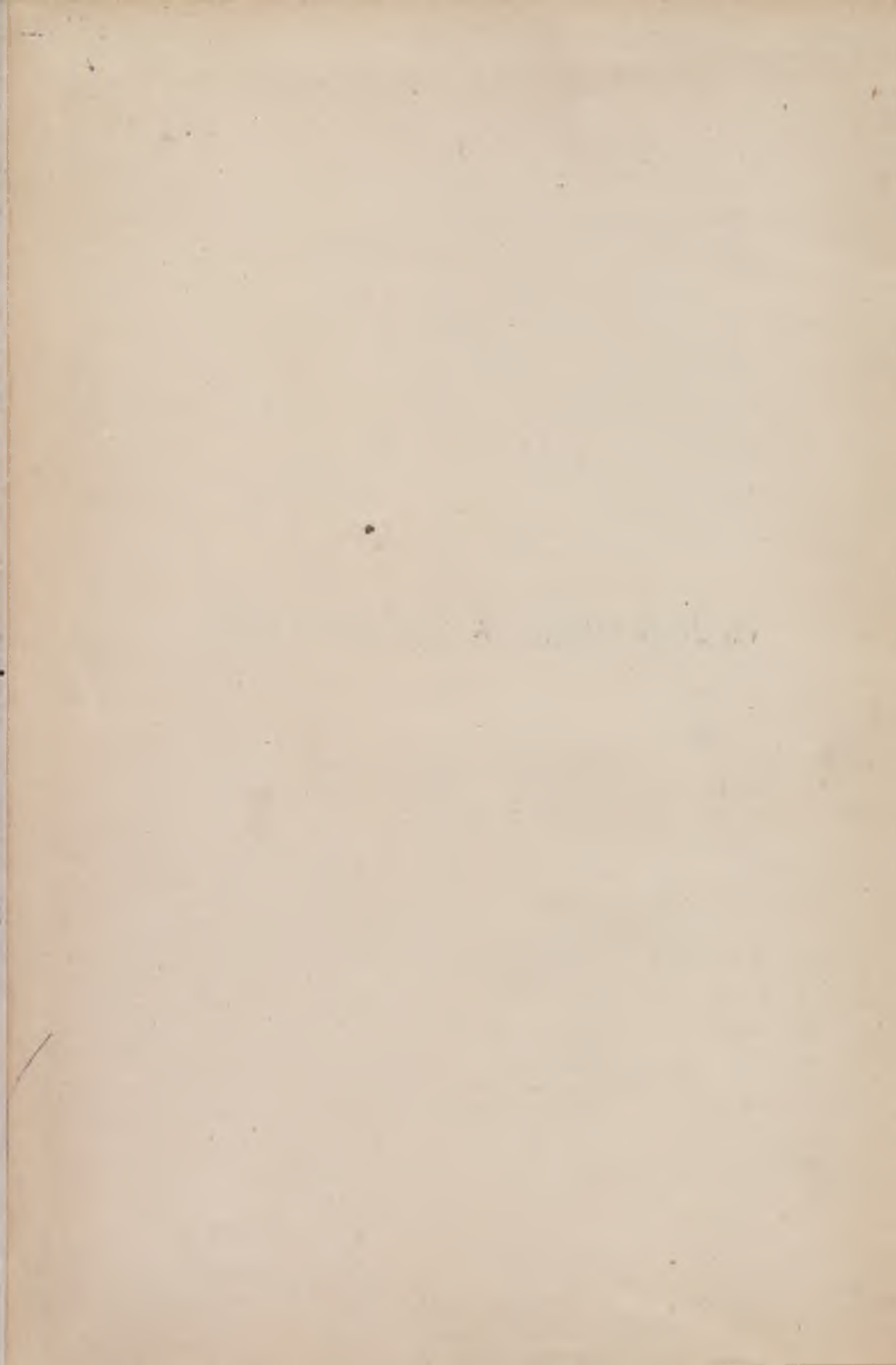


E. A. Jureševskij.



CO JEST LOGIKĄ W ARCHITEKTURZE?



Nr. 457

Z DZIEDZINY ESTETYKI.

Co jest logiką w Architekturze?

STUDYUM.

SKREŚLIŁ

Antoni Fasięńczyk Jabłoński,
Architekt.



72.01

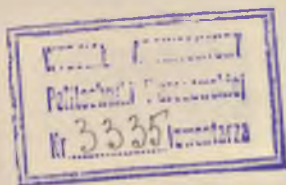
WARSZAWA.

Druk Rubieszewskiego i Wrotnowskiego.

1899.

E. M. J. J. J. J.

Доволено Цензурою.
Варшава, 23 Февраля 1899 г.



Kolegom

i Towarzyszom Zawodu

tę pracę poświęca

AUTOR.



Przy ocenianiu dzieł sztuki często zdarza się słyszeć, z ust krytyków a nawet i samych artystów, wyrażenia: „to nielogiczne“, temu „pomysłowi brak logiki“ i t. p., w których termin *logika* odgrywa rolę nazwy jakiegoś pojęcia jasno i ogólnie rozumianego, jakiegoś źródła, w którym znajdują się wskazówki do sprawdzania wszelkiego rodzaju twórczości, w dziedzinie sztuki.

Odnosnie do architektury zdarza się najczęściej słyszeć używanie tego terminu, a pojmowanie jego w tym wypadku łączą zwykle z pojęciem logiki konstrukcyjnej, nawet i wtedy gdy wygłaszane zdanie o dziele architektonicznym dotyczy tylko jego strony artystycznej.

Za stanowiska estetycznego tkwi w tem pewne nieporozumienie, które pochodzi z niepojmowania natury sztuki w ogóle, a architektury w szczególności.

Zadaniem niniejszego studyum będzie, nieporozumienie to wyjaśnić.

Architektura jest niezawodnie najmniej pojmowaną sztuką piękną. Istota jej, to jest ta treść wewnętrzna, której wyrazem widocznym dla nas stają się zewnętrzne formy struktury, bywa bardzo mało a najczęściej wcale niepojmowaną, nawet przez inteligentne jednostki społeczne. Traktowanie architektury szablonowo, manierowo, przez samych architektów, do celów, że tak powiem, czysto spekulacyjnych, staje się umiejętnością dekorowania rzemieślniczej konstrukcyi budowli i to budowli zwyczajnych, boć znamienitsze, monumentalne, rzadziej wznosić się zdarza. W tych warunkach architektura rzeczywiście mało przedstawia interesu dla studyów i estetycznego zastanawiania się nad nią. Takie okoliczności rozwoju sztuki architektonicznej, nietylko nie są w stanie przyczynić się do rozbudzenia w tym kierunku zmysłu estetycznego w społeczeństwie, ale co gorzej, oddziałują na zatrą-

rzetelnego poczucia artystycznego nawet w samych kapłanach tej sztuki.

W owem przeto spekulacyjnem i przemysłowem traktowaniu budownictwa leży przyczyna tego rozdzwieku pomiędzy społeczeństwem i artystami budowniczymi; przyczyna najczęściej zupełnego niepojmowania przez społeczeństwo artystów budowniczych, oraz zupełnej obojętności społeczeństwa na rozwój tej sztuki.

Ze względu na pomyślność owego rozwoju, w miarę sił zaradzić wypada podobnej anomalii, a więc rozjaśnić warunki istnienia architektury, wytłomaczyć charakter czynników jej rozwoju, określić ten związek, jaki może i powinien zachodzić pomiędzy dziełami sztuki i społeczeństwem, a tą drogą rozświetlić treść i ideały, czyli ową istotę sztuki architektonicznej, którą większość ludzi inteligentnych tylko na wiarę i na podstawie zdania estetyki, uznaje za sztukę.

Pragnąc choć w części przyczynić się ku temu, publikuję niniejszą pracę moją, dając jej tytuł „*Co jest logiką w architekturze*“. Tak postawiony temat wymaga, a więc i da mi możność dotknięcia wszystkich podstaw, warunkujących istnienie i rozwój architektury. Zastrzegam się przytem, że temat mój

traktować będę ze stanowiska artystycznego. Wszystkie tezy niniejszej pracy, ze względu na możliwą treściwość przedmiotu, podaję motywowane krótko, pragnąc wywołać dyskusję nad nimi. Są one moim osobistym dorobkiem, myślowo skondensowanym przy studiach nad historią sztuki. O ile zatem w czemkolwiek okażą się nie dosyć przekonującymi, tylko krytyczna dyskusja wyświetlić je może.

