrast tworzy zwierzęcy gniew siepaczy; podziwiamy drżący wstyd wiarolomnej niewiasty. U Veronesa podoba nam się pyszny koloryt draperyj Chrystusa, ale z ich blaskiem barwnym w rażącej niezgodzie są pomarańczowi Faryzejezy, schodzący po stopniach estrady.

Porównajmy ich madonny: Madonna Tycyana — to ucieleśnienie błogiego szczęścia rodzinnego; madonna Veronesa — to arystokratyczna dama, ucieleśnienie najwykwintniejszej mody. Jakąż wspaniałą

toaletę „satin changeant” przywdziała Samarytanka, czerpiąca wodę ze studni! Ileż gustu wytwornego przypisuje Veronese św. Katarzynie w doborze maryj! Jego Lukrecya, gotując się na śmierć z całą wyrafinowaną elegancją zamożnej Wenecyanki, zdaje się dawać do zrozumienia owęj tęgięj imienniczce swęj, pędzla Palmy Vecchio, że jest poprostu kucharką.

Jeżeli z długiego szeregu płócien Veronesa, które posiada galerya wiedeńska, wybrać mamy najpiękniejsze, to w pierwszym rzędzie wskazać musimy „Zwiastowanie Maryi Panny”. W téj kompozycji wspaniała architektura, wyobrażająca okrągłą świątynię o pysznych kolumnach, podnosi uroczystość chwili, odosabiając wybraną dziewicę od świata, a z niebiańskim rozjaśnieniem powietrza harmonizuje świetny, delikatny koloryt szat Matki Boskiej i Anioła-Zwiastuna. Jest to utwór, w którym dekoracyjny kierunek Veronesa nie neutralizuje motywu przedstawionego, lecz owszem potęguje wrażenie zamierzone.

Na drugim miejscu postawiłbym hetmana z Kapernaum, klęczącego przed Chrystusem. Jest to obraz niezmiernie szlachetny, aczkolwiek, miasto swobodnej równowagi grup i kształtów Tycyana, panuje w nim symetria wprost architektoniczna. Prawdziwie dostojną jest postać Chrystusa: sławny anatom niemiecki *Henke* napisał całą rozprawę o pozycyi

członków i stawów téj postaci *), tłómacząc na niéj anatomiczną podstawę dystyngowanego i szlachetnego ruchu. W istocie, postawa Chrystusa, z lekka ku hetmanowi zwrócona, wyraz oblicza i ruch ręki, wreszcie szeroki, prosty i miękki układ draperyi, sprawiają wrażenie tak szlachetne i imponujące, że postać tę bez wahania nazwać można najświetniejszą figurą Veronesa w galeryi wiedeńskiej; jako całość atoli „Zwiastowanie” stoi wyżej.

Z drobniejszych kompozycyi Veronesa najudatniejszą jest scena wyobrażająca chorą niewiastę, klęczącą przed Chrystusem u wnijscia domu Jaira. Architektura w obrazie tym nie odznacza się zbytnią wykwintnością, któraby razila wobec postaci pocieszyciela ubogich; prosta, choć monumentalna, stanowi ona tło odpowiednie dla postaci ugrupowanych harmonijnie, ale w duchu malarstwa, nie w duchu architektury. Obraz ten najbardziej zbliża się do stylu Ty-cyana.

Salonowo-dekoracyjny kierunek Veronesa sprawia, iż jest on świetnym portrecistą (zobaczcie portret Katarzyny Cornaro w galeryi wiedeńskiej), lecz wobec tematów potężnych okazuje się wprost nieudolnym. Niemogę artyście przebaczyć zepsucia arcy-wdzięcznego dla kolorytu tematu: ucieczki Lota

*) Wilhelm Henke „Vorträge über Plastik, Mimik und Drama.“ Rostock 1892.

z Sodomy. Wyobraźcie sobie kolorystyczne motywa tego założenia: w głębi, jako tło, Sodomia zalana morzem płomieni purpurowych, pomarańczowych, złocistych; od tła tego odbija się postać żony Lota, zmieniającej się w posąg z soli, postać srebrzysto-kryształowa, w której większy artysta uwydatniłby zamieranie, kostnienie; na pierwszym planie wreszcie Lot wraz z córkami i aniołem przewodnikiem. Cóż z tych motywów zrobił Veronese? Menuet, który tańczy zielony anioł z pomarańczową i szkarłatną córką Lota.

W obrazach odpowiadających jego talentowi, Veronese jest kolorystą niezrównanym. Nie trudno dostrzedz zamiaru przyćmienia Tycyana, i nie wątpię, że swego czasu Veronese zamiar ten osiągnął. Niebo jego miało być tak uroczo błękitnem, lśniącym, że roztaczało blask słoneczny nad całym obrazem. Dziś to niebo, ściemniałe, niemal czarne, kłębi się ponuro nad wesołą, białą architekturą i nad świetnymi draperyami; niebo Tycyana zaś uśmiecha się wiecznym błękitem. Jest Nemezys w sztuce, jak w życiu: kto zbyt wysoko sięga, ostać się nie może, a mistrzem prawdziwie wielkim jest ten tylko, kto zawładnął przyrodą, stosując się do jej prawideł.

Takim mistrzem poważnym i harmonijnym jest *Moretto*, którego nazwałbym Rafaelem szkoły weneckiej. Galerya wiedeńska posiada jedno z najpiękniejszych dzieł *Moretta*, może najpiękniejsze: św.

Justynę, u której stóp klęczy donator i biały jedno-
 różec, symbol dziewiczości. Moretto, może jedyny
 z Wenecyan, ma nastrój prawdziwie nabożny, tworzy
 postacie wynoszące się duchem ponad ziemię. Zgo-
 dnie z tym nastrojem kompozycyi, ton ogólny
 obrazów Moretta nie jest złocistym, gorącym, jak
 u innych Wenecyan, lecz srebrzystym, łagodniejszym
 i czystszy. Moretto jest artystą spokojnym, rozwa-
 żnym, malującym nie w furji, lecz z zamiarem two-
 rzenia dzieł trwałych; to też jego „Św. Justyna”
 zdumiewa świeżością barw i zapoznaje nas z całą
 świetnością kolorytu weneckiego. Że jednak i Mo-
 retto uległ wpływowi czasu i otoczenia, tego dowo-
 dem przepyszny płaszcz św. Justyny ze złotego broka-
 tu, stosownego na dywan u Rotszylda, ale nie na dra-
 peryę dla świętej. Można wżyć się w ducha owego
 czasu i w smak tego artysty, ale nie można mu sma-
 ku tego powinszować.

Parys Bordone, jest wśród Wenecyan tém, czém
 Jordaens wśród malarzy brabanckich. Widzimy
 u niego wszystkie cechy smaku weneckiego na stop-
 niu znacznie wyższym jeszcze, niż u Palmy Vecchio.
 Jeżeli Tycyan, Veronese i Palma Vecchio malują
 włosy kobiece o owęj słynnej złocisto-ryżej barwie
 weneckiej, to Bordone skręca je ze stryczków czerwo-
 nych. Jeżeli w licach kobiet Tycyanowskich róże
 topnieją na macicy perłowej, to Bordone wy-
 lewa na grubą, ordynarną porcelaną garnek różu.

Młode dziewice Bordonego mają miarę przepisaną dla olbrzymiej gwardyi Fryderyka II; a alegoryczne postacie jego, unoszące się w powietrzu, czynią wrażenie tak nieprawdopodobne i niesmaczne, jak uskrzydłone słonie.

IV.

Z dzieł dojrzałego malarstwa włoskiego po za Szkołą Wenecką cenią w galeryi wiedeńskiej najbardziej madonnę *Rafaela*, znaną pod nazwą „Madonna im Grünen.” Obraz ten, podobnie jak „Św. Trójcę” Dürera, oprawiono w olbrzymie złożone ramy przedstawiające ołtarz. Godzę się najzupełniej na to uczczenie wielkiego mistrza, lecz niechaj mi wolno będzie zauważyć, że gdyby obraz ten nie był dziełem Rafaela, niktby nie był pomyślał o złotym dla niego ołtarzu. I wielki Homer — powiadają — czasami drzemał. Jest to sobie Madonna, jakich wiele; twierdzą tak, mimo, iż nie przeoczyłem ani subtelności rysunku, ani spokojnej słodyczy Madonny. Obraz ten sprawia wrażenie miłe, ale nie porywa widza, nie przykuwa go tak, jak arcydzieło przykuwać powinno.

Gdyby zapytać w zaufaniu znawców sztuki, nie na sumienie ich historyczne, lecz na sumienie estetyczne: które płótno włoskie uważają za najpiękniej-

sze w galeryi wiedeńskiej? —zapewne wszyscy odpowiedzieliby to, co i ja z głębi przekonania twierdzą, że palmę pierwszeństwa oddać należy amatorowi *Parmigianina* strugającemu łuk („Der Bogenschnitzer”). Wyjawszy amorki Rafaela, nigdy może nie udało się artyście ucieleśnić w sposób tak żywy tworu wyobraźni, postawić przed nami mieszkańca świata wymarzonego tak prawdopodobnym, tak uchwytnym. To zachwycające chłopię uskrzydłone drga życiem ciepłem, jak ptaszyna płocha, którąśmy schwyтали; nigdy Tycyan, nigdy Rubens tak doskonale nie oddał żywego ciała we wszystkich najdelikatniejszych jego odcieniach kolorystycznych. Spójrzcie jeszcze na te skrzydła barwne, lekkie, wyrastające organicznie z łopatek amorka, na tę twarzyczkę okoloną złocistemi puklami, na to oko pełne niewysłowionego wdzięku i wesela: a przyznacie, że w tej postaci, pomysłanej w duchu Rafaela, Parmigianino stanął na wyżynie największych arcydzieł mistrza umbryjskiego, a i tych amoretków w dole Rafael -by się nie powstydzil.

Jest w galeryi wiedeńskiej prześliczny, acz mniejszej wartości artystycznej odpowiednik do amora Parmigianina: amor *Guida Reniego*, dzieło pełne uczucia i wdzięku. Mimo, iż postać tę wykonali uczniowie Reniego według jego szkicu, stawiam ją wyżej, aniżeli liczne, kolosalne, oryginalne płótna mistrza w galeryi wiedeńskiej. Trzeba bo-

wiem powiedzieć sobie odważnie, że talent Reniego był niezwykłym jedynie w dziedzinie słodkiego wdzięku i wylanego uczucia.

Pierwszorzędnej piękności są dwie kompozycje *Correggia*: „Jo, której się zjawia Jowisz w postaci chmury“ i „Ganimed porwany przez orła“. Na obrazach tych wyciśnięte jest w całej świetności piękno oryginalnej indywidualności tego artysty, jego talentu *par excellence* malarskiego; widzimy czarodziejskie oświetlenie zenitowe ciał obnażonych, modelowanie miękkie, pełne uroku, koloryt skóry ludzkiej ciepły, żywy. Koloryt ten zachwyca widza tém bardziej, że dokoła spostrzega on spustoszenia, jakie czas poczynił w licznych obrazach galerji wiedeńskiej, zwłaszcza na ciałach nagich; są to prawdziwe trupy żółtawo-niebieskie. Z rozmiarów jedynie domyślać się można, jak potężném napelnione były życiem, kiedy wychodziły z pod pędzla artystów.

Podobnie świeży ciepły koloryt podnosi znakomicie piękność wielkiej kompozycji *Annibala Caracciego* „Venus i Adonis“. Temat ten, wielokrotnie opracowany w galerji wiedeńskiej, najświetniej przedstawia się w obrazie Caracciego. Postacie potężne, pełne życia zmysłowego, przypominają najdojrzalsze kreacye Rubensa.

Wspomnijmy jeszcze o „Pogromie aniołów“ *Luuki Giordana*, a łańcuch klejnotów galerji wiedeńskiej

zbliży się ku końcowi. Jest-to kompozycja technąca duchem Michała Anioła. Święty Michał dotyka stopą pierwszego z upadłych aniołów, który wraz z towarzyszami w dzikiéj rozpaczéj stacza się w przepaść bezdenną. Gdyby nie ten Św. Michał, odziany w rynsztunek żołnierza rzymskiego, rozwiewający wszelką illuzję, byłby to utwór pierwszorzędny, bo grupa spadających aniołów, dla potęg nagich ciał swych i dla śmiałych skróceń perspektywicznych, zasługuje na podziw.

Prawdziwie harmonijne wrażenie czyni jeszcze „Oplakiwanie Chrystusa” Andrzeja *del Sarto*. Zarówno kompozycja, jak rysunek i koloryt nasyczone są pięknnością, rozgrzewającą widza jak słońce.

Zalety téj, od której zależy przyjęcie do owéj naszéj „galeryi nad galeryami”, nie posiadają liczne obrazy innych sławnych mistrzów, wypełniające galeryę wiedeńską. Niechaj naturalisci podziwiają studia *Ribery* w téj galeryi: przyznam tym studyom niezrównaną technikę i plastykę, ale mimo to powiem, że są brzydkie. Niechaj inni zachwycają się wielkimi kompozycjami religijnymi *Caravaggia* z tytułu ich plastyki zdumiewającéj: dla mnie jest to plastyka figur świętych, wyciosanych z drzewa przez cieślę. *Carlo Dolci* zasługuje na miejsce obok *Belliniego*, a z kompozycyj *Salvatora Rosy* w galeryi wiedeńskéj ani jedna nie sprawia wrażenia głębszego.

Polecam natomiast uwadze czytelnika obraz, który łatwo przeoczyć: *Furinięgo* „Pokutującą Magdalenę”. Tyle tych Magdalen, powiecie, a wszystkie tak do siebie podobne! W samej rzeczy — lecz ta Magdalena ma więcej charakteru od imienniczek swoich; przez te oczy czarne widz przeziera do głębi duszy i temperamentu zajmującej pokutnicy.

* * *

Szkoła francuzka w galeryi wiedeńskiej wypełniłaby od biedy niewielką salę, gdyby obrazy jój zebrano. Jest tam *Poussin*, *Rigaud*, i *Liotard*, *Manglard*, *Lebrun*, *Watteau*, i *Bourguignon*; lecz galerya wiedeńska wolałaby odstąpić wszystkie te płótna razem, aniżeli jeden mały portrecik *Cloueta*, wyobrażający króla Karola IX jako chłopca jedenastoletniego. Jest to jedno z owych nielicznych dzieł, które, mimo braków, właściwych każdej pracy ludzkiej, zmuszają widza do nazwania ich doskonałemi. Subtelność miniatury łączy się w tym obrazie z plastyczną siłą, właściwą wielkim utworom pędzla. Ten drobny portrecik jest znacznie piękniejszym, aniżeli wielkie płótna *Cloueta*, przedstawiające Karola IX w naturalnej wielkości jako młodzieńca dwudziestoletniego.

Baczną uwagę zwrócić należy na dzieła szkoły hiszpańskiej w galeryi wiedeńskiej. Po za Madry-

tem nigdzie nie spotkacie płócien hiszpańskich w takiej ilości i w takim doborze. *Velasquez* występuje z długim szeregiem portretów zażywających wielkiej sławy. Niestety, badając portrety te bez korzystnego uprzedzenia, nie dużo dziś dopatrzeć się w nich można zalet. Są to po większej części piękności wielce podstarzałe, pogryzione zębem czasu, tak, że o dawnym ich wyglądzie wyrokować trudno. Te panie, panienki i dzieci w krynolinach olbrzymich dziś wyglądają jak lalki porcelanowe: ani w ich twarzach życia, ani w stroju — techniki subtelnej. Najlepiej utrzymały się portrety czteroletniej infantki Maryi Teresy, i sześćioletniego królewicza, Baltazara Carlosa. Słynna „Rodzina *Velasqueza*” rysowana i malowana jest z taką niedbałością, że krytyce, która głosi sławę tego płótna, nie można oszczędzić zarzutu bałwochwalczości.