Mówić o logice jakiegokolwiek bytu albo zjawiska, znaczy zestawić krytycznie wszystkie podstawy, wyjaśniające i warunkujące jego rozwój. Mamy mówić o tem co jest logiką w architekturze. Przewszystkiem więc zdajemy sobie sprawę z tego, co to jest architektura?

Istniejące określenia tego terminu, raz niezupełnie dokładne, to znów zupełnie fałszywe, podług jego rozumienia rzeczy, przyczyniają się najwięcej do niepojmowania tej sztuki. Określenia te, w różnych estetykach, architekturę nazywają mniej więcej, sztuką wznoszenia budowli o kształtach odpowiadających wymaganiom piękna, czyli krócej, sztuką budowania pięknie.

Abyśmy lepiej zrozumieli błędność takiego określenia i ułatwili sobie postawienie definicyi prawi-

dłowej, zestawmy je analogicznie z określeniem, dajmy na to, poezyi, muzyki i malarstwa.

Jeżeli architektura jest sztuką budowania pięknie, to muzyka powinna być sztuką grania pięknie, a poezya — składania wierszy pięknie. Na takie określenie muzyki i poezyi, jako sztuki pięknej, żaden estetyk godzić się nie może. Poezja jest sztuką wypowiedania idei, myśli i uczuć w formie słowa; muzyka jest sztuką wypowiedania nastrojów i uczuć w formie dźwięków, malarstwo jest sztuką wypowiedania nastrojów myśli i uczuć w formie plastyki rysunku i barw, architektura więc, jako sztuka, nie może być powyżej przytoczonym określeniem zepchnięta z piedestału sztuki, do stanowiska mniej lub więcej udatnego rzemiosła.

Architektura zatem jest także sztuką wypowiedania nastrojów, a pośrednio idei całych epok i społeczeństw we właściwej sobie formie struktury.

Po tak postawionem określeniu architektury, z zupełną świadomością celu i pewnością siebie, wejść teraz możemy w świat jej i oryentować się pomiędzy składowymi organizmami jej istoty i czynnikami jej ducha.

W dalszym rozwoju poglądów moich, będę się

posługiwał analogią z innymi pokrewnymi sztukami, dla większej jasności przedmiotu.

Jeżeli architektura zatem jest sztuką wypowiedzania pewnych nastrojów i idei w formie struktury, oczywiście, że struktura ta, konstrukcja jej, będzie tylko formą sztuki architektonicznej. Ponieważ każda sztuka, przez formę, wypowiada treść swoją, więc treść jej, jakkolwiek w tych formach wyrażona, jest czemś od formy zupełnie odrębnym. Treść, myśl dzieła, idzie z ducha ludzkiego, z uczuć ludzkich i tylko mniej lub więcej udatnie przez ową materialną formę wypowiedzianą być może, na podobieństwo, dajmy na to, jakiegoś głosu przez martwy fonograf.

Zastanówmy się teraz, jaki może zachodzić stosunek w architekturze między jej treścią a formą, czyli jakimi środkami rozporządza owa forma, którą się sztuka architektoniczna posługuje do wypowiedzania swej treści.

Bogactwo takich środków w sztuce decyduje o bogactwie wyrazu, przez który wypowiada się treść dzieła sztuki. W poezji np. wszechmocne słowo ma zdolność oddawania najsubtelniejszych odcieni uczuć, jest w stanie uplastyczniać zjawiska, odbywające się w czasie i w przestrzeni, i może wyrazić nawet pla-

7

stykę kształtów i barwność obrazów; a więc słowo to w poezji stwarza tak obszerną i tak głęboką myślowo wymowę, że z siłą wypowiedania się tej sztuki, żadna inna współzawodniczyć nie może.

W muzyce np. dźwięk, ton, znacznie mniejszymi rozporządza środkami do wypowiedania treści swej sztuki. Muzyce więc obcą być musi wszelka subtelność myślowa, nie wyrażimy tonami, bezpośrednio uczucia wdzięczności, uczucia miłości, uczucia trwogi, albo odwagi, bo uczucia takie wypowiadać się dają pojęciami abstrakcyjnymi, które tylko słowami określić można. Ton muzyczny, dźwięk, kształtujący się wyłącznie w formach kombinacji rytmicznych i przez siłę napięcia, jest w stanie wyrazić tylko taki objaw duszy ludzkiej, jaki rytmiką i siłą owej rytmiki daje się wypowiedzieć. Takim objawem będzie i jest wyłącznie nastrój duszy, wyrażający się w rytmice ruchów organizmu.

Dziela muzyki zatem bezpośrednio przez tony wypowiedać mogą tylko wyrazy nastroju, a dopiero pośrednio, wskutek pewnego rodzaju pokrewieństwa niektórych uczuć z nastrojami, są w stanie i owe uczucia tłumaczyć. Np. gniew duszy ludzkiej ujawnia się w głosie podniesionym, urywanym,

bezladnym, w muzyce zatem rytm niespokojny, urywany, wyrażający bezład uczucia w dysonansach, a oddany z pewną wzmagającą się siłą, symbolizować, czyli do pewnego stopnia wypowiadać będzie uczucie gniewu. Miłości serca ludzkiego towarzyszą także pewne nastroje ducha, a więc radość, wyrażająca się w rytmie przyspieszonym, gorączkowym, to znów smutek, tęsknota, pewne marzycielstwo, wypowiadające się w rytmie powolnym, spokojnym, cichym i napięciu słabem. Taka rytmika nastroju fizyologicznego daje możność w muzyce, przez odpowiednią rytmikę tonów i siłę ich, wyrażać analogiczne nastroje duszy i symbolicznie wypowiadać, pokrewne takim nastrojom, uczucie miłości.

Głębokie mistrzowskie odczuwanie owych przeróżnych rytmów duszy ludzkiej, daje możność geniuszom muzycznym, w ten sposób, do pewnego stopnia nawet subtelizować uczucia gniewu, radości, niepokoju i wogóle takie, jakim zazwyczaj wyrażniejsze nastrojowe rytmy duszy ludzkiej towarzyszą.

Między muzyką a architekturą w zdolności i charakterze (choć nie w sile i skali) wypowiedania się istnieje tak bliskie pokrewieństwo, że analogiczne porównywanie obu tych sztuk, pod względem we-

wnętrznego stosunku ich treści do formy, nie jedną kwestyę nam rozjaśni—zestawień tych więc w miarę potrzeby używać będę dla oświetlenia artystycznych tajników architektury.

Architektura, jako sztuka, posługuje się formą struktury. Zastanówmy się teraz, jaką zdolność wyrazu forma ta posiadać może? Mamy wtedy do czynienia z bryłami martwego materiału, który, rzecz prosta, oprócz siły ciężkości, przez stosunkową wielkość swoją, żadnego innego pojęcia obudzać w nas nie może. Martwa ta bryła kamienia wszakże staje się pierwszym materiałem, którego ludzkość od zamierzchłych czasów, w rozwoju swoim, do wypowiedania pewnych nastrojów i idei używa. A więc kształt, nadany owemu martwemu materiałowi, zamienia go w jakieś magiczne słowo, w jakiś akord pieśni, pojmowanej przez całe następne pokolenia i wieki.

Tutaj stajemy, zdawałoby się, wobec jakowejś zagadki, na czem polegać może ta przedziwna zdolność wyrazu, w tak martwej z pozoru formie.

Wiemy przecież, że wszelka treść, którą w ogóle w dziełach sztuki w pewne formy zamykamy, z duszy ludzkiej pochodzi, a przejawia się trojako, to jest

myślą, uczuciem i nastrojem, jaki niektórym myślom i uczuciom wyraźniej towarzyszy. Treść ta zatem bezpośrednio ani myśli swoich, ani uczuć w kamień zakląć nie może, pozostaje jej tylko nastroje swoje w tej formie wyrażać, a w następstwie chyba, analogicznie z muzyką, przez nastroje owe dać wyraz niektórym pokrewnym z niemi uczuciom.

Tak się rzecz ma w istocie. Zastanówmy się, z kolei, jaką to drogą dział się może?

Kształty nadawane strukturze zredukować można do czterech grup charakterystycznych, a temi: są: *po pierwsze* — grupa linii pionowych, których odmianami zatem będą kolumny, pilastry, ramowania okien i odrzwi, a następnie wszelkie występy i zagłębienia, jakie liniami pionowymi się ograniczają; *po drugie* — grupa linii poziomych, których odmianą stają się wszelkie gzymsowania, boniowania i takie dekoracje, jakie w granicach linii poziomych się zarysowują; *po trzecie* — grupa linii krzywych, o różnych kierunkach, których odmianami są wszelkie arki, archiwolty, łuki rozmaitych kształtów, a więc płaskie, pełne, ostre, ząbkowate lub podkowiste, jak w architekturze maurytańskiej, oraz wszelkie krzywolinijne formy ornamentyki. Nakoniec

po czwarte — grupa kształtów odskokowych lub zagłębiających się pod najrozmaitszą postacią, to jest plastyka, wywołująca cieniowanie dzieła sztuki. Oto cały repertuar, za pomocą którego, takowe dzieła sztuki architektonicznej mogą się stać tłumaczami nastrojów, uczuć i idei, jakie w nie składa twórczość artystów, epok i narodów.

Rzeźbę, która jako dopełnienie do powyższych czterech grup kształtowania, stanowi bogaty motyw ekspresyjny w architekturze, pomijam, rzecz prosta, bo ta jako oddzielna sztuka, rozporządza sobie właściwymi środkami wyrazu, a więc rządzi się nieco odmiennymi zasadami ewolucyi. Pytanie teraz, czy i jak, zapomocą tych 4-ch grup kształtów, wyrazić można jakikolwiek nastrój.

Jakieśmy to wyżej powiedzieli, nastrój duchowy człowieka wogóle da się wyrazić i wyraża się przez rytm ruchów, jest to fizyologiczną własnością jego organizmu. *Smutek* — wyraża się przez apatyczny spokój, *radość* — ruchem szybkim, nierównomiernym, *zachwył* — względnie zatrzymaniem rytmu w ruchu postępowym, a wzniesieniem go niejako w górę; dalej energia i praca rozumowa wyraża się w rytmie falującym prawidłowo, równomiernym,

przez fale czyli tempo zależne od charakteru owej pracy i siły owej energii. Symetria jest tylko szczególnym wyrazem takiego rytmu, wyrazem równowagi życia — istnienia, umiarowanego rozumem, tak samo brak tej symetrii daje nam wyraz przewagi fantazyi.

Również fizyologiczną właściwością oka naszego jest to, że pewne powtarzające się kształty w kierunkach pionowych sprawiają na nas wrażenie ruchu, zależnie zatem od równomiernych lub nierównomiernych względem siebie odległości tych kształtów pionowych, ruch ów wydawać się będzie równomiernym lub nierównomiernym, to jest przyspieszonym lub zwolnionym. Linie poziome fizyologicznie w oku naszym sprawiają wrażenie spokoju, który, przez większe nagrupowanie takich linii w masach materiału konstrukcyjnego, sprawia wrażenie ciężaru, nieraz, w zależności od szczegółów, wprost przygnębiającego. Linie krzywe, łukowe, sprawiają wrażenie ruchu falistego. Linie nieprawidłowe, zygzakowate, cechują zamęt i niepokój. Linie i wygięcia prawidłowe, z którymi do pewnego stopnia oko nasze się oswoiło, wypaczone niejako umyślnie, sprawiają na nas wrażenie grymasu, kaprysu, albo

fantazyi. Cieniowanie kształtów struktury, wywołane mniej więcej uwydatnianymi wyskokami od zasadniczej płaszczyzny elewacyi, nadaje większe życie wszystkim powyżej przytoczonym kształtom, jako symbolom ruchu i tym sposobem wywołuje silniejsze wrażenie odpowiednich nastrojów. Cieniowanie to, wyrażone przez silne zagłębianie mas, sprawia wrażenie pewnej zagadkowości i jak owa tragiczność w poezyi, jak owa tajemniczość w sagach, przez właściwe ugrupowanie tych zagłębień w masach, stać się może motywem, wyrażającym posępną tajemniczość, albo surową powagę.

Na zasadzie takich to, z jednej strony fizjologicznych właściwości oka, a z drugiej tego wrażenia, jakie powyżej opisane formy w oku naszym wywołują, jesteśmy w stanie martwe kształty struktury powołać do tłumaczenia naszych nastrojów i pośrednio przez nie, pewnych uczuć, pewnych ideałów.

W miarę rytmicznego ustosunkowywania tych kształtów i mas względem siebie, rozszerza się skala wyrazu sztuki. Ustosunkowanie to wszakże kształtów i mas nie jest czemś czysto materialnem, nie jest jakimś prostym określeniem zależności wymiarowej jednych części od drugich. Jest to stosunek

kształtów do pewnego stopnia abstrakcyjny, bo czyniący zależnym ich układ, ich rozmiary, a nawet formę szczegółów od tej idei, której wyrazem stać się mają. Zachodzić tu więc będzie między poszczególnymi kształtami struktury taki sam stosunek jaki, dajmy na to, w muzyce zachodzi pomiędzy poszczególnymi tonami, taktami i okresami, to jest jeden względem drugiego znajdować się będzie w zależności, w zgodzie, wyrażonej przez formę, nie dlatego, że każda z tych form takiej nie innej zgodności obok siebie wymaga, ale dlatego, że treść, która przez tę formę się wypowiada, sama stanowi w sobie pewną całość i przez takie a nie inne poszczególne formy da się wypowiedzieć.

Stosunek ten między oddzielnymi formami struktury tak się da obrazowo wytłomaczyć. Dajmy na to, że chcę wyrazić pismem pojęcie klucz — stawiam więc literę *k*, obok niego wysoką literę *l*, za nim z dwóch niskich kresek literę *u*, następnie kolistę *c* i *z*. Pojęcie to przez inne zestawienie liter wyrazić się nie da. Nie idzie więc zatem, żeby w danym wypadku forma litery *l* sama przez się domagała się sąsiedztwa z jednej strony litery *k*, z drugiej niskiej litery *u*, domaga się tego treść przez owe znaki

wypowiadana. Tylko taki stosunek zachodzić powinien pomiędzy poszczególnymi kształtami struktury, które są owymi literami, składającymi wyraz idei, wypowiedanej przez dzieło sztuki architektonicznej. Pojęcie takiego stosunku w architekturze strezcza się w pojmowaniu, a raczej w odczuwaniu proporcji.

Tutaj każdy zapewne pragnąłby postawić pytanie samo się nasuwające. Jaktol? Przecież forma, kształt, wyrażony w materiale budowli, w konstrukcyi, zależnym jest i od samego materiału, użytego do budowli i od rodzaju konstrukcyi, stosowanej w danej strukturze; czyż więc forma poszczególnych kształtów i od samego materiału nie musi zależeć? Odpowiem—tak jest, ale nie w tej mierze a przede-wszystkiem nie w tym charakterze, jak to zazwyczaj przypuszczamy.

Ze względów bardzo naturalnych zwykliśmy przeceniać wpływ materiału na formy architektury. Pochodzi to stąd, że sądy nasze w tej kwestyi uzasadniamy na tych wrażeniach, jakich nam dostarcza praktyka owej architektury codziennej, owej sztuki mniej lub więcej udatnego dekorowania domów mieszkalnych. Przewaga utylitaryzmu w takich

budowlach dużo się przyczynia do błędności zdań naszych o tej kwestyi.

Ażeby tezy moje w dalszym ciągu rozwinąć, nie pozostawiając żadnej pytania nierozstrzygniętego, muszę się na tem miejscu załatwić z powyższem, które ma takie cechy słuszności.

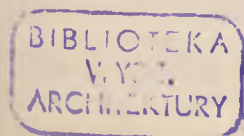
Architektura budowania domów mieszkalnych, pomimo najbogatszej i najudatniejszej dekoracji swojej, jest szczególnym odłamem w dziedzinie sztuki architektonicznej i w rzeczywistości znajduje się w pewnej stosunkowo zależności od materiału i od struktury, dlatego, że jest to taki rodzaj dzieł sztuki architektonicznej, który rzadko służy do wypowiedania idei, a przeważnie jest rezultatem artystycznego wirtuozostwa i produkuje się pod wpływem zamiłowania do techniki artystycznej. Jest to osobny rodzaj kompozycji architektonicznej. Analogicznie porównać go można z etiudami w muzyce, które nie są artystyczną całością, związaną przez jedną myśl natchnioną, na podobieństwo, dajmy na to, jakiegoś *oratoryum*, ale stanowią zestawienie technicznego bogactwa muzyki, mniej lub więcej zręcznie powiązane w melodyjną całość.