Atoli całą zdumiewającą siłę *Velasqueza* poznacie w twarzy śmiejącego się chłopca, który trzyma biały kwiat w ręku. Jest to Juan de Pareja, t. zw. niewolnik *Velasqueza*, którego mistrza nieraz używał do trudnych studyów fizyognomicznych. Ten półdyota w łachmanach jest niezmiernie brzydkim; ale jest to owa szpetność postaci szekspirowskich i działa inaczéj zupełnie, aniżeli barbarzyńska szpetność typów Ribery.

Wszystkie zalety, które przypisują portretom *Velasqueza*, a których w infantkach galeryi wie-

deńskiej dopatrzeć się nie mogę, łączy płótno Juana *Pantoji*, przedstawiające maleńką księżniczkę hiszpańską. Jeżeli portrety Velasqueza może kiedyś były arcydziełami, to ten portret *Pantoji* jest po dziś dzień arcydziełem, które zdumiewa zasobem życia, realizmem techniki i wdziękiem artystycznym. Jest to praca filigranowa, którą porównać można chyba z subtelnym jakiem „*Stilleben*” Jana van der Heyde.

Arcymistrz szkoły sewilskiej, *Murillo*, wita nas w galerii wiedeńskiej jednym tylko swym dziełem, ale dziełem prawdziwie pięknym. Jan Chrzciciel jako dziecko, pełne niewinnego wdzięku, obejmuje rączką szyję jagnięcia. Dzieło to nie dorównywa może podobnej kompozycji *Murilla*, będącej własnością muzeum madryckiego, lecz okazuje wszystkie charakterystyczne zalety mistrza: rzewność uczucia, miękkość i żar kolorytu, i owe poetyczne oświetlenie, które pozwala tego wielkiego artystę nazwać *Correggiem* hiszpańskim.

V.

Oddział malarstwa nowoczesnego w galerii wiedeńskiej nie wytrzymuje porównania ze szkołami historycznymi. Obrazy godne widzenia wyliczyć tu można na palcach. W zbiorze tym brak wszelkiego

systemu, brak nawet zasady odpowiedniego reprezentowania szkoły wiedeńskiej.

Z płócien francuzkich czyni wrażenie głębsze jedynie „Napoleon przekraczający Alpy” J. L. *David*. Jest to obraz monumentalnego układu, pełen energii i życia w postaci jeźdźca i konia.

Z Włochów zasługuje na uwagę jeden *Grigoletti*, którego wielka kompozycya „Francesco Foscari, skazujący syna na wygnanie” należy do rzędu najlepszych nowoczesnych obrazów historycznych.

Ani jednego wybitnego dzieła niemieckiego malarstwa historycznego! Za to zobaczyć tu możecie prześliczne studyum *Kaulbacha* „Lutnistka”, słynny obraz *Defreggera* „Das letzte Aufgebot” i *Kurzbauera* „Die ereilten Flüchtlinge”. Obrazy te tylokrotnie reprodukowane były w pismach ilustrowanych, że znane są każdemu; możemy oszczędzić sobie bliższej ich oceny.

Przejdźmy do szkoły wiedeńskiej. Najobficij stosunkowo reprezentowane jest malarstwo wiedeńskie z pierwszej połowy stulecia: są tu obrazy *Kraffta*, *Danhausera*, *Waldmüllera*, *Eybła*; lecz płócien tych jest zbyt mało, by widz powziąć mógł należyte wyobrażenie o charakterze szkoły. Kto chce poznać dokładniej wiedeńskie malarstwo rodzajowe przed r. 1848, przestudyować musi galerję akademii wiedeńskiej.

Wspaniały rozwój malarstwa wiedeńskiego po r. 1848 słabo tylko się odbija w galeryi wiedeńskiej. Najlepiej jeszcze występują malarze historyczni, którzy kwitnęli w pierwszém dziesięcioleciu panowania cesarza Franciszka Józefa I: *Karol Rahl* i *Karol Blaas*.

Po Rahlu, założycielu i głównym reprezentancie historycznego malarstwa wiedeńskiego, zostały w galeryi cesarskiej dwa płótna: jedno, kolosalnych rozmiarów, przedstawiające księcia Manfreda u Saracenów w Luceryi; drugie, niewielkie, wyobrażające śmierć Siegfrieda. Są to obrazy o tak pierwiastkowej technice, o charakterystyce tak dobroduszej, że wyglądają na wielkie oleodruki, przeznaczone dla restauracyj prowincjonalnych. Nie można było obrazom tym wyrzucić większej krzywdy nad zawieszenie ich naprzeciwko kompozycyi Matejki: porównywając je, rzekłbyś, że nie lat trzydzieści, ale trzysta, dzieli płótna Rahla od płótna mistrza Jana. U Matejki każda postać jest indywidualnością jasno zarysowaną, pełną kipiącego życia; u Rahla figury szablonowe, niby statyści ucharakteryzowani dla sztuki historycznej. U Matejki jedwab odróżnisz na pierwszy rzut oka od aksamitu, skórę — od materij tkanych; u Rahla widzisz draperye nieokreślone bliżej, działające kolorytem jedynie. Jest to technika odpowiednia dla obrazów religijnych lub alegorycznych, lecz rażąca w obrazie historycznym.

Wreszcie Rahl cały obraz pokrył lazurą, świecąca jak lustro brunatnym jakimś tonem; u Matejki każda płaszczyzna barwna zachowuje swą indywidualność kolorystyczną.

Wiadomo, że największe dzieło Rahla: cykl kompozycyj dla arsenału wiedeńskiego — istnieje w szkicach jedynie i nie zostało wykonaném. Ubiegł artystę współzawodnik, któremu dwór sprzyjał, *Karol Blaas*. W galeryi wiedeńskiej przechowują szkice olejne kompozycyj Blaasa, które dla arsenału w wielkich wykonął rozmiarach. Rahl zamierzał powkładać dużo myśli historyzoficznych do cyklu swego, używając środków allegoryi; Blaas, przeciwnie, wziął rzecz z konkretnój strony i dał szereg ilustracyj do wojen austryackich. Artysta nie głęboki, ale zwinny i pelen werwy, naszkicował w samój rzeczy parę bitew wielce dramatycznych i malowniczych, które łatwo odróżnić od przeważnój ilości kompozycyj szablonowych.

Będąc w galeryi wiedeńskiej, chcielibyście poznać sławnych mistrzów wiedeńskich późniejszej doby: nie bardzo zadowolili was to, co znajdziecie. *Amerling*, artysta, który w portrecie żony swój (w galeryi akademii sztuk pięknych) stworzył dzieło o niezrównanym wdzięku, tu nie ujmie was żadném ze swych płócien; słynny portrecista *Angeli* przyjmie was lichym obrazkiem rodzajowym; mistrza obrazu rodzajowego, *Pettenkofena*, w galeryi cesarskiej wcale

studyować nie można, mimo że już zgasł i że należało *pro honore domus* postarać się o kolekcję jego prac. Trzeba poprzestać na świetnym portrecie *L'Allemanda*, wyobrażającym marszałka Laudona, i na wielkiej kompozycji *Canona* „Loża Ś-go Jana.” Będziecie może podziwiali monumentalny układ tego obrazu, lecz po zwiedzeniu sal włoskich i niderlandzkich zauważycie, że Canon nie posiadał ani krzty samodzielności; był to eklektyk — choć niby kompozytor wielkiego stylu.

Wobec braku wielkich dzieł szkoły wiedeńskiej można tém snadniej podziwiać miniaturowe „Stillleben” *Maksa Schöidla*, którego plastyka jest istotnie niezrównana.

Lecz widzę, łaskawy czytelniku, że zaczynasz się niecierpliwić. Cóż mi po tych filigranowych pracach, wykonanych lupa, powiadasz: gdzież ów mistrz wiedeński o oku słonecznym, gdzież owe wspaniałe koncerty kolorystyczne, które świat cały wprawiały w zdumienie — gdzie jest *Makart*?

Gdzie *Makart*? Zwróć się łaskawie do tego wielkiego płótna zadymionego, któreś minął, nie dopatrzwszy się w niem nic ciekawego: oto stoisz u katafalku Julii, a zarazem u katafalku sztuki *Makartowskiej*. I jój już nie ma. Uwiędła jak ta Julia, przeżywszy zaledwie lat kilkanaście; jak ta dziewczica szlchetnego rodu, lecz zbyt namiętna, padła ofiarą

demonicznego popędu, skosztowawszy najwyższego blasku doczesnego, najczarowniejszego oszołomienia.

Patrząc na ramię téj Julii, niegdyś pełne uroku kolorystycznego, dziś sine, jak u gnijącego trupa, na te draperye, niegdyś szkarłatne, dziś brunatnoczarniawe—wielu bezwzględnie Makarta potępia; i, jak to bywa, najsilniej godzą w lwa powalonego krytycznym kopytem ci, co najmniej pojmują istotę sztuki i istotę Makarta.

Spróbujmy wskrzesić na chwilę tę sztukę Makarta, która minęła jak kreacya aktora, jak gra wirtuoza.

Kto widział obrazy Makarta za życia jego, przyzna, że malarstwo wiedeńskie dopięło w nich najwyższej świetności, i że mistrz ten najwierniej reprezentował temperament wiedeński. Makart przedstawiał w sztuce ów typ marnotrawcy wiedeńskiego, który uwiecznił Danhauser w obrazie swym „Der Prasser”. Doprowadził on sztukę do oszołamiającej świetności zabawy, a zabawę dźwignął na wyżynę sztuki.

Après nous le déluge! Oto tytuł pierwszego dzieła jego.

Weźmy jego „Dzumę we Florencyi,” „Święto Bachusa,” „Katarzynę Cornaro” lub „Wjazd Karola V”: wszędzie powabne kobiety przesuwały się przed oczyma widza w postawie bachantek, wszędzie roztaczał się przepych rozpasanych orgij. Pracownia Makarta, prześcigająca wystawnością salony malarzy paryzkich, zażywała większej może sławy,

aniżeli obrazy jego, a największe, najpiękniejsze dzieło Makarta stworzonóm było na parę godzin za ledwie. Był to ów pochód, który Makart urządził podczas uroczystości srebrnego wesela cesarza Franciszka Józefa i cesarzowej Elżbiety, owa wspinała kompozycya cykliczna, w której mistrz wiedeński wskrzesił cały przepych czasów Odrodzenia, — w której łącząc wszystkie sztuki, osiągnął najwyższy efekt dekoracyjny, spotęgowany, w sposób niebywały, przez życie samo. Tak tedy sztuka Makarta była świetną zabawą w sali balowej, nad której wnijściem wyryty był ów napis, zdobiący pierwsze jego dzieło: *Après nous le déluge!* *).

Wysoki powab płócien Makarta polegał głównie na kolorycie: lecz właśnie do kolorytu najbardziej odnosi się owe hasło sztuki makartowskiej. Makarta znamy dziś już tylko z tradycyi, jak Talmę lub Paganiniego: a że tradycya ta coraz bardziej się przekształca i zatracza, warto stwierdzić: na czém polegały zalety jego kolorytu i jakie były przyczyny zaniku barw jego; przedewszystkiem zaś, jaka była prawdziwa psychologia tego kolorytu, czyli, inaczej mówiąc, co Makarta pobudzało do takiego właśnie sposobu malowania?

*) Ustęp powyższy przytaczam po części z charakterystyki Makarta, umieszczonej w rozprawie méj o sztuce austro-węgierskiej w XIX stuleciu („Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn,” str. 384).

Mimo wszelkich prób i eksperymentów w dziedzinie techniki malarskiej, mimo rzekomych ulepszeń farb, które od czasu do czasu malarze lub fabrykanci ogłaszają, dzisiejsze farby malarskie nie pozwalają na osiągnięcie trwałego kolorytu o czarze tak wysokim, jaki wytwarza wyobraźnia genialnych kolorystów. Malarz widzi się wobec następującej alternatywy: albo koloryt trwały — w takim razie trzeba poprzestać na pięciu farbach i na efekcie znacznie słabszym, aniżeli polot kolorystyczny artysty; albo koloryt ucieleśniający w pełni marzenia artysty — ale znikomy, bo stworzony za pomocą środków zmieniających skład swój chemiczny.

Wyobraźcie sobie teraz malarza genialnego, którego duszę namiętą, ognistą, wypełniają czarowne marzenia kolorystyczne; malarza, którego oko jest aparatem o tyle doskonalszym od zwykłego oka ludzkiego, że widzi on w przyrodzie barwy nieistniejące dla innych, barwy, które wyobraźnia jego jeszcze potęguje i sprzęga w poemata upajające samego poetę; malarza obdarzonego ręką tak zręczną, że za pierwszym pociągnięciem pędzla oddaje owe wymarzone tony kolorystyczne — czyż potępicie go, jeżeli chwyci się każdego środka, który mu umożliwia ucieleśnienie tworów jego wyobraźni?

Czy nie słyszeliście legend o owych mistrzach czasów zamierzchłych, którzy zapisywali dusze swe

dyabłu i zrzekali się nieśmiertelności za cenę urzeczywistnienia ideałów swych w sztuce?

Nie — Makarta nikt potępić nie może, kto zgłębił indywidualność tego artysty: bo to nie był fabrykant nieuczciwy, który dla osiągnięcia olśniewającego pozoru, dla wabienia kupców, nadwęreża trwałość wyrobów, lecz artysta działający pod wpływem przyrodzonego przymusu. Podobnie jak éma ulega niewolniczo urokowi gorejącego światła i wlatuje w nie kosztem swego życia, tak Makart, zwabiony blaskiem kolorystycznego swego ideału, stwarzał koloryt ten kosztem swój sztuki.

Namiętność jego kolorystyczna była tak wielką, że nie opłacało mu się tworzyć to, co osiągnąć można na drodze bezpiecznej; wolał ucieleśniać to, co czuł, choćby tylko na dni parę.

Na czemże polegała ta niezrównana, acz znikoma, technika Makarta?

To, co dawniejsza szkoła nazywała lazurą, i czego używała trwożliwie po całkowitem wyschnięciu podmalowania, Makart stosował w sposób niezmiernie śmiały i w zakresie najszerszym. Dzięki niesłychanej zręczności swój, dzięki zupełnej pewności w widzeniu barwy i jój tonu, kładł lazurę na mokre jeszcze kolory, t. j. przeciągał je tonem przezroczystym, na którym, o ile potrzeba wymagała, malował dalej, uzupełniając zwłaszcza tony przejściowe i światła.

Mieszając farby z materiałami pokostowemi, malował częstokroć poprostu płynnem, barwnem szkłem, co niesłychanie podnosiło przezroczystość i blask kolorów. Wyborna znajomość dyoptryki barw pozwalała mu wywoływać prześliczne tony, nie w drodze mechanicznego mieszania farb, lecz w drodze działania optycznego warstw barwnych, które na płótnie jego leżały jedna pod drugą, i przebijając jedna przez drugą, wywoływały w oku widza kolor, jakiego na obrazie wcale nie było. To przeświecanie właśnie sprawiało owo urocze wrażenie, które artyści zowią „słonecznem.”