Naturalnie, że określeniem takim, nie mam za-

miaru osłabiać rzeczywistej artystycznej wartości tego działu sztuki architektonicznej, pragnę tylko właściwie go zdefiniować.

Tak omówiony powyżej stosunek poszczególnych kształtów architektury między sobą nazywa się *proporcją*. Proporcya owa zatem, jakeśmy już wspominali, do pewnego stopnia jest zależną od materiału struktury, ale nie w tej mierze i co najważniejsza nie w tem charakterze, jak to zazwyczaj przypuszczamy. Jeżeli myśl do pewnego stopnia staje się zależną od języka, w którym została wyrażoną, ze względu na właściwości jego; jeżeli tony muzyczne znajdują się w pewnej zależności od instrumentu, z jakiego pochodzą, również ze względu na właściwości każdego instrumentu, to tembardziej formy architektoniczne nie mogą być zupełnie niezależnymi od właściwości materiału, który w architekturze ważniejszą gra rolę, bo jest konkretniejszem dla zmysłów, niżeli słowo w poezyi, lub instrument w muzyce.

Zależność ta wszakże proporcji kształtów od materiału jest zupełnie różną od tej zależności, jaka tkwi w proporcji odnośnie do treści owych kształtów. W pierwszym wypadku o podobnej proporcji,



zależnej od materiału, wyrażaćby się powinno „*proporcye kamienne*“, czyli odpowiednie właściwościom kamienia, „*proporcye cegły*“, a więc odpowiadające właściwościom cegły, „*proporcye żelazne*“ — znaczy odpowiadające właściwościom struktury żelaznej. W drugim wypadku wyrażamy się: *proporcye klasyczne*, to jest stylu klasycznego, *proporcye gotyku*, to jest stylu gotyckiego i t. p.

Zestawiając te dwa różne względy pojmowania proporcji, możemy, dla zrozumienia ich zobopólnego znaczenia w dziedzinie sztuki, powołać taki np. wypadek. Dajmy na to, zamierzamy wznieść gmach w stylu czysto klasycznym z marmuru — przykłady gotowe, wzorujemy się na nich, konstruujemy w odpowiednich wyrazowi tego stylu proporcjach kolumny, gzymsy, ściany, drzwi i t. p. i dzieło gotowe.

Przypuśćmy teraz, że do konstruowania takiego gmachu brak nam marmuru, a natomiast mamy cegłę, czyliż, ze względu na ten materiał, zmienimy proporcje? rozumie się, że nie, albowiem nie istnieją inne proporcje klasyczne dla marmuru i cegły. Co więcej, gdybyśmy w podobnym wypadku byli zmuszeni użyć do budowy żelaza, to i wtedy, pomimo pozornej nielogiczności, ze względu

na właściwości konstrukcyjne żelaza, stawialibyśmy kolumny w proporcji tej samej co z kamienia, aby owemu dziełu sztuki architektonicznej dać wyraz ideału klasycznego, chociaż dajmy na to, że kolumny te robilibyśmy puste w środku. Przy użyciu drzewa postąpić sobie musimy tak samo. Analogicznie postąpilibyśmy z gotyką i z każdym innym stylem, zupełnie neglżując właściwości materiału. Inna rzecz, czy to będzie racjonalne ze względu na ekonomię budowy, lub na charakter konstrukcyjny materiału.

Stosując do budowli ten lub ów styl, zawsze musimy przestrzegać właściwe mu proporcey poszczególnych kształtów, które, choć różne od proporeyi innego stylu, zawsze są stosunkiem stałym charakterystycznym, bo właściwym wymowie danego stylu. Użycie tego lub owego stylu do budowli dzisiejszych, to tylko kwestya, na jakim instrumencie mamy w danym wypadku wykonać jakąś pieśń, ale wykonywując ją—oddając — koniecznie musimy zachować ową miarę ruchów, względnie do wyrażanej w pieśni namiętności, miarę głosu, względnie do siły wypowiedzanego uczucia, czyli proporceę owej for-

my rytmicznej względnie do treści ¹⁾). Chyba stąd jasnym, że jeżeli dzieło sztuki uważać będziemy za artystyczny wyraz jakowejś uprzednio istniejącej idei, co to dzieło stworzyła, czyli jeśli na proporcje jego zapatrywać się ze stanowiska artystycznego a nie konstrukcyjnego, to zawisłość proporcji kształtów, od właściwości materiału budowy będzie żadną. Występuje ona decydująco wtedy dopiero, gdy, porzucając zupełnie względy kompozycji artystycznej, zabieramy się do rozwiązania w architekturze zadań natury czysto konstrukcyjnej.

Prawda i to, że kamień np. użyty zamiast cegły w jakiejś budowli, podnosi artystyczne znaczenie dzieła, ale jest to, że tak powiem, tylko piękniejsza deklamacja jakiegoś poematu, w istocie wartości jego nie zmieniająca. Zresztą w wielu wypadkach, nawet w monumentalnych budowlach, użycie tego lub owego materiału decyduje się już w chwilach samego konstruowania, przez co znać, że materiałom nie nadaje się tak decydującej wagi, aby mia-

¹⁾ Pomijam tu kwestyę, że nie każdy instrument nadaje się do wykonania każdej melodyi i analogicznie, że nie każdy styl nadaje do wyrażania każdej idei. Rzecz ta stanowić będzie temat mego późniejszego studium „O stylach architektury współczesnej.“

ły wpływać na proporcję zasadniczych kształtów struktury. Jeżeli ową zależność proporcji od materiału, czyli techniczną konstrukcję, z góry na pierwszym stawiamy planie, to wybór samego materiału przede wszystkim zdecydować musimy, ale gdy i tu idzie o stworzenie dzieła pięknego, z chwilą jak ów wybór materiału zadecydowano, proporcya, zależna od ustosunkowania kształtu do treści, wstępuje w swoje prawa. Pierwsza zależność proporcji od materiału ma niejako cechy względów czysto ekonomicznych lub konstrukcyjnych; proporcya zaś kształtów do treści decyduje o artystycznej wartości dzieła sztuki. Powołanie do struktury w szerokich rozmiarach nowego jakiegoś materiału, naprzykład żelaza, może dać i dało już możność stworzenia zupełnie nowych form konstrukcyjnych. Formy te wszelako, wytwarzając sobie tylko właściwe proporcye, cechujące, jak w konstrukcyach żelaznych, wyraz lekkości i śmiałości, w żadnym razie nie mogą być powołane do wyrażenia surowej powagi, monumentalności artystycznie pojmowanej, jaką posiada np. kształt kolumny klasycznej, lub formy gotyki i renesansu. Stąd okazuje się, że zbytnie podporządkowywanie kształtów architektonicznych właściwościom

materyału, to jest pojmowanie proporcji jako zależności kształtu od materyału (jego własności konstrukcyjnych), co najmniej zuboża skalę wymowy artystycznej, a tylko bogactwo tej skali zapewniać może ciągły rozwój sztuki.

A zatem w dziełach sztuki forma ich, to jest owo ciało, jakim ideę dzieła przyoblekamy, jak np. struktura w architekturze, tony w muzyce, rysunek i kolor w malarstwie, są techniczną stroną zjawiska. Z drugiej strony wszakże czujemy, że koniecznym warunkiem prawdziwej wartości dzieła sztuki jest taka ekspresja przez owe dzieło pewnej treści, pewnego nastroju lub uczucia, jaka pokrywa sobą zupełnie techniczną stronę zjawiska. Warunkiem zaś doskonałości techniki w tenże dziele sztuki jest taka jej sprawność, jaka przyczynia się do zupełnego zatuszowania owej roboty technicznej.