Niestety — wrażenie to mijało niemal tak szybko, jak oświetlenie słoneczne. Już podczas schnięcia ciemniały materye przezroczyste, dołączane do farb; częstokroć, skoro podmalowanie, grube i nierozpuszczone pokostem, schło powolniej, aniżeli przezroczysta lazura, obraz rysował się lub odpadały grudki farb. Z czasem substancye żywiczne nabierały koloru brunatnego i traciły przezroczystość; działanie dyoptryczne ustawało. Miasto owego uroczego tonu, przeświecającego z głębi obrazu, widzimy dziś jedynie ostatnią warstwę ściemniałej żywicy, zmieszaną z ową farbą, którą Makart nakładał na sam wierzch kolorystycznej swój budowy.

Każdy atoli z owych tonów, uzyskanych pierwotnie, dzięki działaniu dyoptrycznemu, przedstawiał dla otoczenia pewien kontrast, subtelnie przez Ma-

karta obliczony. Kontrast ten obecnie znikł, skutkiem czego barwa sąsiednia działa nieharmonijnie i występuje, nie jako zabarwienie ciała lub draperyi, lecz poprostu jako materyalna warstwa nałożonej farby.

Tembardziej rażą dziś nieprawidłowości niektórych kształtów. Krytyka powierzchowna tłómaczy je poprostu jako błędy rysunkowe, jako dowody niedbałości i czysto dekoracyjnego kierunku Makarta.

Nie przeczę wcale, że te nieprawidłowości istnieją w obrazach Makarta, lecz muszę obronić mistrza tego od zarzutu, jakoby rysować nie umiał. I te nieprawidłowości mają swoją „psychologię,” i tłómaczą się głębszemi, technicznemi przyczynami, podobnie jak krótkotrwały koloryt Makarta; i, jak ów koloryt, dla znawcy są arcyciekawem znamieniem niepospolitej sztuki makartowskiej—olbrzymim cieniem, który świadczy o równie niezwyklój wielkości świetlanej strony téj sztuki.

Kto widział rysunki Makarta, wie, że twierdzenie iż mistrz ten słabym był rysownikiem, jest bajką; owszem, był on w rysunku nie mniejszym wirtuozem, aniżeli w kolorycie. Zkąd tedy pochodzą owe nieprawidłowości? Powiem krótko: narysowawszy wszystko poprawnie, Makart czasami przy nakładaniu barw mijał się z rysunkiem, i nie poprawiał usterek tych, by nie zepsuć wrażenia kolorytu.

Oto bowiem znowu jedna z jego tajemnic, jeden

z prawdziwie mistrzowskich jego środków technicznych: Makart odrazu trafił na ton, który widział w wyobraźni, i pociągnawszy raz pędzlem, miejsca tego więcej już nie dotykał.

Ton taki, nie naruszony po raz wtóry, ton dziewiczy, że się tak wyrażę, ma powab niezwykły. Za pierwszym pociągnięciem pędzla, kryształiki farby układają się pod wpływem prawa ciężkości i kohezji owój miękkiej substancji, w której są rozpuszczone: i ten właśnie układ naturalny, odpowiadający prawom przyrody, sprawia wrażenie świeżości i stanowi w samej rzeczy dziewiczość koloru.

Badając bliżej właściwości pierwszego pociągnięcia pędzlem, spostrzegamy, że cząstki farb, z których zmieszania powstał ów ton, nie złączyły się jeszcze ze sobą całkowicie: i oto leżą na płótnie tuż obok siebie, ale nietknięte w kolorystycznej swój indywidualności. Oko widza nie odróżnia drobnych tych cząstek w oddaleniu, z którego zwykle spogląda na obraz; dla oka tworzą one znowu ową mieszaninę optyczną, do której Makart dążył, a która siłą, żywością i naturalnością przewyższa znacznie mechaniczną mieszaninę. Tłómaczy się to okolicznością, że poszczególne cząstki różnych farb, leżące obok siebie, wywołują nader subtelną grę kontrastów kolorystycznych, zabarwiając jedna drugą kolorem kontrastowym; wrażenie wynikające z tej gry cząstek i z ostatecznego połączenia się ich w pewien ton ogólny, ma urok nadzwyczajny.

Skoro zaś pędzel przejdzie po raz drugi po tém samém miejscu, załamuje zaraz substancję, w której ułożyły się kryształy farby, i zmienia optyczną mieszaninę farb, wskutek czego ton traci świeżość i połysk.

Większa część malarzy nie myśli wcale o wykonaniu obrazu tonami dziewczemii. Nauczyciele ich w akademii i w pracowni nie przypuszczają, iżby ktoś tak malować zdołał, i każą im kłaść obok siebie tony jaśniejsze i ciemniejsze, niby części mozaiki, a następnie dopiero starannie łączyc je tonami przejściowemi, przy których tworzeniu pędzel sprawia gruntowną mieszaninę cząstek farb.

Makart zaś, umaczawszy pędzel w dwóch farbách, wiedział z góry doskonale, jaki uzyska ton; był on tonu swego tak pewnym, jak skrzypek, przykładający smyczek do strun. Dzięki téj nieźrównanej swój pewności, tym samym pędzlem, tém samém pociągnięciem pędzla, nakładał ton ciemny, przejściowy i oświetlony, tak, że wyjątkowo tylko, jak wyżej wspomniałem, uzupełniać musiał światła lub tony przejściowe. Używał więc ciągle sposobu najsurowiej zabranianego przez nauczycieli, i jemu to zawdzięczał świeżość i naturalność tonów.

Ile razy przy tém śmiałem prowadzeniu pędzla ręka jego wyszła po za kontury rysunku, Makart stał wobec alternatywy: albo poprawić rysunek i zniszczyć świeżość kolorytu, albo ocalić koloryt

i zrezygnować z poprawności rysunku. Że zaś u niego przeważała namiętność do kolorytu, alternatywa ta z góry zawsze była rozwiązana.

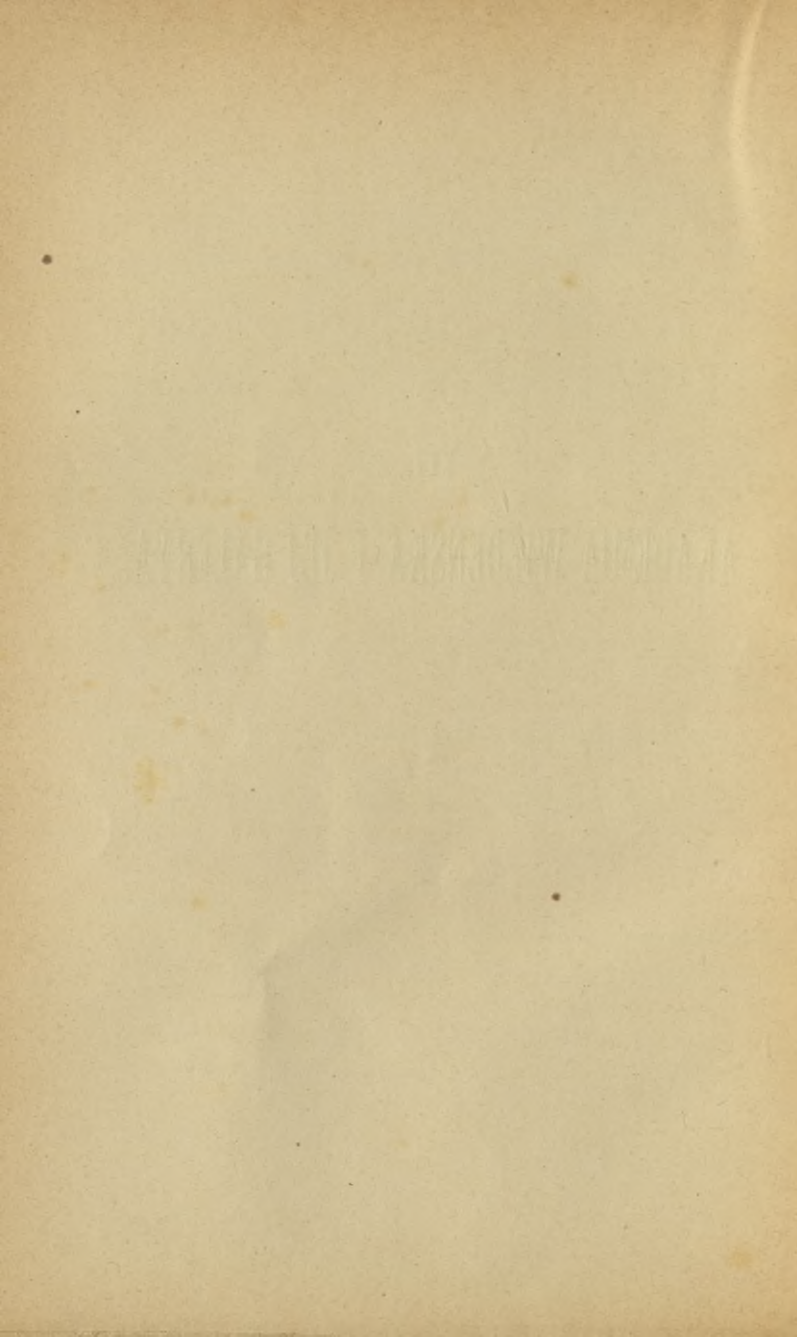
Współcześni byli mu może wdzięczni za takie rozwiązywanie kolizji technicznej, gdyż tym sposobem stwarzał artysta owe cuda kolorystyczne, które ich zachwycaly.

Lecz dziś obrazy Makarta są cmentarzami, w których kompozycje jego, niegdyś pełne życia i blasku, rozpadają się na proch barwny i butwieją...

Mimowoli nasuwa się wspomnienie szczerniałego nieba Paola Veronese, owego malarza z tyłu względów Makartowi pokrewnego. Jest Nemezys w sztuce, jak w życiu; lecz poznawszy tragedję Makarta, może czytelnik mniej skorym będzie do potępiania go.

III.

AKADEMIA WIEDEŃSKA I JÉJ GALERYA.



W Listopadzie 1892 r.

Jubileusz Akademii sztuk pięknych. — Obrazy Anzelma Feuerbacha w auli; „Pogrom Tytanów”. — Historia Akademii. — Klejnoty galeryi Akademii. — Rubensa „Boreasz” i „Tygrysica”, „Wejście dnia”. — Pejzaże Ruisdaela. — „Blondynka” Jordaensa. — „Stół” Jana van der Heyde. — „Chrystus Paola Veronese i „Marya Panna” Guida Reni’ego. — Luca Giordano: „Mars i Wenera w sieci Wulkana”. — Portrety Tintoretta. — Figurki Pompejańskie Volpata. — Claude Lorrain i Vernet. — Szkoła wiedeńska. — Kellera „Hero i Leander”. —
Obrazy Brandta i Löfflera.

W tych dniach Akademia Wiedeńska obchodziła uroczyste 200-ną rocznicę swego istnienia.

Nowy gmach Akademii wybudowany był już w r. 1877; lecz dekoracye głównej sali — tak to już bywa — ukończono dopiero w r. 1892. Do ozdobienia powały auli powołano swego czasu Anzelma Feuerbacha. Sławny malarz ten, odznaczający się niezwykłym wykształceniem archeologiczném i kierunkiem klasycznym, najbardziej odpowiadał smakowi helenisty Hansena, który Akademię wybudował. Feuerbach zmarł, zanim zdołał wykonać zadanie tak

wielkie; pozostał atoli po nim obraz główny i plan całego cyklu. Według planu tego Tentschert i Griepkerl wykończyli pomniejsze obrazy.

Feuerbach żył jeszcze całkowicie w sferze mitologii greckiej i owych allegoryj klasycznych, które nie odpowiadają ani wykształceniu, ani smakowi nowszego pokolenia. Powala klatki schodowej nowego Burgtheatru ozdobiona jest cyklem obrazów, które przedstawiają historyczny rozwój sceny; każdy doskonale rozumie obrazy te, pozostające w ścisłym związku z przeznaczeniem gmachu. Podobnie Munkácsy na powale klatki schodowej muzeum sztuk pięknych przedstawił apoteozę sztuki w ten sposób, że zgromadził na tle idealnej architektury postacie najśłynniejszych artystów wszech czasów.

Feuerbach, przeciwnie, opiera się jeszcze na przestarzałym aparacie bogów i półbogów greckich, i komponuje cykl obrazów, któryby równie dobrze zdobić mógł ściany świątyni greckiej, jak wszechnicy zbudowanej w epoce klasycyzmu u początku tego stulecia. Główny obraz „Pogrom Tytanów” (*„Der Titanensturz”*) allegoryzuje pokonanie ślepych sił przyrody przez ducha światła i cywilizacji; tę samą myśl wyrażają obrazy mniejsze, przedstawiające np. Prometeusza udzielającego ludziom ognia, boginię Ceres, dostarczającą im chleba codziennego, Afrodytę, zwiastującą miłość, i t. d.

Nawet jeśli obeznany dobrze z językiem allego-

ryj greckich, nie dopatrzysz się w cyklu Feuerbacha bliższego związku z przeznaczeniem gmachu. Feuerbach był potrosze myślicielem, i dlatego tém bardziej byłem zdziwiony, widząc, że w cyklu tym pojmuje Apolla jako boga światła, nie zaś jako boga sztuki. Symbolizuje tedy jedynie powstanie kultury, nie zaś powstanie i rozwój sztuki.

Dodajmy jeszcze, że Feuerbach, zawzięty przeciwnik Makarta i kierunku kolorystycznego, poprzestał w obrazie tym na kilku tonach brunatnych, weale nie miłych dla oka, i że następcy jego, w mniejszych obrazach, nie zdobyli się nawet na szlachetny rysunek, którym on sam celuje — a zrozumiemy, że cykl ten na zgromadzonych w auli dostojników państwa i sztuki nie wywarł wielkiego wrażenia.

Ciekawą natomiast jest historia Akademii, którą przypomniawszy światu umyślna, okazała publikacya.

Podobnie jak wielki strumień urasta z drobnych przyływów, Akademia wiedeńska powstała z kilku szkół specjalnych, które ludzie prywatni założyli byli w Wiedniu. Cesarz Leopold I udzielił opieki państwowej szkole malarstwa Piotra Strudla. Po śmierci kierownika szkoła nie istniała przez lat dwanaście; otwarto ją nanowo pod panowaniem cesarza Karola VI.

Tymczasem niejaki Schmutzer założył szkołę rysunków i miedziorytnictwa, a Antoni Domanök szkołę

modelowania; w r. 1772 ks. Kaunitz połączył obie te szkoły. Akademia wiedeńska doczekała się pierwszego okresu sławy i rozkwitu w epoce klasycyzmu, pod kierunkiem malarza Fügera, rzeźbiarza Zaunera i architekta Hohenberga.

Ostateczny statut organizacyjny wypracował dla Akademii w r. 1812 słynny przyjaciel sztuk pięknych, Józef Sonnenfels. Według statutu tego Akademia wiedeńska była nie tylko pierwszą w państwie szkołą sztuki, lecz zarazem najwyższą władzą w sprawach dotyczących sztuki.

Od roku 1811 do 1848 Akademia nie rozwijała się. Kurator jój, ks. Metternich, zdaniem profesora Lützowa, historyka akademii, „uważał sztukę bardziej za rzecz osobistego zamiłowania, niż za przedmiot gorliwej opieki państwowej.”

Odrodzenie Akademii wiedeńskiej rozpoczęło się dopiero w r. 1851, kiedy hr. Franciszek Thun losem jój się zajął. Przebywszy różne fazy, w roku 1872 otrzymała Akademia nowy statut organizacyjny. Odebrano jój wówczas cechę władzy państwowej, ministerium wyznań i oświecenia objęło bowiem funkcję, którą dawniej pełniła Akademia; ta zaś urzędoną została z wielkim nakładem jako pierwszorzędna instytucja naukowa.

Rok 1877 był najświetniejszym w historii Akademii wiedeńskiej. Wówczas-to, przeniesiona do nowego wspaniałego gmachu na Schillerplatz, urzą-

działa słynną wystawę historyczną, w której zebrała dzieła artystów wiedeńskich, wykonane od czasu założenia instytucji.

Obrazów tych dostarczył po części Belweder, po części galerya samejże Akademii.

Wówczas dopiero — r. 1877 — szeroki świat dowiedział się po raz pierwszy, że Akademia wiedeńska posiada osobną, wcale bogatą i zajmującą galeryę. A co dziwniejsza: po dziś dzień jeszcze publiczność zagraniczna nie zwróciła należytej uwagi na tę galeryę. Każdy zwiedzał Belweder, zwiedza dziś muzeum, do którego przeniesiono galeryę cesarską; galerya Akademii zawsze świeci pustkami. Skoro dziś jubileusz Akademii zawiódł nas w jej progi, pozwólcie, bym was zapoznał téż ze skarbami jęj galeryi.

Zbiory Akademii wiedeńskiej stanowią największą w Austrii galeryę państwową: galerya Belwederu jest własnością domu panującego. Nabrała ona większego znaczenia dopiero w r. 1821, kiedy hr. Lamberg zapisał jęj zbiory swe. Otrzymała wówczas 330 obrazów szkoły niderlandzkiej, 200 płócien włoskich, przeszło 100 francuzkich, niemieckich i hiszpańskich. W r. 1838 cesarz Ferdynand darował Akademii 88 wielkich płócien, pochodzących z kościołów weneckich: w ich rzędzie dzieła Paola Veronese, Tintoretta, Carpaccia. Ks. Jan Liechtenstein, panujący, darował Akademii kilkanaście obrazów pierwszorzę-

dniej wartości. Obrazy nowoczesne, które znajdujemy w galerji téj, nabył rząd jako wzory dla uczniów Akademii: są to istotnie dzieła dobrane z niezwykłym znawstwem.

Zarząd Akademii podzielił galeryę na dwie główne grupy: obrazy dawnych mistrzów i obrazy nowoczesne. Na tem poprzestał. W tych ramach powstał labirynt prawdziwy: Włosi wiszą obok Niemców i Francuzów, Hiszpanie obok Niderlandczyków. O dokładnem studyowaniu szkół nie może być mowy w galeryi tak urządzonej; lecz w zamieszanu tem arcydzieła prawdziwe niezwykłym blaskiem i urokiem tém silnie przyciągają uwagę widza.

Szkolę niderlandzką przedstawia najświetniejsi *Piotr Paweł Rubens*. Rubensa nigdzie może lepiej studyować nie można, aniżeli w Wiedniu. Galerya cesarska posiada wspaniały zbiór arcydzieł jego, a oto w galeryi Akademii znajdujecie znowu dwa kapitalne płótna tego mistrza. Boreasz, bożek wiatru północnego, unosi Oreityę: starzec siwobrody, o nadętych czerwonych policzkach, objął potężnemi ramięmi ciało złotowłosej nimfy. Wspaniały ten splot członków ludzkich szybuje po błękitnym przestworze niebios; mały geniusz, bawiący się śniegiem, spoziera na nich ze zdziwieniem. Nigdy Rubens piękniej ciała ludzkiego nie przedstawił, nigdy piękniej grupy nie ułożył. Podobnie olbrzymia Tygryśca, karmiąca młode — drugi klejnot galeryi

akademickiej — należy do rzędu najpyszniejszych zwierząt Rubensowskich, i śmiało może iść w zawody z jego lwami drezdeńskimi i z jego dzikiem kaledońskim w Muzeum wiedeńskim.

Najbardziej wszakże podziwu godnym jest szkic obrazu niewykonanego nigdy, symbolizujący wejście dnia. Z wrót niebieskich wyjeżdża bóg światła na rydwanie, ciągnionym przez cztery rumaki ogniste. Czwórka ta, wpadając na przestworze z impetem niezrównanym, rozpędza księżyc i gwiazdy i cały orszak bogini nocy. Przepyszne postacie te bujają po błękicie, uciekając co rychło, a rumaki ich toną we mgle porannej, wyciągając jeszcze lby, pełne trwogi i przerażenia.

Rozglądając się w galeryach bocznych, znajdziecie parę pysznych Ruisdaelów. Zaiste, trafnego słowa użył Goethe, zowiąc malarza tego największym poetą wśród pejzażystów. Najgłębsze wrażenie wywiera łąka z wierzbą i płotem drewnianym, oświetlona słabym blaskiem słońca, ukrytego za chmurą groźną. Jestto chwila złowrogięgo spokoju przed burzą. Widok ten zdolny jest przejąć widza trwogą. Podobnie działa słynny „Cmentarz żydowski” Ruisdaela w Dreźnie: mimo głębokiego spokoju, którym obraz ten technie, napełnia widza dziwną trwogą.

Pejzaż Hobbemy, którym szczyci się Akademia, nie wydaje mi się autentycznym. Za to pędzel Van Dycka poznać można na pierwszy rzut oka we wspa-

niałej postaci rycerza, a Jordaensa—w portrecie pulchnój, rumianej blondynki. Blondynka ta, w bogatym szacie koronkowej, ozdobiona pysznymi klejnotami, przedstawia ów typ niewieści, który dziwnym trafem przypadł do smaku równie mistrzom weneckim, jak niderlandzkim. O niewiastach tych rzecz można na pewne, że nigdy w życiu głodu nie cierpiały; lecz zresztą z pulchnych ich twarzy nie wyczytasz żadnych tajemnic. Bezduszne te istoty żyły, nie sercem, lecz żołądkiem.

Obok tych utworów wielkiej sztuki niderlandzkiej, galeria Akademii posiada klejnot malarstwa miniaturowego. Jan van der Heyde namalował w drobnych rozmiarach stół okryty dywanem jedwabnym, a na nim parę ksiąg roztwartych. Trzeba widzieć te zmarszczki jedwabiu, te arabeski drobniutkie, wreszcie tekst ksiąg, snadź za pomocą lupy skrupulatnie oddany, by się przekonać, jak wybornie oko ludzkie współzawodniczyć może z aparatem fotograficznym.

Wspomniałem poprzednio, że galeria Akademii szczyści się całym szeregiem płócien Paola Veronese. Veronese jest istotnie najznakomitszym przedstawicielem szkoły włoskiej w galeryi téj, lecz dzieła, które tu widzimy, nie dają żadnego wyobrażenia o sztuce tego mistrza; z płótnami Veronesa, umieszczonemi w galeryi cesarskiej, porównywać ich nie można. Ten „św. Laurencyusz,” i „św. Franciszek,” ta „Adoracya pasterzy”—są to obrazy dekoracyjne,

namalowane w pośpiechu dla drugorzędnych kościołów weneckich. Jedynie „Wniebowstąpienie Chrystusa,” również praca gruba, dekoracyjna, w postaci wszakże samego Zbawiciela zdradza mistrza. Ten zachwyty błogi w obliczu, to udrapowanie wspaniałe białej szaty, nie jest dziełem pomocnika: tu sam Paolo przyłożył ręki. Z obrazem tym współzawodniczyć może w galerii Akademii jedynie „Wniebowzięcie Maryi Panny” pędzla *Guida Reniego*, i w tę postać natchnioną, wygiętą prześlicznym ruchem, udrapowaną w biel śnieżną, godzinami wpatrywać się można. Lecz i ten obraz jest dziełem dekoracyjnym, rzuconem w pośpiechu.

Za taki sposób malowania *Eukasz Giordano* został ochrzczony przydomkiem „Fa presto” (szybkorób). W Akademii widzimy kilka olbrzymich jego płócien, wszystkie robione „presto, prestissimo” niby na poczekaniu—ale z jak olbrzymim talentem! Spójrzcie oto na tę grupę Wenery i Marsa, których Wulkan schwytał siecią w uścisku miłosnym: z jakim sztańskim wyrazem kulawy bożek ognia ściąga sieć brylantową, jak te brylanty zimne iskrzą się na obnażonem, rozgorączkowanem ciele kochanków! Z jakim rozmachem za plecyma Wulkana tytani kuja łańcuchy, a z jakim humorem grono bogów olimpijskich z góry spogląda na tę scenę!

A *Tintoretto*? Jest tu jego płócien liczba wielka, lecz nie kompozycye, jeno portrety wyłącznie. Sami

dożowie weneccy, wszyscy w ornatach purpurowych, wszyscy dumni, surowi,—plótka ciemne, jakby zady-mione. Ponure te obrazy mimowoli naprowadzają na myśl komory ołowiane i słynny Most westchnień. Odwróćmy się od nich i rzućmy spojrzenie na cykl figurek pompejańskich *Volpata*, a uśmiechniemy się wesoło: sławny rytownik, który wydał loggie i stanze Rafaela w niezrównanych sztychach, zebrał w cyklu tym wszystkie owe wdzięczne, powiewne postacie, któremi malarze greccy ozdabiali domy patrycyuszów pompejańskich. Subtelny pędzel *Volpata* odtwarza cały humor i powab dekoracyjnego malarstwa greckiego. *Volpato* skopiował figurki te tuż po wydobyciu ich z miast zasypanych i tym sposobem ocalił je dla świata, bo oryginały niebawem zbladły i wywietrzały całkowicie.

W mistrzów francuzkich galerya Akademii obfituje i przyćmiewa pod tym względem nawet galeryę cesarską. Podczas gdy tam nie masz ani jednego *Claude Lorraina*, tu spotykamy dwa obrazy tego mistrza. Autentyczność jednego z nich, przedstawiającego trzode owiec, poświadcza następujący napis włoski: *Jo Claudio Gellei essendo morto il Signore Caussei lascio questo quadro al mio nepote Giuseppe Gellei per havere di me memoria. Roma, 1680 7-bre. Cl. J.*

Vernet, występujący w galeryi cesarskiej z jednym zaledwie obrazkiem, tu staje przed nami w całej potędze talentu swego: jedenaście wielkich

krajobrazów górskich i morskich zapoznaje nas ze wszystkimi właściwościami tego świetnego pejzażysty. Znajdziecie też w tej galerii bitwy *Bourguignona*, i uroczę główki dziewczęce *Greuze'a* i mistrzowskie pastele *Ducreux'a*.

Szkoła staroniemiecka, stanowiąca dumę galerii cesarskiej, w akademii znika prawie zupełnie. Jest jeden *Cranach* ze znakiem zapytania i jeden *Dürer* z dwoma znakami zapytania.

Za to szkołę wiedeńską, od pierwszego okresu rozkwitu Akademii wiedeńskiej aż do roku 1848, chyba w tej jedynie tylko galerii studyować można. Wprawdzie nikogo dziś już nie zachwycają wielkie płótna historyczne takiego *Fügera* lub *Abla*, będące lichem odbiciem teatralnego klasycyzmu Francuzów; ale wiedeńskie malarstwo rodzajowe, które kwitło w pierwszej połowie tego stulecia, zajmie niezmiernie każdego miłośnika sztuki. Płody malarstwa tego mało są znane, u nas nie rozeszły się ani oryginały, ani reprodukcje; a jednak taki *Danhauser*, *Waldmüller*, *Fendi*, nie ustępują w niczem Brouwerowi, Wilkiemu, Teniersowi, a nawet przewyższają ich wdziękiem i głębokością myśli. Choćby dla tych mistrzów szkoły wiedeńskiej warto zwiedzić galerję Akademii.

Znajdziecie zresztą w dziale obrazów nowoczesnych parę pierwszorzędných *Achenbachów*, *Amerlingów*, *Defreggerów*, *Blaasów*, *Pettenkoffenów*.

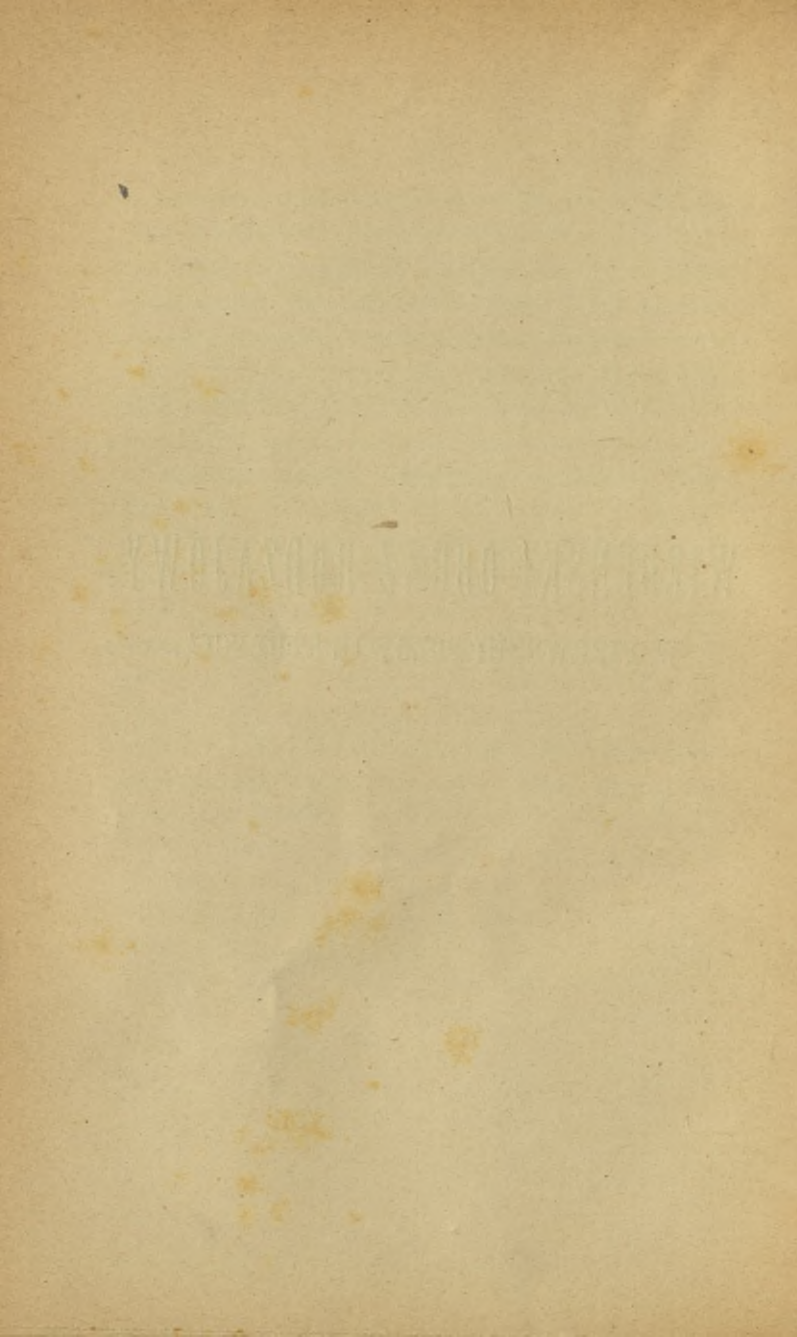
Dumą galeryi jest znany obraz *Ferdynanda Kellera*, „Hero i Leander.” Dyrektor akademii w Karlsruhe pobił istotnie wszystkich malarzy, którzy przed nim opracowywali ten wdzięczny temat. Ten martwy Leander, kołysany czarnemi falami, ta Hero, przepiękna w rozpaczy swój niewymownej, to nad nimi niebo pochmurne,—wrażają się w pamięć widza tak głęboko, jak utwory mistrzów pierwszorzędných.