Widzimy więc, że technika z całym chórem sług swoich, to jest kształtami, wymiarami, materyałami, tonami, kolorami, konturami i t. p., powołana do pełnienia wielkiej służby w świątyni sztuki, musi się oczyścić ze swej celowości konstrukcyjnej, od swych skłonności praktycznych i przeoblec się w nowe fantastyczne szaty. Musi zrozumieć, że służy władzy du-

cha i uczucia, i że dobra jej służba polega tam na zupełnem poddaniu się woli tej władzy, a wolą taką jest twórcza fantazyja. Materiał w istocie swej martwy, sam przez się nie domaga się żadnych kształtów. Kształt—to szata narzucona na niego potrzebą ducha ludzkiego i w bliższem też pokrewieństwie pozostaje z duchem ludzkim, aniżeli z materiałem, chociaż z nim zrasta się w jedno istnienie. Proporcję począł związek kształtu z duchem twórczym—z materiałem zostaje ona w takim stosunku, jak poemat z maszyną drukarską, która go publikuje, jak rapsodya z fortepianem.

W konkluzyi zatem wypowiedzieć możemy co do proporcyi definicyę, że ze stanowiska artystycznego w architekturze może nią być tylko taki stosunek poszczególnych części i kształtów struktury, jaki daje najjaśniejszy wyraz, do wypowiedzenia treści tych kształtów. Proporcya zatem, analogicznie z poezją, będzie to gramatyczny i etymologiczny dobór odpowiednich wyrazów, albo składniowy dobór odpowiednich okresów, któreby najdosadniej służyć mogły do wyrażenia nastrojów i idei. Tak zatem określić i tak pokrótce umotywić się daje pojęcie proporcyi w architekturze.

Ale proporcja nie jest jeszcze wszystkim, ona normuje tylko części składowe całości dzieła pod względem, że tak powiem, gramatycznym — ona niejako wymowie architektonicznej daje wyrazy, okresy, daje nawet teorię składni, zasady wykonania wyrażenia, ale nie daje jej jeszcze teorii owej poetyki-retoryki, nie podaje zasad szykowania myśli, zasad wypowiedzenia idei. Słowem, pojęcie proporcji nie daje nam jeszcze pełnej świadomości o potędze mowy architektonicznej. Znalazszy się przed jakimś arcydziełem sztuki architektonicznej, lub we wnętrzu jego, często odczuwamy niewystawiony urok form, ale nie umiemy zdać sobie sprawy z tak niezwykłego wrażenia. Wrażenie to wywołuje w nas wcale nie bogactwo ornamentystyki, które wydawaćby się mogło kardynalnym środkiem ekspresji artystycznej, ale tylko charakterystyka samych kształtów.

Skąd takie wrażenie pochodzi? Rzecz naturalna, że urok, jaki z tych arcydzieł architektury spływa, nie jest jej kształtom przyrodzony, kształty go tylko usidliły na wieki całe, ale przedtem urastał on w duszach i sercach twórców, tam wypotężniał, tam się nieraz wiekami kultury narodów krystalizował

w tę siłę czarującą, która dziś przed nami, jako w zwierciadle, odbija się w arcydziełach sztuki.

Pojmowanie proporcji już nam nie wystarcza do zrozumienia wrażeń naszych w takim razie.

Świadomością, która nam tłumaczy ową tajemniczą siłę, potęgę wewnętrznej już myślowej-ideowej, że się tak można wyrazić, strony dzieł sztuki, dla wszystkich jej rodzajów, będzie pojmowanie harmonii.

Harmonia zatem w architekturze jest tem drugim pojęciem, które nam w związku z pierwszym oświetla horyzonty sztuki architektonicznej, a uprzyśtępnia zrozumienie jej ideałów.

Harmonia, jak to każdy z nas zapewne odczuwa, jest czemś głębszem w swej istocie od proporcji. Jest czemś więcej niż stosunkiem kształtów. Dla podstawowego wyjaśnienia tego pojęcia znowuż przypomnieć sobie musimy, czem jest sztuka piękna. Powiedzieliśmy, że jest formą artystyczną wypowiedzenia treści, idei i nastrojów. Czemże się wogóle wypowiada treść, idea duszy ludzkiej? Ujawnieniem myśli swoich o różnych bytach.

Geneza tego ujawniania się zawsze mniej lub więcej bywa skomplikowaną, bo każda, nawet naj-

prostsza myśl ludzka, jest syntezą różnych składowych elementów myślenia. Kiedy przez myśl ujamiam sobie ideę np. wiary, ileż to również myślowych elementów przesuwa mi się, choć mglisto, przez głowę. Wszystkie one w ostateczności złożyły się na owe, zdawałoby się proste, niezłożone pojęcie wiary. Jest tu myśl o Istocie Najwyższej, myśl o stosunku moim do Niej, myśl o stosunku świata do tej Istoty, oraz wiele innych, które czynią mi jasną i należycie pojmovaną ideę wiary. Tylko, ustosunkowane względem siebie rozumowo i uczuciowo, te pojedyncze elementy myślenia składają się na jasną i czystą treść idei. Niechaj choć jeden z takich elementów myślenia klóci się z innymi, wywołuje negacyę w jakim pojęciu, a sama idea nie może się krystalizować jasno, wyraźnie i silnie. Ustosunkowanie zatem takich elementów myślenia w imię jakiejś idei, nazywać się będzie zharmonizowaniem składowych elementów danej idei, albo zharmonizowaniem całości.

Ponieważ w architekturze, jak nam to już wiadomo, mamy do czynienia bezpośrednio nie z myślami i uczuciami duszy ludzkiej, ale z nastrojami, harmonia zatem w architekturze polegać będzie na

takim stosunku oddzielnych, już nie kształtów, ale elementów całości, który składa się na zupełnie zgodne, czyli we wszystkich szczegółach harmonijne, wypowiedzenie nastroju. W architekturze zatem harmonia powoływać nam każe do wznoszenia dzieł sztuki tylko takie kształty szczegółów i całych elementów, które czy to pod względem konstrukcyjnym, czy pod względem proporcji, czy to nakoniec pod względem nastroju, jaki w nas budzą, będą zgodnie dopomagać sobie do wypowiedzenia zasadniczej idei dzieła sztuki. Konstrukcyja owa będzie niejako ortografią, proporcya stylizowaniem tej mowy kamiennej, a zharmonizowanie owych elementów struktury stanie się dopiero poetyką, retoryką, stanie się istotną treścią takiej mowy i da wyraz idei dzieła sztuki.

Skoro harmonia, jak to wspomnieliśmy, jest ową sztuką dostrajania wszystkich składowych elementów struktury do jednego tonu, jak owo dostrajanie instrumentów w orkiestrze, potrzeba nam zdać sobie sprawę z charakteru samych elementów w strukturze. Czem one są i jaką jest ich rola, jako oddzielnych części, w owej ogólnej całości dzieła sztuki.

Tu znowuż, dla wyjaśnienia kwestyi, zrobimy analogiczne zestawienie dzieła sztuki architektonicznej z ideą, jako dziełem myśli ludzkiej w ogóle.

Idea — wytwór myśli ludzkiej, choćby najfantastyczniejszą była, składać się musi z elementów myślenia, zawsze opartych na realnych podstawach istnienia, jeśli niema należeć do tak zwanych idei niepojętych. Każdy więc z owych elementów myślowej idei jest niejako reminiscencyą wrażeń, jakich myśl ta w życiu, w rozwoju swoim doznawała.

Weźmy na przykład ideę czysto myślową, bohaterstwo, pomyślaną jako temat do dzieła sztuki dramatycznej. Idea ta zaraz rozpada nam się na elementy składowe; poświęcenia się, odwagi, wytrwałości, siły, woli, przywiązania do wszystkiego co szlachetne i wzniosłe, pogardy dla wszystkiego co pospolite, nędzne i t. p., które to elementy wszystkie poruszyć i powołać musimy, w odpowiednich obrazowaniach dramatycznych, aby dać pełen i harmonijny wyraz idei bohaterstwa. Poszczególne wszakże te elementy myślowe, pomimo abstrakcyi idei całościowej, jaką jest bohaterstwo, opierać się i obrazować muszą na podstawie wrażeń, jakie

myśl odbierała w zetknięciu się z życiem. Był realny i tylko on stwarza elementy, choćby najfantastyczniejszych, najwznioślejszych pomysłów-idei. Tak samo rzecz się ma w dziedzinie każdej sztuki, a zatem i architektury.

I tu, pomimo najfantastyczniejszej idei, jakiej wyrazem ma być dane dzieło sztuki, elementy jego muszą mieć za podstawę byt realny struktury. Elementy te silnie są spokrewnione z najpierwotniejszymi formami struktury, stwarzanej przez człowieka, której prawzorem jest ów szałas przedhistoryczny, złożony: 1) z elementu ściany, okalającej przestrzeń domu, która zarazem była i elementem dźwigającym pokrycie tejże przestrzeni czyli dach i 2) z elementu samego dachu.