Malarstwo polskie reprezentują w galeryi Akademii obrazy *Brandta* i *Leopolda Löfflera*. Co prawda, Brandta zaliczono w katalogu do szkoły monachijskiej, a Löfflera do wiedeńskiej. *Qu'importe?* *Brandt* przedstawia w sposób mistrzowski armię Stefana Czarnieckiego, oblegającą Szwedów w Golyndze, a *Löffler* — scenę w dworku szlacheckim. Są tu jeszcze dwa inne obrazy Löfflera, a wszystkie — zakupione przez rząd z pierwszej ręki. Miło tu widzieć te dowody czci dla artysty, który przez długie lata pracował w Wiedniu.

IV.

WIĘDEŃSKI OBRAZ RODZAJOWY

W PIERWSZEJ POŁOWIE STULECIA.



w Grudniu 1892 r.

Nowe dzieło o historii sztuki w Austro-Węgrzech. — Wiedeński obraz rodzajowy w pierwszej połowie stulecia. — Piotr Krafft. — Danhauser. — Waldmüller. — Gauermann.

W tych dniach wydano pierwsze odbitki nader zajmującego dzieła, które pod skromnym tytułem: „*Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn*,” zawiera charakterystykę sztuki wszystkich ludów, żyjących pod berłem cesarza Franciszka Józefa I.

Dzieło to wychodzi nakładem księgarza wiedeńskiej Akademii Umiejętności, F. Tempsky'ego, lecz subwencyonowane jest przez c.k. Ministerium oświaty, któremu téż zawdzięczać należy jego powstanie.

Minister dr. Gautsch powziął myśl całego szeregu wydawnictw, mających na celu uzupełnienie wykształcenia szkolnego; historią sztuki Austro-Węgiei szereg ten się rozpoczął.

Redakcyę dzieła, wydanego z wielkim sumptem i z niezwykłą starannością, objął dr. Albert Ilg, jeden z dyrektorów Muzeum historii sztuki.

Materyał historyczny podzielono na osiem okresów, poruczając opracowanie każdego z nich autorowi obeznanemu specjalnie z danym okresem.

Przeszło sto rysunków oryginalnych zdobi to wydawnictwo, które, przekraczając ramy pierwotnie zakreślone, przedstawia się, nietylko jako popularne opracowanie historii sztuki Austro-Węgier, lecz jako dzieło systematyczne, w niektórych częściach nawet źródłowe. Odnosi się to zwłaszcza do okresu stylu barocco, który w Wiedniu stworzył dzieła najokazalsze i najbardziej harmonijne, i do wieku dziewiętnastego, w którym, stosownie do programu dzieła, przedstawić wypadło historię wiedeńskiej szkoły malarstwa, historię sztuki węgierskiej, czeskiej i działalność artystów polskich, mieszkających w Galicyi lub w Wiedniu.

Korzystając z materyałów, zebranych w pracy tej, pragnąłbym zapoznać koło czytelników polskich z oryginalnym i wdzięcznym okresem sztuki wiedeńskiej, który dziś, po przejściu szumnych czasów Makarta, coraz bardziej zwraca na siebie uwagę głębszych znawców sztuki.

Mam na myśli czasy rozkwitu wiedeńskiego obrazu rodzajowego w pierwszej połowie tego stulecia. Sztuka wiedeńska przed powstaniem wiedeńskiego malarstwa rodzajowego opierała się wyłącznie na importowanych kierunkach: na klasycyzmie, zainaugurowanym przez Winkelmana, Mengsa i Da-

vida, i na romantyzmie, wrowadzonym przez tak zwanych „Nazareńczyków” niemieckich: Overbecka i Corneliusa. Była to sztuka wielka, heroiczna, lecz zimna i obca, niemająca korzeni swych w duszy ludu. Nadto, pod wpływem ideałów spirytualistycznych, malarstwo to oddalało się coraz bardziej od koloru, hołdując rysunkowi, skoszlawionemu wskutek fałszywego pojmowania przyrody i piękności ludzkiej.

Wiedeński obraz rodzajowy, rodzący się w pierwszych dziesiątkach tego stulecia, oznaczał reakcję przeciw panującej wówczas w akademii sztuce romantycznej. Miasto motywów odległych, obcych, malarze wiedeńscy zaczęli obierać motywa swojskie, współczesne, odpowiadające umysłowej i moralnej atmosferze pokolenia. Folgując poczuciu artystycznemu ludu austriackiego, zaczęli zwracać uwagę na koloryt, doskonaląc technikę malarską i dobierając barw żywych, ciepłych i harmonijnych.

Ojcem wiedeńskiego obrazu rodzajowego jest *Piotr Krafft*. Uczeń Davida nie mógł wziąć rozbratu ze sztuką wielką, aczkolwiek czuł chorobliwość jej kierunku. Ideałem jego było tedy stworzenie zdrowego kierunku malarstwa historycznego. W tym celu zarzucił temata klasyczne i romantyczne i obierał współczesne. Słynne jego obrazy „Abschied des Landwehrmannes” i „Heimkehr des Landwehrmannes aus den Befreiungskriegen”—miały

przedstawiać ten nowy rodzaj „współczesnego obrazu historycznego;” tymczasem w tych kompozycjach, pełnych obserwacji żywej, a jednak poetycznych, odznaczających się rzewnym uczuciem i głębszą myślą przewodnią, artysta stworzył bezwiednie prototyp wiedeńskiego obrazu rodzajowego.

Atoli obrazy Kraffta, zgodnie z zamiarem ich twórcy, mają rozmiary płócien historycznych. Figury o naturalnej wielkości nie zgadzają się z charakterem obrazu rodzajowego. Odczuli to następcy Kraffta, którzy wytworzyli właściwą formę wiedeńskiego obrazu rodzajowego: *Danhauser*, *Waldmüller*, *Ranftl*, *Fendi*, *Eybl*, *Gauermann*.

Danhauser był synem stolarza wiedeńskiego, znał nawskróś lud wiedeński i sam przejęty był jego duchem. W pierwszych pracach swych „*Das Kind und seine Welt*” i „*Atelierscenen*” poprzestaje na odzwierciedleniu szczerzej wesołości i serdecznego humoru Wiedeńczyków, przedstawiając obrazy z własnej młodości. Lecz już te bezpretensjonalne kompozycje są cykliczne i zdradzają dążność do stworzenia pewnej całości, opartej na dramatycznej myśli przewodniej. Na wyżynie rozwoju swego *Danhauser* jest satyrykiem i moralistą ludowym, który wskazuje Wiedeńczykom wady ich i skutki zwykłego u nich prowadzenia życia, a zarazem—apostolem sprawiedliwości społecznej, uczącym pogardy dla samolubnego bogacza, a współczucia i litości dla ubo-

gich. W galeryi cesarskiej widzimy słynny obraz jego „Der Prasser”: ten otyły, mocno zarumieniony właściciel domu, siedzący u stołu obficie zastawionego, w towarzystwie wesolych kobiet, odpowiada dzisiejszemu jeszcze typowi bezmyślnego, używającego Wiedeńczyka. U stóp jego bawi się pies ulubiony, murzyn w bogatęj liberyi znosi potrawy; wtém z otwartęj werandy ogrodowęj wchodzi stary żebrak, pokornie proszący o jałmużnę. Już ten jeden obraz, pełen zajmującej prawdy życia, pogłębiany myślą przeciwieństw społecznych, byłby arcydziełem sztuki rodzajowęj; lecz głębszego znaczenia nabiera, skoro zestawimy go z drugim obrazem Danhausera „Die Klostersuppe”. Dobroczynni mnisi karmią żebraków, siedzących u stołu klasztornego; na pierwszym planie spostrzegamy owego otyłego marnotrawcę w stroju żebraczym, spoglądającego smutno na wiernego psa, który wraz z nim opuścił złocene pokoje i wraz z nim dziś żebrze. Woli on spoglądać w oczy tego zwierzęcia, aniżeli na sąsiada swego: sąsiadem tym jest ów stary żebrak, który niegdyś ucztę mu przerwał, a naprzeciw siedzi murzyn, niegdyś jego lokaj. Jeżeli Horacy Walpole nazwał Hogartha Swiftem pędzla, to Danhausera nazwać możemy Raimundem pędzla. Czyż Raimund w licznych scenach swego „Marnotrawcy” wypowiada więcéj, aniżeli Danhauser w tych dwóch borazach? Czyż nie opiera się na téj samęj myśli

przewodniej, czyż nie używa nawet téj samej postaci starego żebraka?

Danhauser jest bezwątpienia najdzielniejszym następcą Hogartha w dziedzinie obrazu rodzajowego. Kompozycje jego nie ustępują w niczem słynnym cykлом angielskiego malarza: „The Harlots progress” i „The Rakes progress”, a raczej, o ile idzie o dobry smak i poczucie piękna, przewyższają je o tyle o, ile prace Hogartha wyższe od obrazów poprzednika jego duchowego, Niderlandczyka Steena. U Jana Steena kara grożąca rozpustnikowi wyrażona jest w postaci różnych bolesnych instrumentów, zwieszających się w koszu z powały; Hogarth tworzy jakby ilustracje do dramatu ludowego o licznych aktach i scenach; lecz Danhauser dopiero znajduje właściwą formę malowanego dramatu, odpowiadającą istocie sztuk plastycznych, które wymagają najwyższego skupienia i zwięzłości, by odrazu, za jedném spojrzeniem, unaocznic widzowi myśl artysty, opowiedzieć mu dzieje, które poeta roztacza w długim szeregu scen.

Podobne skoncentrowanie akcji, podobnie głęboką myśl społeczną, widzimy w obrazie: „Testamentseröffnung”, należącym również do rzędu klejnotów galeryi wiedeńskiej. Krewni zmarłego bogacza zebrali się u długiego stołu: stary proboszcz, w którego ręce zmarły złożył testament, odczytuje osta-

tnią jego wolę. Pełen życzliwości, zwraca się ku ubogim krewnym, oświadczając, że im-to zmarły zapisał cały majątek; bogaci krewni zaś, siedzący po drugiej stronie stołu, zrywają się z krzesel, gniewni i zawistni. Przypatrzmy się tej scenie, przypatrzmy się tym licznym twarzom bogatych i ubogich, scharakteryzowanym tak wybornie: a wyczytamy z obrazu tego długie dzieje zatargów rodzinnych i ostateczne ich rozwiązanie w myśl sprawiedliwości społecznej.

Śladem Danhausera poszedł cały szereg późniejszych artystów niemieckich, którzy przedstawiali w kompozycjach swych przeciwieństwa społeczne; przede wszystkim Karol Hübner, twórca obrazów: „Schlesische Weber” i „Das Jagdrecht”, Piloti w kompozycji swój „Die Amme”, i wielu innych.

Prawda życia, uszlachetniona wdziękiem sztuki: oto cecha znamienna staro-wiedeńskiego obrazu rodzajowego. Artyści owego okresu byli realistami, nienawidzili sztuki allegorycznej i idealizmu, oderwanego od duszy ludu; lecz podczas, gdy realisci dzisiejsi wyszukują sobie najszpetniejsze typy ludzkie i przedstawiają je w otoczeniu smutnym, odpychającym, oni obierali sobie typy piękne i miłe dla oka i za pomocą prawdziwie artystycznej kompozycji, którą realizm dzisiejszy wykreślił z programu sztuki, uszlachetniają najuboższe nawet tło.

Takim jest charakter wszystkich wybitnych dzieł *Waldmüllera*. W galerji Akademii sztuk pięknych widzimy dwa mistrzowskie utwory jego pędzla: „Die Klostersuppe” i „Die Christbescherung”. „Klostersuppe” *Waldmüllera* przedstawia inny motyw, aniżeli obraz *Danhausera*, tegoż tytułu. Co nas w obrazie tym przedewszystkiem uderza, to kompozycya przesłiczna: szerokie schody, wiodące do bramy klasztornej, na pierwszym planie; w głębi sień i długi korytarz klasztorny o sklepionej powale — pyszna perspektywa architektoniczna, używana często przez mistrzów włoskich w obrazach religijnych. Na schodach rozsiadły się rodziny żebracze w pozornym nieporządku; lecz zbadajmy bliżej ugrupowanie tych postaci, niby przypadkowe, a napotkamy znowu ślady starannej kompozycyi. Dzisiejszy realista z tematu tego zrobiłby wystawę łachmanów, skrofulów i brudu, przedstawiłby żebraków szemrających, przeklinających rękę, która ich jałmużną obdarzyła; *Waldmüller*, przeciwnie, ukazuje nam ubogich, którzy się umyli i uczesali, zanim do klasztoru przybyli, i którzy radują się, że mogą nasycić głodne dzieci; znać zresztą, że wszyscy ci ubodzy—to wieńcownicy, którzy nie tracą humoru nawet w nędzy.

Wzruszającym jest obraz tego samego artysty, będący w posiadaniu Arcyksięcia Karola Ludwika „*Erwachen zum neuen Leben*”: stary wieśniak po długiej

chorobie po raz pierwszy opuszcza próg chaty; witają go dzieci i wnuki uradowane, a starzec chwyta się za czoło, widząc uśmiechnioną przyrodę, którą na wieki już miał pożegnać. Jaki to temat prosty, blizki i wdzięczny — a jednak, jak daleką jest dzisiejsza szkoła od podobnych tematów!

Ze szczególnem upodobaniem używa Waldmüller tła architektonicznego dla rodzajowych kompozycji swych: ułatwia mu to piękną, harmonijną dyspozycję figur. Lecz jeżeli Rafael i Rubens używają w tym samym celu wspaniałej architektury kościelnej dla wielkich religijnych swych kompozycji, a Paweł Veronese — pysznej architektury pałacowej dla wystawnych kompozycji świeckich: to Waldmüller w skromnych swych obrazkach z życia ludowego zadawała się najskromniejszymi motywami architektonicznymi. Korytarz klasztorny w „Klostertsuppe”, — to najwystawniejszy motyw, jakiego użył kiedykolwiek. W obrazie zatytułowanym „Christbescheerung” wewnątrz chaty wieśniaczej oddaje mu podobną przysługę: prosty filar, dzieląc tylną część chaty na dwie równe części, wystarcza mu, by rodzinę wieśniaczą, cieszącą się drzewkiem, ugrupować w sposób malowniczy, a jednak naturalny.

Innym razem, przedstawiając dziecko żebrzące, umieszcza chłopię, wybiedzone, smutne, ale pełne wdzięku, na moście, który uderza nas pięknnością

architektoniczną: i znowu utwór jego ujmuje wi-
dza urokiem i harmonią, a jednak nie odbiega od
życia.

Zwracamy uwagę na tę właściwość kompozycji
Waldmüllera, okazującą, że i obraz rodzajowy posłu-
giwać się może motywami, którym sztuka wielka
zawdzięcza charakter harmonijny.

Waldmüller i z innego względu zasługuje na
szczególną uwagę malarzy dzisiejszych: oto, zanim
jeszcze nad Sekwaną zabrzmiało hasło „*plein-air*,”
Waldmüller w okolicach Wiednia malował w pełnym
świetle i powietrzu i pozostawił cały szereg szkiców
i kompozycji wykończonych, które różnią się od
płodów najnowszego malarstwa jedynie wysokiem
poczuciem piękna, wdziękiem układu i głębszą my-
ślą. Technika zaś jest zupełnie nowoczesna: te sa-
me jasno-zielone łąki, te same światła silne i silne
cienie, przecinające kontury.

Trzecim, najwybitniejszym malarzem tegoż okresu
i kierunku artystycznego był Fryderyk *Gauermann*.
I on, gardząc ideałami romantyzmu, hołdował realiz-
mowi, opartemu na bezpośredniej obserwacji przy-
rody a pogłębionemu myślą psychologiczną i moral-
ną. Lecz podczas, gdy Danhauser i Waldmüller od-
dawali typy ludu austriackiego, miejskie i wiejskie,
Gauermann przedstawiał przyrodę kraju i życie zwie-
rząt; jak Danhauser i Waldmüller, nie poprzestawał on
na bezmyślném fotografowaniu przyrody: miał głęb-

sze poczucie i zrozumienie natury. W kompozycjach swych przedstawiał wzruszające tragedye ze świata zwierzęcego. Najcelniejszym obrazem Gauer-
manna jest „Umierający jeleń;” w głębi lasu ponurego, nad brzegiem moczaru, upada jeleń postrzelony. Uszedł on szczęśliwie pogoni psów; lecz oto już zlatują orły, zwracające się groźnie przeciw sępom, które wpierw upatrzyły konające zwierzę. W kompozycyi téj jest tyle grozy, tyle prawdy życia, a zarazem tak potężny nastrój poetyczny, że zaliczamy ją, nie tylko do klejnotów szkoły wiedeńskiej, lecz do arcydzieł malarstwa wszech ludów.

V.

COŚKOLWIEK O POMNIKACH

WIEDEŃSKICH.

W Kwietniu 1892 r.

I.

Zgotowawszy sobie przepyszne ramy architektoniczne, stolica naddunajska zaczyna wypełniać je pomnikami.

Dwa lata za ledwie minęły od chwili odsłonięcia wspaniałego pomnika cesarzowej Maryi Teresy na placu muzealnym. W ubiegłym roku ukończył rzeźbiarz Silbernagel obelisk, poświęcony pamięci Liebenberga, burmistrza wiedeńskiego z r. 1863. Naprzeciw Burgtheatru, na tle zielonego Volksgartenu, stanie niebawem pomnik Goethego. Tilgner pracuje nad pomnikiem Mozarta. Grillparzerowi wzniesiono prześliczny monument, dłuta Kundmanna i Weyra; świeżo, przed Akademią sztuk pięknych, po obu stronach pomnika Szyllera, stanęły hermy Lenaua i Anastazyusza Grüna (księcia Auersperga); a dziś,

przed gmachem ministerjum wojny odsłaniają pomnik marszałka Radeckiego.

Jest to dzieło najsłynniejszego rzeźbiarza wiedeńskiego, Zumbuscha, kierownika wyższej szkoły rzeźbiarskiej, zwanój „Meisterschule”, i twórcy pomnika Maryi Teresy.

Jakaż różnica olbrzymia w układzie i całym charakterze tych dwóch dzieł monumentalnych jednego mistrza! Pomiędzy pomnikiem Maryi Teresy a monumentem Radeckiego leży droga długa i zajmująca dla każdego miłośnika sztuki.

W pismach i korespondencyach wiedeńskich czytacie zazwyczaj tylko o ucztach i orderach, któremi czezą zasługi wielkich artystów. Zdawałoby się, że ci ludzie żyją w obłokach kadzidla, że karmieni nektarem uznania publicznego i ambrozyą łaski, wiecznie będą weseli, zadowoleni, szczęśliwi. W rzeczywistości rzecz się ma inaczej. Krytyka i publiczność wiedeńska nie szczędzą im zarzutów, które oziębiają znacznie temperaturę łaski, płynącej z góry. Właśnie ci ludzie, którym dzięki niepospolitemu uzdolnieniu artystycznemu i niemniej znacznemu zasobowi zręczności dyplomatycznej, udało się stanąć na czele wiedeńskiego świata artystycznego, których dochody są olbrzymie i których sława rośnie z roku na rok, właśnie ci wiecznie są zgnębieni i rozgoryczeni, wiecznie użalają się na brak uznania.

Wrażliwi na każdą uwagę ujemną, cierpią oni

istotnie pod powodzią słusznych i niesłusznych zarzutów, wygłaszanych po ukończeniu każdego gmachu publicznego, każdego pomnika. Bywają téż złośliwi ludzie, którzy porządnie dokuczyć im umieją. Van der Nüll, wybudowawszy wspaniałą gmach opery wiedeńskiej, rozchorował się wskutek zjadliwej krytyki, jakiej gmach ten doznał. Wówczas doniósł mu ktoś, że powała amfiteatru się wali; zrozpaczony, zdenerwowany artysta, nie przekonawszy się wcale o prawdziwości tej wieści, uchwycił rewolwer i zastrzelił się. Powała zaś trzyma się do dziś dnia.

Uczeń van der Nülla, baron Hasenauer, wybudował nowy gmach Burgtheatru wiedeńskiego. Widziałem go na kilka dni przed otwarciem: był pełen nadziei, wesół, ruchliwy, jaśniał zdrowiem; strój jego był o wyszukaną elegancyi; wyglądał na lat pięćdziesiąt, chociaż miał pięćdziesiąt pięć. Widziałem go w kilka dni po otwarciu teatru: wyglądał na starca sześćdziesięcioletniego; niedbale ubrany, o woskowej twarzy, zgarbiony, siedział u biurka i ociężale podał mi rękę. Kiedy zaczął mówić, głos jego drżał. Tak podziało otwarcie nowego Burgtheatru wiedeńskiego na jego znakomitego twórcę. Pokazywał mi zgrabną szkatułkę, obitą czerwoną skórą: kiedym ją otworzył, ujrzałem w niej parę drobnych rewolwerów o srebrnym obiciu, na którym wyryte były imiona: nieboszczyka van der Nülla i drugiego, zmarłego już profesora Hasenauera, Siccards-

burga. Jakiś przyjaciel życzliwy a nieznany przysłał rewolwery te architektowi Burgtheatru niejako w imieniu zmarłych jego nauczycieli — do wiadomego użytku. Za to żona jego, poczciwa wiedenka, darowała mu nowy przycisk na listy z napisem: „*Mensch, ärgere dich nicht*” („Nie złość się, człowieku!”).

Podobnie powiodło się Zimbuschowi po odsłonięciu pomnika Maryi Teresy. W atmosferze, przepelnionej pozornie blaskami, warczała burza nieukontentowania, która, acz nieuchwytna, niewidzialna, porządnie natrzęsała artystę. Zarzucano mu, że wziął rozbrat ze stylem plastycznym, że pomnik Maryi Teresy, przepelniony figurami, wyposażony zbyt ozdobną architekturą, o płaskorzeźbach perspektywicznie ułożonych, jest dziełem nawskroś malowniczym.

Na kilka dni przed odsłonięciem pomnika zaprosił mnie Zimbusch do pracowni swój, by mię zapoznać z kompozycją nowego pomnika, na którego odsłonięciu nie mogłem być obecnym.

Wybudował on sobie olbrzymią pracownię tuż obok dworca kolei południowej. W okolicy téj Wiednia, wrzącej ruchem, gmach szkoły rzeźbiarskiej i pracowni Zimbuscha stanowią wyspę, na której panuje spokój uroczysty. I Zimbusch postarzał porządnie po odsłonięciu pomnika Maryi Teresy: długa broda jego posiwiiała, twarz pomarszczyła mu się tak, iż przypomina portrety Dennera. A jednak

dziś, tuż przed odsłonięciem nowego wielkiego dzieła, wróciła mistrzowi pogoda: uśmiechał się pokurczonemi usty, a nawet wygasłe zazwyczaj oko jego nabrało nieco blasku.

Ci, którzy się spodziewali, że Zumbusch nowym pomnikiem swym prześcignie jeszcze przepych monumentu Maryi Teresy, zawiedli się najzupełniej. Mistrz wiedeński wrócił do najprostszej normy pomnika. Wielki model, który na rozkaz jego robotnicy odsłonili, daje wierny obraz jego pomnika.

Na kilku stopniach z granitu szwedzkiego wznosi się podłużny postument czworoboczny, ozdobiony płaskorzeźbami o kompozycyi jasnej, przejrzystej, prawdziwie plastycznej. Postument ten dźwiga postać marszałka Radeckiego, siedzącego na pysznym rumaku. Nie jest to bohater o pozie teatralnej, na wspinającym się koniu, lecz generał nowoczesny, scharakteryzowany nader żywo i indywidualnie, nawet zgarbiony nieco wskutek starości, — przedstawiony w chwili, w której przed frontem armii wydaje dyspozycye.

Pomnik ten, o niesłychanej prostocie, pełen spokoju prawdziwie plastycznego i godności monumentalnej, przeciwstawia się bogatym architektonicznie i figuralnie pomnikom lat ostatnich jako dzieło ściśle plastycznego smaku. Oznacza on w historyi rzeźby monumentalnej bezwątpienia zwrot. Lecz zwrot to bynajmniej nie niespodziany; objawiał się on już kilka-

krotnie w dziejach sztuki i dziś powtórzyć się musiał z konieczności.

Pomnik nowoczesny powstał we Włoszech, na tej samej ziemi, która pogrzebała ostatnie pomniki starożytne. Donatello pierwszy uwiecznia posągiem wodza Gattamelata przed kościołem Ś-go Antoniego w Padwie. Lecz Verocchio dopiero wytwarza klasyczny typ monumentu nowoczesnego w pomniku księcia Coleoni'ego w Wenecyi. Tam-to po raz pierwszy widzimy ów postument prosty, lecz o szlachetnych proporcjach, rumaka pysznie zbudowanego, lecz spokojnie kroczącego, a na grzbiecie jego wodza, w stroju, jaki zwykł był nosić za życia. Lecz niebawem spokój monumentalny i plastyczna prostota znikają: Sansovino, uświetniając dekoracyjnie wjazd Papieża Leona X-go do Florencyi, wprowadza do rzeźby monumentalnej wspinającego się rumaka. Czasy barokowe, lubiące pozę teatralną, rozwijają ten motyw: Bernini modeluje posąg cesarza Konstantyna dla przedsionka kościoła św. Piotra, ów posąg, którego ruch przesadny a malowniczy stał się normą dla pomników całego baroku. Wreszcie Francuzi kierunek ten, sprzeczny z charakterem rzeźby, doprowadzają do ostateczności: Baptiste Pigalle komponuje słynny pomnik Maurycego Saskiego, na którym śmierć występuje jako skielec, Herkules wy-lewa łyżę rzewne, a zwierzęta herbowe Anglii, Holandyi i Austrii ze strachu wywracają koziolki.

Zwrot był nieunikniony. Sztuka przypomniała sobie wymogi smaku plastycznego. Zwolennicy klasycyzmu wracają do prostej normy pomnika, stworzonej przez Verocchia. Według tej normy już Andrzej Schlüter układa pomnik Wielkiego Elektora w Berlinie, Zauner—monument Józefa II przed zamkiem cesarskim w Wiedniu. Wielcy rzeźbiarze epoki klasycznej, taki Canova, Thorwaldsen, Sergell lub Flaxmann, zbyt głęboko przejęci byli duchem plastyki heleńskiej, by mogli traktować sposobem malowniczym sylwetkę pomników lub zdobiące je płaskorzeźby. Nawet francuz Chaudet jeszcze nie zbacza z tej drogi; dopiero David d'Angers wprowadza znowu żywy ruch do kompozycji pomników i pogłębia perspektywiecznie płaskorzeźby. Rzeźba staje się znowu malarstwem w brzoźnie i marmurze.

Następuje trzeci okres rozwoju pomnika nowoczesnego. Schadow otwiera go pełnym prostoty posągami generała Blüchera. Po nim Rauch występuje na widownię. I dziwna! Największy ten rzeźbiarz niemiecki w dziejach rozwoju swego artystycznego powtarza koleje rozwojowe poprzednich okresów plastyki monumentalnej. Zrazu trzyma się najprostszego, prawdziwie plastycznego, typu pomnika. Pomnik Maksymiliana w Monachium jest już bogatszy, jednak nie zbacza jeszcze z kierunku plastycznego. Lecz wreszcie party ambicyą stworzenia wspaniałego dzieła, któremby prześcignął poprzednie, a wyczer-

pawszy środki plastyczne, przywołał rzeźbiarz na pomoc architekturę i uciekł się do stylu malarskiego: wykonał słynny monument Fryderyka, który w dziejach rzeźby berlińskiej zajmuje podobne miejsce, jak pomnik Maryi Teresy w rozwoju plastyki wiedeńskiej. Zumbusch przebył podobne koleje; jeno, że daną mu jeszcze była sposobność do wznowienia czystego smaku plastycznego, w rzeźbie monumentalnej.

Lecz nietylko pod względem stylistycznym ostatnie dzieło Zumbuscha zasługuje na uwagę. Pomnik Radeckiego przedstawia téż techniczną innowację, z której mistrz szczególnie jest dumnym.

Wiadomo, że starożytne brzozy, nie zdradzające nigdzie ręki cyzeleru, odlewane były według innego niż dziś sposobu. Dziś używają powszechnie form piaskowych, z których wychodzi odlew tak surowy, iż rylec cyzellerski dla wykończenia dzieła jest niezbędnym; rzeźbiarze zaś starożytni wyrabiali sobie formę najwierniejszą, wytapiając model woskowy.

W nowszych czasach Francuzi podjęli tę metodę odlewu. Bouchardon odlał w ten sposób posąg Ludwika XI-go. I w Niemczech systemu tego używano w XVII stuleciu: wiemy bowiem, że Schlüter zastosował go, odlewając posąg Wielkiego Elektora.

W XVIII stuleciu podupadła technika odlewania. Schadow zmuszony był porzucić dawny wyborny system odlewania *à cire perdue* i wprowadził dzisiejszą metodę, używając paryskiego odlewnicza Lequina

i cyzelera Coué. Była to reforma fatalna dla rzeźby monumentalnej.

By uniknąć współpracownictwa cyzelera, niezdolnego wejść w intencje artysty, w najnowszych czasach gisernie francuzkie poczęły na nowo próbować odlewów *à cire perdue*. Honoré Gonon chlubił się wznowieniem téj techniki zaginionéj. Lew Barry'ego w Tuileryach nosi napis: „Odlany *à cire perdue* przez Honoré'go Gonona i jego synów.” Eugeniusz Gonon odlał tym samym sposobem olbrzymią płaskorzeźbę Dalon'a: „Mirabeau i Markiz Dreux-Brezé.” Gonon sprzedał rządowi francuskiemu tajemnicę składu ziemi, którój do odlewów swych używał.

— „Zdaje się Francuzom—zauważył Zumbusch z uśmiechem zadowolenia — że posiadają monopol na odlewanie *à cire perdue*. Tymczasem myśmy z giserm Pönningerem, drogą własnych eksperymentów, do równych doszli wyników. Już płaskorzeźba Tautenhayna „Narodzenie Afrodyty” laną jest według téj metody; a płaskorzeźb moich, które pan tu na pomniku Radeckiego widzisz, nie dotknął się wcale rylec cyzellerski! Jestem pierwszym rzeźbiarzem niemieckim, który wznowił system odlewu *à cire perdue*.”

Nie chciałem pozbawiać sympatycznego mistrza satysfakcyi, która w téj świadomości dlań polegała; w rzeczywistości zaś ubiegł go w téj mierze inny rzeźbiarz niemiecki. Nie dziwiłem się, że Zumbuschiowi fakt ten był nieznanym. Krytyka artysty-

czna rzadko zajmuje się techniczną stroną rzeźby; zresztą artyści strzegą tajemnic pracowni swych. I ja również przypadkiem tylko dowiedziałem się, że system odlewów bronzowych *à cire perdue* znanym był w Berlinie, zanim w Wiedniu go odkryto.

Kto zwiedził zeszłoroczną międzynarodową wystawę sztuk pięknych w Berlinie, przypomni sobie zapewne prześliczną figurę Dziewczyny z amorkiem w ręku, Roberta Toberentza. Figura ta, wybornie modelowana, wpadała w oko cielesnym kolorem którym powlókł ją artysta. Ujęty wdziękiem dzieła nieznanego mi dawniej rzeźbiarza, zapoznałem się z nim i przekonałem się niebawem, że jest to artysta zasługujący na uwagę pod wieloma względami.