W dalszem kształtowaniu i doskonaleniu się struktury budowli ludzkich, w miarę rozwoju kultury, przybywa owych elementów, a każdy z nich urasta z najpierwotniejszego kształtu, jaki mu w owej pierwszej epoce rozwoju nadawała konieczność, określona wymaganiami najprostszej konstrukcyi. W tych zaczątkowych kształtach elementów panuje wszechwładnie wpływ logiki konstrukcyjnej. Ściany, podpory, pokrycia, wschody, otwory świetlne,

jako elementy struktury, wytworzyły się pod prawami ich bytu realnego, to jest prawami konstrukcyi, zanim przeszły pod rządy duchowego nastroju ludów i epok. Nowy ów rząd, którego prawem i wolą stała się fantazyja artystyczna, ze stanowiska konstrukcyi wypaczał wiele pojęć, ale nagiął je do nowych, potężniejszych potrzeb ducha swego i po woli dzieła konstrukcyi przeobrażał, ze zjawisk bezdusznych materialnych, w zjawiska duchowe artystyczne, w ową wspaniałą mowę kamienną, która stała się żywym dokumentem kultury najodleglejszych epok rozwoju człowieka.

Konstrukcyja dla rozwoju tych późniejszych elementów i kształtów została pewnego rodzaju mentorem, ale walcząc często, z coraz to nowymi wymaganiami fantazyi, doszukującej się w strukturze wyrazu swego nastroju, musiała ustępować i sama się wysilać a doskonalić, aby podążać za wzrastającymi kaprysami fantazyi i sprostać tym potrzebom, do jakich w służbie sztuki była obowiązana. Taką drogą ewolucyi sztuki architektonicznej, konstrukcyjne elementy struktury stawały się przez artystyczne ich kształtowanie coraz mniej wyraźnie konstrukcyjnymi, a coraz bardziej

wypowiadającymi nastroje i ideały epok. Ich logika konstrukcyjna stała się inną, logiką fantazyi, której konstrukcyja podążała z pomocą, kombinując w przeróżnych środkach, nieraz zdawałoby się ryzykownych, aby dogodzić uczuciom rozgorączkowanej fantazyi twórców.

Weźmy naprzykład świątynię gotycką, która była wyrazem tej wzniosłej a porywającej myśl i serce idei wiary, w owej epoce bezkrytycznych, rubaszných, ale głębokich wierzeń — jakież elementy składają jej strukturę?

Przedewszystkiem góruje tu element wieżyc, wystrzelających ku niebu, w których zatracą się niejako pierwiastek ścian i pokrycia dachu, a organizuje się nowy, wyłączny i swymi kształtami do symbolizowania jakiegoś wzniosłego nastroju powołany. Jest to element, któremu żadne pojęcie konstrukcyi, żadne właściwości materyału, żadna logika kombinacyj technicznych, początku dać nie mogły. Jak marzenie pod wpływem snu, tak i ten element struktury, te kształty jego, urastały pod natchnieniem wierzeń, pod wpływem gorącej dusznej potrzeby społeczeństw tego wieku, nadawania nastrojom swoim wyrazu tak wzniosłego, tak silnego, chociaż i ru-

basznego, jak rubasznemi, silnemi, a zarazem wzniosłemi były ich uczucia i pojęcia. I oto pod technieniem fantazyi, taką kulturą wykołysanej, wyrastają owe kamienne, a tak żywo przemawiające do nas zjawiska sztuki architektonicznej, owe dłutem i kielnią pisane poematy, które tak barwnie, tak porywająco ilustrują nam ducha swojej epoki. Drugim elementem są ściany samej świątyni. W nich odczuwa się więcej przewaga pierwiastku podporowego, przeznaczenie dźwigania stropów i pokrycia dachowego, niż pierwiastku ograniczającego rozmiary świątyni. Rzeczywiste określenie przestrzeni liniami planu, wskutek silnych, charakterystycznie występujących kontrforsów, do pewnego stopnia się zatracą. Przewaga elementu otworów świetlnych w ścianach katedr gotyckich uwydatnia ideę rozwartości ze wszech stron, ideę dostępności dla wszystkich wiernych do wnętrza świętej przestrzeni, pokrytej stropami, które rozpinają się lekko w kształtach również strzelistych nad całym obszarem, podtrzymywane kontrforsami ściennymi i podporowymi słupami wewnętrznymi. Trzecim elementem będą otwory świetlne, niezmiernie charakterystyczne i harmonizujące z całokształtem struktury ostrołu-

kowej. Dalej mieć będziemy elementy pokryć zewnętrznych i wewnętrznych, element chóru, kaplic i ołtarzy.

Oto cała grupa owych elementów, z których każdy, przez odpowiednie kształtowanie i zharmozowanie, może się stać takim, lub innym pod względem wrażenia, jakie na nas czyni, czyli pod względem swego wyrazu artystycznego. Przez to całość nabiera właściwego charakteru. Raz będzie on poważnym, tajemniczym a zarazem rubasznym, prostodusznym, jak to widzimy w gotyce niemieckiej, to znów wielomównym, pretensyjnym, nie tyle głębokim duchowo, ile zamilowanym do okazałości zewnętrznej, jak w gotyce angielskiej, to znów wzniosłym, uczuciowym do romantyzmu i fantastycznym, jak w gotyce francuskiej, to ekliwym, delikatnym, drobiazgowym, powierzchownym jak w gotyce włoskiej, albo dumnym, pysznym, i pełnym siły jak w gotyce hiszpańskiej. Wszystkie te elementy, jak to już wiemy, w całokształcie danej struktury domagają się, dla takiej jedności charakteru, zupełnego pod względem swego wyrazu zharmozowania, bo tylko ono stwarza mowę, tłumaczy

treść i ideę dzieł sztuki, a pośrednio obrazuje ducha epoki i ludów.

Drogą powyższej treściwej analizy pojęć estetycznych, odnośnie do architektury, zdaje mi się wyświebliłem dostatecznie naturę głównych czynników twórczości artystycznej, w dziedzinie sztuki architektonicznej, tak przedmiotowych, odnośnie do form nadawanych materiałowi, jak subiektywnych odnośnie do człowieka, otrzymującego wrażenie od tych form, wynikających ze stosunku dzieła do ducha twórczego i naodwrot do ducha tego do dzieł sztuki. Wyjaśnwszy sobie takim sposobem naturę organizmu duchowego architektury, możemy przyjść do zastanowienia się, jaką logiką podobny organizm rządzić się może i co właściwie logiką jego będzie.

W każdej sztuce pięknej, która jest zespoleniem treści z formą, muszą istnieć inne warunki zapewniające postępowanie w technicznym wykonywaniu formy, a inne postępowanie w doskonaleniu treści. Warunki, odnośnie do postępu technicznego, zamykają się w teorii techniki danej sztuki.

Teorya ta uwzględnia właściwości materialne i mechaniczne wykonywania dzieł sztuki, podaje całe działy wskazówek, zdobytych drogą doświad-

czenia i stanowi pewne praktyczne przepisy lub formuły, które przyswajamy sobie nauką i wprawą.

Warunki doskonalenia treści dzieł sztuki redukują się do umiejętności krytycznego kontrolowania swojej twórczej fantazyi, ale przepisów twórczości dać nam nie mogą. Twórczość nie podlega żadnym narzucanym prawidłom. Twórczość—to pewne odrębne życie, którem rządzi tylko jemu właściwe prawo natury.

Teorya zatem techniki w dziedzinie architektury jest poprostu teorią rachunkową, nie mającą najmniejszego związku z wewnętrzną istotą sztuki, a logika jej, sprowadzona do matematycznych formuł wytrzymałości materiału i statyczności konstrukcyi, ze względu na swą naturę obcą artyzmowi, nie nadaje się zupełnie do rozważania tutaj. Stwierdzić tylko i silnie zaznaczyć co do tej logiki musimy, że ona w żadnym razie logiką sztuki architektonicznej być nie może. A zatem logika owa kryć się musi w samej zdolności twórczej, czyli w naturze warunkującej twórczość.