Zniechęcony rzemieślniczym sposobem traktowania odlewów w giserniach, Toberentz wraz z uczniami swymi sam zbudował sobie piece, w których zaczął odlewać za pomocą „zatraconego modelu”. Próby jego powiodły się tak znakomicie, że pruskie ministerium oświaty nabyło u niego szereg odlewów jako wzory do zbiorów państwowych.

Nie jest więc Zumbusch pierwszym rzeźbiarzem niemieckim, który wznowił system odlewania *à cire perdue*. Lecz należy mu się ta wielka zasługa, że od czasów Andrzeja Schlütera on poraz pierwszy zastosował metodę tę w dziedzinie rzeźby monumentalnej.

NASZE ZBIORY ARTYSTYCZNE W WIEDNIU,
KOLONIA ARTYSTYCZNA.

W Grudniu 1892 r.

Zbiory Ks. Czartoryskiego, hr. Wodzickiego, Kazimierza Chłędowskiego, Dr. Arnolda Rapoporty i hr. Karola Lanckorońskiego. — Projekt nowego oddziału w Künstlerhausie. — Nasza kolonia artystyczna w Wiedniu. — Kazimierz Pochwal-
ski. — Tadeusz Ajdukiewicz. — Zygmunt Ajdukiewicz. —
Tadeusz Rybkowski. — Uczniowie Zumbuscha. — Architek-
ci. — Edgar Kovacs. — Parę słów o nauce perspektywy.

W rządzie wybitnych członków kolonii polskiej w Wiedniu jest kilku, którzy, zniewoleni do stałego w Wiedniu pobytu, przenieśli do stolicy naddunaj-
skiej zbiory swe artystyczne.

Ks. Jerzy Czartoryski gromadzi w Weinhaus pod Wiedniem obrazy i rzeźby, pomniki literackie i rzadkie pamiątki odnoszące się do historyi teatru. Hr. Ludwik Wodzicki w pałacu swym na Salmgasse umieścił, niewielką, ale dobraną, galerję płócien pol-
skich, włoskich i francuzkich. Kazimierz Chłędow-
ski, znany amator i miłośnik sztuki, posiada nader
cenny zbiór obrazów i szkiców malarzy polskich,
oraz dzieł sztuki włoskiej i hiszpańskiej. Najwię-

kszą galeryę obrazów polskich zebrał poseł krakowski Dr. Arnold Rapoport w pałacu swym na Plösslgasse. W galeryi téj zgromadzeni są wszyscy niemal artyści polscy, a klejnotem jéj jest płótno historyczne Matejki „Władysław Herman, przyjmujący żydów w Polsce”.

Ogólniejszego znaczenia są zbiory Hr Karola Lanckorońskiego. Hr. Lanckoroński, wytrawny znawca sztuki i archeolog, znacznym sumptem od lat wielu gromadzi obrazy mistrzów pierwszorzędných, starożytności i pomniki sztuki ludów egzotycznych. Zbiory jego należą do najwybitniejszych zbiorów prywatnych w Wiedniu i zażywają dziś już rozgłosu wielkiego. Powiększają się one z roku na rok, dzięki podróżom Hr. Lanckorońskiego.

Wróciwszy z podróży naokoło świata, hr. Lanckoroński urządził w Wiedniu nader zajmującą wystawę indyjską, chińską i japońską, a dla godnego pomieszczenia swych zbiorów wybudował okazały pałac na Jacquingasse.

*

*

*

Realniej i żywiej, niż kiedykolwiek, w łonie wiedeńskiego stowarzyszenia artystów „Künstlergenossenschaft” występuje myśl, by na najbliższej dorocznej wystawie „Künstlerhausu” urządzić osobny od-

dział naszej sztuki. Wobec powodzenia, jakie odział ten miał na wystawie berlińskiej i monachij-skiej, zarząd „Künstlerhausu” obiecuje sobie, iż w salonie tym znajdzie siłę przyciągającą dla wystaw swych.

Myśl tę podniesiono obecnie z naciskiem z in-niej jeszcze przyczyny: oto grono artystów naszych mieszkających dziś w Wiedniu, zajmuje pozycję tak wybitną i tak wyraźnie zarysowuje odrębność swo-ją, że możnaby ułożyć świetny salon osobny w Künstlerhausie, zestawiając jedynie prace arty-stów naszych mieszkających w Wiedniu, a zatém artystów wiedeńskich według rejestru Künstler-hausu.

Wobec wielkiego prawdopodobieństwa, iż myśl ta niebawem będzie urzeczywistnioną, warto przypa-trzyć się bliżej tej kolonii artystycznej, która zwraca na siebie w równej mierze uwagę życzliwych me-cenasów sztuki, jak i niezbyt życzliwych kolegów.

Zacznijmy od gwiazdy najświeższej daty a za-razem najjaśniejszego połysku. Znacie imię Kazi-mierza Pochwalskiego, widzieliście nieraz rodzajowe jego obrazy, widzieliście téż niektóre z jego portre-tów, które dziś zażywają sławy światowej. Było to na wiosnę 1890 r., kiedy Pochwalski, artysta rzad-kiej skromności, po raz pierwszy wystąpił w Künst-lerhausie wiedeńskim. Nadesłał wówczas portrety Henryka Sienkiewicza, Pawła Popiela i hr. Piniń-

skiego, i odrazu uzyskał najwyższe uznanie u publiczności, u krytyki, u artystów, którzy przyznali mu złoty medal. Zarząd Künstlerhausu zawezwał Pochwalskiego, by przybył na otwarcie wystawy; przedstawiono go wówczas Cesarzowi Franciszkowi Józefowi, arcyksiężętom i ministrom. Arystokracja i plutokracja po owym przedstawieniu obiadły formalnie artystę, który, niezupełnie władając językiem niemieckim, ledwie zdołał odpowiadać na grzeczności zalatujące go ze wszech stron. Minister oświecenia i sztuki, baron Gautsch, zachęcił Pochwalskiego, by się osiedlił w Wiedniu. Artysta otrzymał tyle zamówień, że otworzyły mu się widoki świetnej przyszłości. Nie udało się Pochwalskiemu znaleźć wygodnej pracowni; umieścił się na Franz-Josephquai, na szóstym piętrze nowej kamienicy. W pracowni téj malował portrety: ministra Gautscha, barona Bezecego, intendenta teatrów cesarskich, księcia Stahremberga i Ks. Jerzego Czartoryskiego. Nawet hr. Karol Lanckoroński, który zraził się do portrecistów wobec lichego portretu, jaki namalował mu niegdyś Makart, pozuje Pochwalskiemu. Szereg wielkich przemysłowców daremnie kołace do drzwi pracowni naszego artysty. Płacą mu za portret od 4-ch do 5-u tysięcy złr.

Niejeden w miejscu Pochwalskiego puściłby się wobec tego powodzenia na twórczość *en masse* i doszedłby wkrótce do wielkiego majątku. Pochwal-

ski maluje 9 do 10 portretów w ciągu roku. Sumienny ten artysta, nie tylko nie schodzi z wyżyny na której stanął, lecz pnie się coraz wyżej. Należy on do rzędu owych portrecistów głębszych, którzy nie zadawalają się oddaniem podobieństwa chwilowego, powierzchownego, zwanego przez Francuzów „*ressemblance fausse*“ lecz dążą do scharakteryzowania moralnej, umysłowej i fizycznej indywidualności. Każdy też z jego portretów to studium psychologiczne, wymagające wielkiego nakładu czasu i troskliwości artystycznej. Technika Pochwalskiego odznacza się niepospolitą plastycznością i ta zaleta występuje w sposób zdumiewający w najnowszych jego portretach. Zdaje się, że młody mistrz przejął się najbardziej wzorami hollenderskimi.

Pochwalski ma dziś zaledwie lat trzydzieści kilka, blondyn, o szlachetnym profilu, zajmuje twarzą zdradzającą ślady pracy.

Inny zupełnie typ w życiu i sztuce przedstawia Tadeusz Ajdukiewicz, szczęśliwy współzawodnik Angielego, zwanego dziś „*le peintre des rois et le roi des peintres*,” jak niegdyś Gérard. Silnie zbudowany, wesół, namiętny lubownik koni, słynący ze złej gospodarki przy olbrzymich dziś dochodach, Tadeusz Ajdukiewicz czyni raczej wrażenie typowego szlachcica, aniżeli artysty. I nie wątpię, iż sympatyczna indywidualność, obok wrodzonego talentu, niemało przyczyniła się do jego powodzenia. Dzięki

poleceniu jednego z arcyksiążąt habsburskich, Ajdukiewicz niebawem po przybyciu do Wiednia rozpoczął portret nieszczęśliwego arcyksięcia Rudolfa. Następca tronu austriackiego pozował mu jeszcze w ostatnich dniach przed zgonem, pragnąc snadź pozostawić rodzinie portret z ostatniego okresu swego życia. Portret ten, wyobrażający arcyksięcia na ulubionym rumaku, wystawiony był w Künstlerhausie po pamiętnej katastrofie. Uczynił on tak silne wrażenie na cesarzu, że Ajdukiewicz zajął odrazu stanowisko pierwszorzędne wśród malarzy wiedeńskich. Pracuje on od dłuższego czasu nad portretem cesarza, wykończył portret głównodowodzącego wojsk austriackich, arcyksięcia Albrechta, i parę innych, zamówionych przez dwór, a wynagradzanych cenami, na jakie ludzie prywatni zdobyć się nie mogą.

Ajdukiewicz ma manierę nawskroś angielską. Jego obrazy, malowane bez wyjątku w pełnym świetle i powietrzu, odznaczają się przedewszystkiem nadzwyczajną elegancją, trafnem pochwyceniem owych cech, które składają się na dystygowaną „aparycję“. Już tu jedna zaleta kwalifikuje Ajdukiewicza na malarza dworu. Lecz nadto Ajdukiewicz, sam będąc jeźdźcą znakomitym, umie wybornie oddawać indywidualny sposób siedzenia na koniu tych, których portretuje, tak, iż figury, które stawia, chociaż drobnych rozmiarów, czynią ludzące wrażenie

życia. Wreszcie artysta maluje, nietylko wierny portret jeźdźca, ale i portret konia nie mniej wierny, tak, iż obrazy jego są miłą pamiątką dla otoczenia i przyjaciół, zwłaszcza dla sportsmenów.

Odpowiednio do dzisiejszej swój pozycji Tadeusz Ajdukiewicz ma w Wiedniu rozległą, okazałą pracownię. Dzięki wysokim protekcyom, udało mu się wynająć dom, w którym niegdyś Makart urządził był pracownię swoją, a który po śmierci wiedeńskiego Veronesa stał pustką. Te olbrzymie oszklone sale, w których Makart roztoczył był najpyszniejsze materye, które wypełnił wytwornemi, rzeźbionemi meblami, — czyniły wrażenie rudery, kiedy je obejmował Ajdukiewicz. Elegia na temat: „*sic transit gloria mundi...*”

Ajdukiewicz elegii tej nie pisał. Owszem, wesół, że zdobył te mury sławne, zaczął je podpierać, przykrywać dywanami perskiemi, ustrajać palmami, i stworzył niebawem trzy wygodne pracownie, tak, iż mógł nawet ugościć u siebie stryjecznego brata swego Zygmunta Ajdukiewicza. *)

Zygmunt Ajdukiewicz, nim przybył do Wiednia, malował obrazki rodzajowo-pejzażowe, pełne wdzięku i talentu, ale bezpretensjonalne. Jakiś płot z parą kochanków wiejskich, ośnieżone pole z sankami, dużo melancholii i tęsknoty nieokreślonej—oto i obraz.

*) Obecnie Zygmunt Ajdukiewicz ma pracownię własną.

W Wiedniu zaproponował mu wydawca Bondy, by namalował cykl szkiców historycznych dla reprodukcji. Malarz rodzajowy przyjął zamówienie na cykl historyczny. Obstalunek — dla czegożby nie? Przy téj sposobności, bawiąc się szkicami tuszowymi, młody artysta odkrył w sobie nieprzeczuwane dawniej zasoby siły dramatycznej, zmysłu historycznego, zdolności grupowania wielkich mas. Obstalunek przemienił się na zadanie idealne, ilustracje zaś do reprodukcji — na kompozycje pełne poletu artystycznego. Pierwotne przeznaczenie kartonów tych zdradza jedynie technika, rysunek cieniowany tuszem, — lecz temu właśnie ograniczeniu środków artystycznych zawdzięczają kartony Zygmunta Ajdukiewicza niesłychaną plastyczność. Uszczęśliwiony Bondy podwyższył młodemu artyście honorarium i wydał cykl jego z całą starannością. Oryginały nabył dr. Arnold Rapoport. Kartony te, wystawione w Wiedniu i w Berlinie, przyniosły Ajdukiewiczowi nagrody i zaszczyty, i zaskarbiły mu powszechne uznanie. Wystrzelił w górę jak rakietą: byle na tych wyżynach utrzymać się zdołał.

Najstarszym obywatelem wiedeńskim w téj kolonii artystycznej jest Tadeusz Rybkowski. Jest on téż najpopularniejszym wśród malarzy wiedeńskich — ponoś dlatego, że ma swoją specjalność i „nie wydziera ludziom chleba,” jak taki Pochwalski lub Tadeusz Ajdukiewicz. Tylko w ostatnim roku, kiedy

ministeryum oświaty Rybkowskiemu poleciło wymalowanie znanego placu wiedeńskiego „Am Hof,” Wiedeńczycy zaczęli szemrać i zemścili się na Rybkowskim, wieszając obraz jego w Künstlerhausie tak niefortunnie, jak tylko nieżyczliwy kolega wieszać umie.

A jednak Rybkowski bardziej był powołanym do wykonania obrazu tego, aniżeli wiedeńscy jego kole-dzy. Obok bowiem głównej swój specjalności — polskiego obrazu rodzajowego — posiada on jeszcze drugą: znajomość perspektywy, która stanowi słabą stronę dzisiejszych malarzy, a którą Rybkowski zdobył w sposób gruntowny w ciągu swych studyów technicznych. Więc też weduta jego odznacza się doskonale obranym punktem widzenia i horyzontem, a domy jego stoją na miejscu swem z matematyczną, że tak powiem, pewnością.

Obok wielkiej téj pracy Rybkowski i w ostatnich latach nie zaniedbywał znanych i słuszenie cenionych powszechnie „targów“ polskich, „powrotów z jarmarku” i t. p. tematów, które traktuje z tak sympatyczną werwą i z temperamentem tak indywidualnym. Z pięknej pracowni jego na Maximilianplatz co rok parę takich obrazków wylatuje w świat.

Rzeźbiarzy polskich w Wiedniu niema. Roman Lewandowski i Dykas, którzy tu pracowali pod kierunkiem Zimbuscha, od lat kilku mieszkają w Galicyi. Niedawno temu ze szkoły Zimbuscha wyszedł, jako

uczeń najzdolniejszy, młody Przemyślanin, Piotr Wojtowicz. Wymodelował on wielką grupę, „Porwanie Sabinek,” która świadczyła o poważnym talencie. Za grupę tę otrzymał nagrodę, z którą łączy się stypendyum na podróż do Paryża i do Rzymu.

* * *

O architektach naszych, żyjących w Wiedniu, mało kto u nas wie: rozsiani po różnych okręgach wielkiej stolicy, pracują dla Wiednia, nie utrzymując żadnych związków z krajem. Niedzielski, najzdolniejszy uczeń Ferstla, któremu pomagał przy budowie wspaniałego gmachu wszechnicy wiedeńskiej, utrzymuje w spółce z Miksem wielką pracownię. Borkowski wybudował cały Cottage wiedeński.

Małe tylko grono architektów wie, że głównymi współpracownikami Sempera i Hasenauera przy wielkich ich budowach monumentalnych byli dwaj uczniowie Sempera z techniki zurychskiej a rodacy nasi, Bartelmus i Kovacs.

Bartelmus, który przez długie lata pracował w Paryżu i w Londynie, odznacza się wytwornym smakiem w traktowaniu architektury drewnianej i urządzeń. Oba muzea cesarskie i nowy Burgtheater urządzono prawie wyłącznie według rysunków Bartelmusa. Bartelmusowi powierzono w ostatnim roku urządzenie rotundy w gmachu wystawy muzyczno-teatralnej.

Edgar Kovacs, którego narodowości dziś w Wiedniu mało kto się domyśla, należy do najwybitniejszych typów wiedeńskiego świata artystycznego. Przez lat piętnaście był on prawą ręką Hasenauera: wielkie perspektywy nowego gmachu cesarskiego, muzeów i zamku w Lainz, które na wielu wystawach obudziły podziw wszystkich rzeczoznawców, są dziełem Kovacsa. Jest to artysta o fizygnomii oryginalnej, w niczem nieprzypominający szablonu. Ojcem jego był Antoni Kovacs, znany poseł bukowiński, który aż do upadku Hohenwarta zajmował wybitne stanowisko w sejmie bukowińskim i w parlamencie austriackim; bratem jest Napoleon Kovacs, który, jako inżynier we Lwowie, redagował słownik techniczny. Edgar Kovacs wahał się przez długie lata: czy ma zostać malarzem czy architektem? Przepędził lat parę w akademiach i pracowniach malarskich, a w ostatnich latach wrócił do ulubionej tej sztuki, wystawiając kwiaty o pysznym kolorycie. Decydujący wpływ wywarł na niego Semper, jako profesor w politechnice zurychskiej. Kovacs uchodzi za najdzielniejszego ucznia Sempera. Jakoż mało jest w Wiedniu architektów, którzyby posiadali tak gruntowną znajomość teoretycznej i praktycznej strony budownictwa, jak Kovacs. Po śmierci Sempera Hasenauer na nim głównie się opierał; lecz obok tego wielu innych architektów wiedeńskich udaje się do niego po radę i wskazówki, ilekroć mają przed sobą

zadanie trudniejsze — bo Kovacs to encyklopedia chodząca.

Kovacs nie utrzymywał nigdy własnej pracowni, gdyż, rozmiłowany w sztuce monumentalnej, nie chciał się poświęcić pracy powszedniej, tuzinkowej. A zadań monumentalnych nie podobna osiągnąć bez energicznego poparcia sfer najwyższych. Opuściwszy pracownię Hasenauera po ukończeniu nowego Burgtheatru, Kovacs został współpracownikiem kasztelana zamku cesarskiego, Kirschnera. Wspaniała fasada Hofburgu, którą przebudowują według planu Fischera v. Erlach, będzie jego głównie dziełem.

Atoli na tém nie kończy się działalność Kovacsa w Wiedniu. Podobnie jak Rybkowski wśród malarzy, tak Kovacs w rzędzie architektów trzyma prym w dziedzinie perspektywy. Żyje tu wprawdzie znakomity teoretyk Camillo Sitte, lecz najdzielniejszym praktykiem jest bezzaprzeczenia Kovacs. Artysci mają dziwnie dobry węch: wiedzą, gdzie znaleźć radę na słabe swe strony. Ile razy rzeźbiarzowi lub malarzowi wiedeńskiemu wypadnie postawić figurę jakąś w drugim lub aż w trzecim planie, nie obędzie się bez Kovacsa. Niedawno temu podziwiał świat płaskorzeźby Weyra na monumencie Grillparzera, prace współzawodniczące w samą rzecz z obrazami co do pogłębienia perspektywicznego. Mistrzowska ta perspektywa była

dzielem Kovacsa. Profesor Angeli nie wymalował żadnego obrazu o dwóch figurach bez pomocy Kovacsa, którego nauki, wprawy i koleżeńskości nadużywają. Więc też malarze wiedeńscy ochrzcieli Kovacsa po swojemu przezwiskiem nie bardzo dobrego tonu, ale bardzo trafnem: „akuszerka od perspektywy”.

Kovacs jest duszą „Künstlerklubu”, który powstał obok „Künstlergenossenschaftu”. Szeregiem wykładów o perspektywie przysłużył on się tam całemu młodemu pokoleniu artystów wiedeńskich, którzy opuszczają Akademię, niewiele mając pojęcia o praktycznym stosowaniu perspektywy.

* * *

By oświetlić zalety metody Kovacsa, trzeba powiedzieć parę słów o perspektywie w ogóle i o dzisiejszym sposobie jęj nauczania.

Z dwóch pomocniczych nauk malarstwa: anatomii i perspektywy, pierwsza, acz bardziej skomplikowana, jednak w praktyce mniej sprawia trudności artystom, aniżeli druga, której nauczyć się można w kilkunastu godzinach. Rzecz się ma tak: nie znając dokładnie anatomii, a mając dobre oko, artysta pomódz sobie może kopiowaniem żywego modelu, porównywaniem skieletu, atlasów anatomicznych i t. d., a wobec niepokonanych trudności

nagiego ciała zostaje mu zawsze jako wyjście ostateczne — dobroczywna draperya.

Inna sprawa z perspektywą. Umiejętność perspektywiczna malarza—to łożo Prokrusta, do którego nagiąć się muszą wszystkie kompozycje jego, zarówno co do pogłębienia, jak co do pozycji figur na pierwszym nawet umieszczonych planie. Publiczność, przeoczająca częstokroć niedokładności anatomiczne, niesłychanie jest wrażliwą na usterki perspektywiczne. „Szwindel” jest tu rzeczą zbyt ryzykowną; to też malarze dzisiejsi, jak wspomniałem, by uniknąć ryzyka tego, używają przeważnie do wykreślenia perspektywy — architektów lub inżynierów. Obrazy ich wskutek tego mają w sobie coś twardego, nierozpuszczonego w harmonii utworu artystycznego. Tłómaczy się to tém, że pomocnik malarza, człowiek zawodowy, rysuje perspektywę z całą nieubłaganą ścisłością matematyczną, podczas gdy perspektywa, mająca działać prawdopodobnie, musi niejednokrotnie uleść pewnemu złagodzeniu, pewnym drobnym nieprawidłowościom, które artysta tylko odczuć potrafi, gdyż jemu tylko wrodzona jest instynktowna świadomość najsubtelniejszych prawideł wzroku ludzkiego. Tymczasem malarze dzisiejsi, nie czując gruntu teoretycznego pod nogami, obawiają się poprawiać perspektywę matematyczną swych pomocników—perspektywą uczuciową, by nie popełnić jakiegoś błędu rażącego.

Zkąd się wziął ten stan rzeczy? — zapytacie. Czemuż malarze dzisiejsi nie umieją perspektywy, którą artyści 16-go, 17-go i 18-go wieku władali w sposób mistrzowski?

Zjawisko to pozostaje w związku z ogólną historią malarstwa. Wiadomo, że w wielkim okresie malarstwa nowoczesnego, który rozpoczął się we Włoszech i w Niderlandach w XV stuleciu, wydał dzieła najdoskonalsze w XVI i XVII a w XVIII pochylił się ku upadkowi, nie tylko perspektywa, ale nie mniej i rysunek i technika farb rozwinęły się znakomicie, by następnie, po śmierci ostatnich mistrzów barokowych, pójść w zapomnienie.

Dzieje malarstwa XIX stulecia—to dzieje stopniowego odradzania się sztuki, która się była cofnęła. Odkryto na nowo sztukę rysowania, odkryto technikę farb, odkryto wreszcie umiejętność perspektywiczną. Są dziś profesorowie niemieccy, którzy umieją bez porównania więcej perspektywy, aniżeli twórca „Sądu ostatecznego” w kaplicy sykstyńskiej. Czytałem całe dzieło pewnego profesora o perspektywie różnych pozycyi stawów ręki; pozycye te wykreślone były za pomocą nader skomplikowanych rachunków. Lecz jakimże nędznym bankrutem okazałby się ów profesor, gdyby mu ktoś kazał narysować szatana straconego, spadającego na łeb w przepaść!

Mówiąc innemi słowy: w umiejętności perspektywy teoria wzięła dziś rozbrat z praktyką. W poprzednich stuleciach rysunek perspektywiczny był pieścionem dzieckiem pracowni artystycznych. Jeszcze przy końcu okresu barokowego młodzi pomocnicy malarzy uczyli się w pracowni najtrudniejszych skrótów perspektywicznych, zanim cośkolwiek się dowiedzieli o teorii perspektywy. Dziś w pracowni malarskiej nikt się nie nauczy perspektywy — z téj prostej przyczyny, że sam mistrz jój nie umie. Perspektywę wyklada w akademiach profesor, ciężki jakiś matematyk, który nie może uczniom swym darować tego, że musiał przestudyować całą geometryę wykreślną i projekeyę centralną, zanim go dopuszczono do wykładu o perspektywie. W szeregu długich, niesłychanie nudnych godzin podaje on im teorię perspektywy linearnéj, poczem, ukłoniwszy się pięknie, zaczyna ich z téj teorii egzaminować. Bywa, że młody artysta, zdobywszy się na pilność, zdaje egzamin z perspektywy z postępem celującym. Uradowany, bierze teczkę do kieszeni i idzie na miasto, by odrysować pałac, który oddawna mu się podobał — nie umie! Idzie za miasto, by zdjąć widok, w którym się rozkochał — ani rusz! Zrozpaczony, ma się za człowieka pozbawionego wszelkiego talentu; a tymczasem, nie jego w tem wina, lecz wina sposobu nauczania perspektywy. Uczony

profesor, który wykladał o perspektywie, zapomniał zupełnie dać uczniom wskazówek do praktycznego stosowania prawideł perspektywicznych. Powiedział im, że linie prostopadłe są i w obrazie prostopadłemi, że linie równoległe zbiegają się w pewnym punkcie horyzontu i t. d., lecz nie powiedział im, od czego zacząć mają, skoro staną wobec przyrody z ołówkiem w rękę, nie podał im sposobów do szybkiego wykonywania szkiców perspektywicznych z natury.

Wspomniałem wyżej, że w Wiedniu żyje znakomity mistrz perspektywy, Camillo Sitte. Jest on dyrektorem szkoły architektonicznej, z powołania architektem, z zamiłowania malarzem i archeologiem. Nie zdarzyło mi się spotkać człowieka, któryby umiejętność perspektywiczną w wyższym posiadał stopniu: wytrawny matematyk, zna on wybornie teoretyczną stronę perspektywy, a przytem, będąc artystą, nie mniej wybornie ją stosuje. Sitte wykreśla postać ludzką w każdej pozycji, z każdego danego punktu widzenia, na każdą daną odległość, niepotrzebując modelu. Twierdzi on, że dzisiejsi artyści są niewolnikami modeli, i że perspektywa służyć powinna do wyemancypowania się od téj zależności: kładzie więc nacisk na perspektywę konstrukcyjną. Miałem sposobność poznać bliżej metodę Sittego, gdyż mistrz ten, którego szczerze cenię, zaszczycił mnie szeregiem wykładów pry-

watnych. Po kilku miesiącach doszedłem do tego, że umiałem za pomocą nader skomplikowanych konstrukcyj wykreślać studnie monumentalne, których nie widziałem nigdy, lecz nie wiedziałem za wsze jeszcze, jak naszkicować ulicę, kościół lub pasmo gór, które miałem przed oczyma.

Po takich doświadczeniach zrozumieć mogłem należycie całą wyższość metody Kovaesa, do którego tylu artystów wiedeńskich się garnie, by nauczyć się tego, czego się ani w akademii, ani u Sittego, nauczyć nie mogli. Kovacs wychodzi z tego rozumnego założenia, że niekażdy malarz młody wyjść może na Michała Anioła, że niekażdemu potrzeba zawładnąć wszystkimi subtelnosciami perspektywy konstrukcyjnej; lecz każdemu potrzeba umieć narysować poprawnie stół, szafę, piec, domek, wioskę,—postawić postać ludzką na drugim lub trzecim planie w poprawnym skróceniu i t. d. Pojmuje on dalej, że o ile artyście perspektywa jest niezbędną, o tyle umysł jego nie nadaje się do trawienia suchych formuł i wywodów matematycznych. Oszczędza tedy uczniom swym jaknajbardziej teorii, i uczy ich tak, jak uczono w pracowniach malarzskich okresu barokowego: pokazuje im, w jaki sposób najprostszy podzielić można perspektywiecznie daną linię na równe części; w jaki sposób się przenosi daną szerokość wgląd'. Uczy ich wykreślenia tak zwanéj „szubienicy” (Figurengalgen), za pomocą której stawiać

można postać ludzką na każdym planie; demonstruje: które linie i punkta nasamprzód zaznaczać należy w szkicach perspektywicznych, a które następnie uzupełniać. Po niewielu wykładach uczniowie jego zdejmują wszystko poprawnie z natury. Tych, którzy wytknęli sobie wyższe w sztuce cele, prowadzi dalej, aż na wyżyny tak zw. „*perspective curieuse*“, której mistrzem był Correggio. Lecz wszystkim daje to, bez czego najskromniejszy nawet malarz sztuki imać się nie powinien; perspektywę rysunku i natury, perspektywę szkicowania, lub,—że się tak wyrażę — perspektywę pogładową.



S. 61

S P I S .

	str.
I. Architektura Wiedeńska	1
II. Galerya cesarska w Wiedniu	41
III. Akademia wiedeńska i jój galerya	105
(Jubileusz Akademii sztuk pięknych.— Obrazy Anzelma Feuerbacha w auli. — „Pogrom Tytanów.“ — Historya Akademii. — Rubensa „Boreasz“ i „Tygryśica“.—„Wejście dnia“.— Pejzaże Ruisdaela. „Blondynka“ Jordaensa. „Stół“ Jana van der Heyde.—„Chrystus“ Paola Veronese i „Marya Panna“ Guida Reni.—Luca Giordano: „Mars i Venera w sieci Wulkana“.—Portrety Tintoretta. — Figurki pompejańskie Volpata. — Claude Lorrain i Vernet. — Szkoła wiedeńska. — Kellera „Hero i Leander.“ — Obrazy Brandta i Löfflera.)	
IV. Wiedeński obraz rodzajowy w pierwszej połowie stulecia.	119
(Nowe dzieło o historyi sztuki w Austro-Węgrzech.—Wiedeński obraz rodzajowy w pierwszej połowie stulecia.—Piotr Krafft.—Danhauser. — Waldmüller. — Gauermann).	
V. Cośkolwiek o pomnikach wiedeńskich	133

VI. Nasze zbiory artystyczne w Wiedniu. Ko- lonia artystyczna.	145
---	-----

(Zbiory Ks. Czartoryskiego, hr. Wodzickiego,
Kazimierza Chłędowskiego, D-ra Arnolda Ra-
poporta i hr. Karola Lanckorońskiego.— Pro-
jekt nowego oddziału w Künstlerhausie.— Na-
sza kolonia artystyczna w Wiedniu. — Kazimierz
Pochwalski. — Tadeusz Ajdukiewicz. — Zy-
gmunt Ajdukiewicz.— Tadeusz Rybkowski.—
Uczniowie Zumbuscha. — Architekci. — Ed-
gar Kovacs.— Parę słów o nauce perspektywy.

S-96









BIBLIOTEKA GŁÓWNA
Politechniki Krakowskiej

I 36519

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297018