Uprzytomnieliśmy sobie już dostatecznie chyba, że natura ta nie może się kierować zdolnościami technicznymi ani umiejętnością, choćby genialną, kon-

struowania. Czyż więc twórczością architekta może kierować racjonalne zastanawianie się nad doбором form i kształtów dla oddania pewnego nastroju, pewnej idei w dziele sztuki architektonicznej? Gdyby tak być miało, trzebaby z góry przypuścić, że formy i kształty struktury są jakimś materiałem, zbiorem wyrazów symbolicznych, mających stałe znaczenie, które wprost, podług ułożonego jakiegoś słownika artystycznego, dobieramy, kompilujemy i tworzymy dzieło sztuki.

Każdy z nas rozumie, że nie podobnego nie istnieje, że w tworzeniu dzieła sztuki kierujemy się nie żadną rozumową kompilacją, bo ta stwarza tylko dzieła poronione, ale wyłącznie uczuciem. Porywy jego wywołują takie zjawiska form i postaci, jakich suchy, zimny, przedmiotowy rozsądek w żaden sposób nie mógłby wytworzyć. Pozostaje nam więc tylko jedno źródło twórczości artystycznej — uczucie, w którym doszukiwać się powinniśmy zarazem i logiki owej twórczości.

Logika rozsądku często zdaje się klucić z tą logiką artystyczną. Zdolność i poczucie artystyczne, które godzi się na postawienie grupy spiętych rumaków po nad frontonami gmachów, któ-

re lokuje bohaterów swoich na wyniosłych kolumnach, nad krawędziami gzymsów, które dopuszcza konstrukcyę sklepień kamiennych, zwieszających się w kształcie koronkowych parasoli, jak np. w kaplicy Henryka VII w Westminsterze, albo w katedrze w Albi, zdolność ta mówię i poczucie, które szereg wątłych kształtem kolumn i ażurowych arek obciąża pełną ścianą pałacu Dożów i materiał kamienny przeobraża w tkankę bogatych koronek gotyckich, a podobnym, wcale nie wyjątkowym zjawiskiem, przyznaje przymioty niezwyklej wartości, musi mieć odmienne zasady tworzenia, niż te jakieby mogła podać owa logika rozumowa. Ona zjawisk podobnych ze swego stanowiska nie aprobowałaby. Jakąż więc jest ta logika sztuki, która na podobne nielogiczności się godzi i jakież mogą być granice pomysłów dla tak dziwnie kombinującej logiki?

Przedewszystkiem zastanówmy się, czy rzeczywiście wyżej powołane i im podobne zjawiska w dziedzinie sztuki, choćby na najwięcej logiczny umysł, czynią wrażenie czegoś nielogicznego? Otóż nie. Wrażenie, jakie od tych dzieł sztuki otrzymujemy, absorbuje nas zupełnie, pochłania całkowicie nawet rozumową uwagę naszą i mową swoją wkra-

da się bezpośrednio do uczuć, z zupełnym pominięciem dziedziny naszego rozumowania. Potrzeba niejako chwilowo zapomnieć o rozbudzonych wrażeniach, jeśli się nie jest zupełnie na podobne wrażenia nieczułym, potrzeba niejako przesiedlić się z rozgorączkowanych zmysłów do zimnej rozwagi, żeby umieć rozeznąć te pozorne nielogiczności dzieł sztuki.

Skoro tak, czem się miarować mają porywy twórczej fantazyi i co służyć powinno za kryterium w ocenianiu wartości takich porywów, a pośrednio samych dzieł sztuki, temi porywami stworzonych? Czyż najszaleńsze dziwactwa, wobec takiej swobody w dziedzinie sztuki, zasługiwać mają choćby na uwzględnienie nasze, jeżeli już nie na podziw?

Muszą istnieć jakieś granice, w obwodzie których wszystkie te dziwy, fantazyje, pomysły, kształty stają się doskonałemi.

Jeżeli w dziedzinie zjawisk rozumowych rozum jest twórcą ich, rozum mentorem i tenże rozum sędzią, analogicznie w dziedzinie uczuciowej, do jakiej sztuki piękne należą, uczucie, które jest twórcą, następnie mentorem twórczości, ono też i sędzią owej twórczości być musi. A zatem dochodzimy do kon-

kluzi, że uczucie i tylko ono zdolnem jest zakreślać granice twórczości dla dzieł arcyzmu, ono tylko mentorować jest w stanie jej rozwojowi i ono tylko sędzią przejawów artystycznych być może.

Z kolei rzeczy potędze tej podporządkowywać się musi wszystko, co organiczną i duchową treść sztuki stanowi; a więc w pierwszym rzędzie kształty z ich proporcjami, bo te są wyrazami nastroju uczuć; następnie harmonia, bo ta jest dostrojeniem całości dzieła do charakteru treści, zamysłu, jaki w duszy twórczej pod wpływem uczucia powstaje i nakoniec fantazyja sama, bo ona musi twórczość uczucia realizować w zjawiskach najdoskonalej do niego dobranych, najlepiej mu odpowiadających pod względem siły, rozmiaru i prawdy obrazowania.

Dziedzina sztuki, to świat, w którym, jak to widzimy, wszystko wynika z uczucia, wszystko się przez nie dzieje i wszystko dla niego istnieje. Uczucie owo jest tem samem w sztuce, czem natura w świecie naszego życia organicznego, jest naturą w świecie życia artystycznego.

W dziedzinie zatem każdej sztuki, a więc i architektury, zawsze pięknem i artystycznie logicznem będzie i zostanie po wsze czasy tylko to, co praw-

dziwe i głębokie uczucie artysty stwarza. Ono orientuje się w tym bezmiernym świecie form, choć nieświadomie, a jednakże tak doskonale, że dla ujawniania się chwytła zawsze właśnie taki kształt, jaki nieomal rezonansowo mu się następuje. W dziełach wielkiego artyzmu kształt ich, forma zawsze nam się wydaje taką, jakby ją nie artysta dobierał, ale ona mu się nasuwała przez wspomnienia wrażeń doznanych w życiu i siłą prawdy obudzała w nim te uczucia. Tak zawsze odpowiednią, tak skończenie dobraną i tak skrewnioną bywa ta forma, jaką prawdziwa wielka twórczość dobiera sobie dla wypowiedzenia się. Artyzm, czyli, jak inni chcą, nadczyłość artystów przy tworzeniu, żadną inną, prócz uczucia, logiką się nie posługuje, bo logika jego leży w owej zdolności naturalnego doboru formy—ciała dla każdego uczucia—duszy. Jest to stosunek poczucia, przyoblekającego się natychmiast w ciało, stosunek, w którym miejsca na rozmyślającą logikę nie ma. Twórczość nie rozmyśla, ale rozczuwa swoje pragnienia, a prawdy i przekonania, jakimi się rządzi, to wrażenia, które w życiu wstrząsały, jej zmysłami a nie rozumem. Dopóki jakiejś świadomości rozumowej nie przyswoją sobie zupełnie zmysły, do-

póki pojęcie o niej, jak to mówią, nie przejdzie w krew, póty świadomość podobna nie może stać się motywem do dzieła sztuki.

Tak się rzecz miała ze wszystkimi wierzeniami myśli i rozumu. Dopiero, gdy w krew ludów przeszły, owe wielkie mądrością prawdy nauki chrześcijańskiej, wtedy stały się motywem dla artystycznej twórczości. Dopiero, gdy je zmysłami pojęto, stały się tą siłą żywiołową, która budziła nastroje serc całych ludów i epok, a w konsekwencji przeobraziła się w źródło natchnień takiej potęgi, jakiej żadna, choćby największa prawda, nie posiada, dopóki tylko do rozumu naszego przemawia.

Uzucie i ono tylko jedno może być pobudką artystycznej twórczości, a tylko zmysłowe wrażenia mogą owej twórczości dostarczyć tematu i kształtu, czyli całkowicie treści. A zatem uczucie i zmysły rozeznawać mogą twórczość, odczuwać ją, czyli oceniać jej wartość. Zmysły tu, podobnie jak i w procesach rozumowych, stają się pośrednikami, podającymi materiał do roboty, jaką ma dokonać uczucie. Ono zaś w tym wypadku jest owym rozumem, który daje początek zjawiskom artystycznym. A więc tylko uczucie w świecie sztuki w ogóle,

może być i jest kompetentnem do krytycznego niejako zestawiania cech dzieł sztuki i do odczuwania, odznaczania takich, które rozwój sztuki warunkują. A zatem i logika sztuki się w niem zawiera.

Logiką przeto sztuki w ogóle, i architektury w szczególności, jest czyste uczucie.

Ale tak określona natura owej logiki nasuwa nam teraz drugie poważne pytanie. Jakąż miarą będziemy sprawdzać wartość samego uczucia, które tak obszerne otrzymuje pełnomocnictwa w dziedzinie sztuki? Czyliż jego ruchliwość, wielka uległość wrażeniom i w ogóle natura, według opinii rozumu, tak mało licząca się z koniecznością, a często nawet z wymaganiami rozsądku, może zasługiwać na pełne zaufanie? Czyż uczucie, jako takie, może samo wyłącznie odgrywać w dziedzinie sztuki rolę jego mentora? i być ową syntezą logiczności, czyli syntezą właściwych sztuce warunków racjonalnego istnienia i prawidłowej ewolucyi?

Że tak jest, postaram się dowieść.

To uczucie, którego istnienie konstatujemy w człowieku, omawiając warunki twórczości artystycznej, jest czemś bardzo złożonem. To rozumiemy

wszyscy. Elementarną podstawą jego są przede wszystkim czucia, czyli właściwości specjalnych narządów, różnych części organizmu ludzkiego, które otrzymywane wrażenia ze świata zewnętrznego, niosą do zwojów mózgowych pod postaciami obrazów wzrokowych, głosowych lub dźwiękowych, dotykowych i t. p. *Czucia* te wszakże dopiero przez pewnego rodzaju uświadamianie się w naturze ludzkiej, nabierają znaczenia aktualnego w życiu człowieka. Czucie takie dopiero z chwilą, gdy przez wywołany w nas ból, albo rozkosz pokombinuje się z fizyologiczną właściwością natury ludzkiej, dążącej do samozachowania bytu, poczyna wywoływać, w rozumujących już kombinacjach mózgowych, pojęcia wstępu, obawy, niechęci, pożądania lubości i t. d.

Pojęcia te pierwiastkowo czysto odruchowe, następnie, w miarę uświadamiania sobie przez naturę naszą możliwości unikania ich, lub osiągnięcia, drogą rozmaitych warunków zachowania się organizmu, uświadamiają w nas pojęcie celowości czynów naszych, czyli życia naszego. *A stąd już powstają uczucia*, które nie są czem innym jak tylko naturalną, organiczną zdolnością rozróżniania podstaw by-

tu i warunków jego ewolucyi, czyli zdolnością różniwania, sprzyjających i niesprzyjających naturalnemu życiu człowieka, zjawisk.

Boli mnie, plaży mi, a więc nie chcę, albo chcę. Oto podstawowe elementy wszystkich uczuć ludzkich, które drogą tysiącznych kombinacyj, wiodących do osiągnięcia lub uniknięcia tych dwóch elementów złego i dobrego dla natury naszej, doskonaliły uczucia. Coraz więcej warunkami bytu komplikujące się życie, wysubtelizowało nakoniec owe uczucia do tej obszernej skali, jaka stała się niewyčerpaną skarbnicą sztuki.

Uczucie zatem, jak z powyższej jego genezy widzimy, jest świadomością empirycznie niejako w człowieku wykształconą, jest świadomością przez samą naturę, praktycznie i racjonalnie wychowaną, a więc i owa wrażliwość uczucia, w której tkwi do-
rażny sąd jego o rzeczach, pobudzających wrażenie i budzących to uczucie, musi być do pewnego stopnia racjonalną. Pytanie teraz, do jakiego stopnia racjonalną? Otóż w dziedzinie sztuki sąd uczucia jest racjonalnym bezwzględnie i zupełnie.

Radością i rozkoszą natury człowieka jest samo życie organiczne. Sztuka jest zwierciadłem owego

życia w przejawach jego najistotniejszych, którym cecha wielkiej prawdy nadaje wartość artystyczną. W tem leży cała wartość sztuki dla zmysłów człowieka, tem się tłumaczy ta wielka potrzeba dla natury ludzkiej zjawisk sztuki, bo w niej natura owa ogląda zobrazowane siłą prawdy życie samo, które jest jej radością i rozkoszą. Taki stosunek między naturą, życiem i sztuką tłumaczy nam podstawowo wszystkie zagadnienia, o których rozwiązanie dobre i przekonywające, wiele estetyk napróżno się sili, tłumacząc zawilo i retorycznie znaczenie dobra, prawdy i piękna w sztuce, które nam wszakże nie wyjaśniają wcale konieczności sztuki.

Ale wróćmy do omawianego przedmiotu i wylegitymujmy uczucie jako jedyne i godnego mentora i sędziego twórczości w dziedzinie sztuki. Sztukę ową tworzy uczucie, a ponieważ ono, jakieśmy to widzieli, jest najczystsze dziecięciem natury człowieka, więc ono tylko jedno jest w stanie obrazować życie z taką prawdą, jakiej obcą jest wszelka zamiarowość, wszelka celowość, to jest wszelka przynieszka kombinacyj rozumowych, lub abstrakcyjnych, które bądź jeszcze się nie wcieliły w naturę, nie wsiąkły w życie, w krew, jak to mówią, bądź

zupełnie są obce naszemu życiu zmysłowemu, np. rozumowania t. zw. ścisłe.

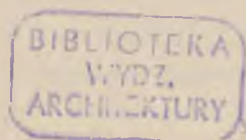
Z powyższego widać, że uczucie, dla takich jego właściwości i przymiotów, w dziedzinie tak pojmowanej sztuki, jest koniecznym i jedynym mentorem i sędzią twórczości. Dlatego samego jasnym się staje, że mentorowanie czystego, spekulującego nauką, rozumu w takich razach charakterowi sztuki szkodę tylko sprawiać może. Tak też rzeczywiście bywa.

Z drugiej strony byłoby wysoce śmiałym i dziwnym, gdybyśmy pragnęli rozum zupełnie usunąć od udziału przy kształtowaniu zjawisk dzieł sztuki. Funkcye jego wszakże czysto rozumowe musiałyby pozostać takimi, nawet idąc do współdziałania twórczej fantazyi, a takie byłyby, jak powiedzieliśmy, szkodliwemi. Jednakowoż koniecznie, bo z olbrzymim dla sztuki pożytkiem muszą i powinny być w niej stosowane te rezultaty funkcyi rozumowych, które stały się do pewnego stopnia już właściwością samego życia i już są w stanie budzić w społeczeństwach uczucia sympatyi lub wstrętu ku sobie. W dziedzinie sztuki stosować można, choćby i najwspanialsze postulaty rozumu, ale takie tylko, które już zostały przetłomaczone na język uczucia.

Taką to drogą pierwiastkowa mądrość najdosko-
 nalszego stosunku ludzi między sobą zamienia się
 w miłość bliźniego, mądrość najpożyteczniejszego
 stosunku obywateli do swego ustroju państwowego
 zamienia się w poczucie patriotyzmu, obce ludom
 starożytnym i wielu późniejszym i obce ich sztukom
 pięknym i poezyi. Te pojęcia mądrości dopiero uzmy-
 słowiwszy się w życiu czynami, ofiarami i boha-
 terami, stają się uczuciami i dają swój odblask
 w sztuce. — Tak było z wielu początkowo rozumo-
 wemi prawdami, zanim je duch ludzki zarejestrował
 do dziedziny uczucia i sztuki. Uczucie zatem pozos-
 taje zawsze wszechwładnym panem świata arty-
 stycznego. Tylko ze stanowiska kultury, która ura-
 biła uczucia, charakter i temperament ludów, tra-
 ktować można zjawiska w historii sztuki i analizo-
 wać kształty dzieł sztuki, aby się one stały zrozu-
 miałymi dla umysłów studyujących sztukę w ogóle,
 lub którąkolwiek z nich w szczególności. Definicya
 zatem, że *„logiką sztuki w ogóle, a więc i archi-
 tektury, jest czyste uczucie“*, pozostaje nienaru-
 szoną.

Z prac moich niniejszą publikuję najpierw, bo
 w niej dotykam podstaw tych poglądów, jakie, zda-

niem mojem, stosować wypada i stosować zamierzam do wszystkich następnych studi moich z dziedziny historyi sztuki, a w szczególności historyi architektury. Przedmiotowa krytyka tej pracy rzetelne usługi oddać mi może, a więc, od interesujących się poruszonemi kwestyami, oczekiwać jej będę.



20-

Depozyt ZSA 1949/

3335