



05

DONUM AUCTORIS

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001014295025

TADEUSZ ZIELIŃSKI
RELIGJA A SZTUKA W GRECJI

I.

Historja, zdawałoby się, połączyła te trzy pojęcia: nie możemy przecie sobie wyobrazić religji greckiej, nie wywołując jednocześnie przed oczy swej duszy takiego Zeusa, takiej Pallady, takiego Apollina, w tej postaci, jaką im nadali wielcy rzeźbiarze kwitnącej Grecji. I nie tylko my: już Cycero mówi o sobie i swych współczesnych: »Od lat dziecięcych znamy Jowisza, Junonę, Minnerwę, Neptuna, Wulkana, Apollina i pozostałych bogów w tej postaci, którą im dali malarze i rzeźbiarze« (deor. nat. I 81). Dlatego też nazwałem tych rzeźbiarzów »prorokami dłuta«. Nie wszystkim to trafiło do przekonania: znaleźli się tacy, co, widocznie zgorzzeni tym terminem, zapytywali mnie: »czy nie za wiele będzie tych proroków?« — No, to kasujcie kogo chcecie z pozostałych, ale Fidjasza, Polikleta, Praksytelesa proszę pozostawić w nadanej im przeze mnie godności; jeżeli bowiem utrwalenie i rozpowszechnienie wśród ludu wyobrażenia o bóstwie jest cechą i czynnością proroka, to wymienieni przed chwilą w zupełności zasługują na tę zaszczytną nazwę.

Zresztą, kto jak kto, ale my, katolicy, możemy to odczuwać bezpośrednio; a jeżeli nie wszyscy — ów mój oponent bowiem, o którym wspomniałem przed chwilą, też był katolik — to w każdym razie ja. Kiedy bowiem byłem jeszcze dzieckiem, nauczono mnie modlić się do malowidła, wyobrażającego Matkę Boską; jak się potem dowiedziałem, była to kopja, niezła zresztą, znanej florenckiej Madonny della Sedia Rafaela. Otóż byłem wówczas przekonany, że tak właśnie wyglądała, że tak właśnie wygląda Najświętsza Panna — zupełnie jak dzieci rzymskie, o których mówi Cycero. A ile w tem dziecięcym przekonaniu było rzeczywistej, wewnętrznej

BIBLIOTEKA
BN
NARODOWA

(A)

IT 820.164
K 1125/93

litp 34

prawdy, to mi pokazał, i może pokazać wszystkim, jeden z poprzedników Rafaela, florentyńczyk Andrzej del Sarto: na jednym bowiem ze swych obrazów Matki Boskiej napisał słowa (cytuje z pamięci): »Namalował Ciebie Twój sługa Andrea del Sarto, nie taką zapewne jaką jesteś, lecz najpiękniejszą, jaką mógł Ciebie wyobrazić«. To jest to, co nazwałem gdzieindziej: »objawieniem się bóstwa w pięknie«.

Otóż wyrazić, że tak powiem, tego objawienia była Grecja. Czy jako jedyna, lub przynajmniej jako pierwsza? Odpowiedzieć wypadnie: i tak, i nie. Walcząc bowiem z »bałwochwalstwem«, Izajasz mówi (XLIV/9): »...rzemieślnik ...uczynił obraz męski, jako pięknego człowieka, mieszkającego w domu«. Ten bożek więc rzeczywiście wydawał się pięknym swoim czcicielom, a może nawet i samemu prorokowi. Tak jest; możemy jednak być pewni, że gdyby taki Dagon filistyński się zachował do naszych czasów, wydałby się nam bardzo wątpliwej urody, jeżeli nie wprost brzydkim. Inny jest nasz stosunek do utworów greckiej sztuki religijnej: te Zeusy, Apolliny, Afrodyty są także i z naszego punktu widzenia piękne i więcej niż piękne, są wprost ideałami piękna. Czy dlatego, że Grecja dzięki wręcz cudownej intuicji rzeczywiście w tej dziedzinie dosięgła absolutu? Czy tylko dlatego, że my, będąc jej wychowankami, tak samo odczuwamy, jak i ona? — Możemy nie łamać sobie głowy nad tym dylematem: w praktyce bowiem i to i tamto na jedno wychodzi. Religja grecka była objawieniem się bóstwa w pięknie, i to jej piękno jest także naszym pięknem.

Stąd znaczenie nietylko historyczne, ale i aktualne postawionej w tytule kwestji.

II.

Miało jednak to objawienie swoją historję, i tę właśnie zamierzam tu krótko naszkicować. Zaczynając więc od Homera...

Dlaczego od Homera? może tu zapytać oświecony czytelnik. Tak można było robić jeszcze pół wieku temu, ale dziś, po tak świetnych wynikach wykopalisk w Micenach, Tyryncie, na Krecie i t. d. przedłużyliśmy historję kultury greckiej o tysiąclecie wstecz. — Zapewne; ale to tysiąclecie jest niestety nieme, nie mówi nam nic o znaczeniu tych zagadkowych posążków, pieczęci, malowideł i t. d., które zawdzięczamy szczęśliwej pracy archeologów. Nie, zacznijmy podawnemu od Homera.

I tu otrzymujemy odpowiedź zadziwiająca: Homer — a to znaczy chyba: epoka homerycka — sztuki religijnej nie zna. Z jednym wyjątkiem zresztą, który narobił wiele wrzawy i teraz — przez wielu przynajmniej — wcale nie jest uważany za wyjątek. W pieśni VI opowiada się, jak królowa trojańska, żeby przebłagać wroga Atenę, udaje się do jej świątyni, przynosząc drogocenną szatę: kapłanka Teano bierze szatę z jej rąk i »składa... na kolanach pięknowłosej Ateny« (w. 303), poczem modli się do niej, ale — dodaje poeta — bezskutecznie: »kiwnęła na wzwyż Pallada Atena« (w. 311), to znaczy, zrobiła głową gest odmowny, przeciwny twierdzącemu skinieniu, używany dotychczas w Grecji w odpowiednim sensie. Czy więc nie mamy tu wyraźnie posągu bogini? Śpiewak mówi przecie o jej kolanach, głowie... Przepraszam: czy więc mamy przypuścić, że to posąg skinął głową, niby ów komandor don-Juana, tylko w odwrotnym kierunku? Ależ to byłby taki groźny znak, że potem dalszy ciąg modlitw byłby niemożliwy. Nie, skinął oczywiście nie posąg, lecz — niewiedomie — sama bogini. A skoro tak, może i jej kolana były tak samo niewidome? Mamy poszlaki, że w epoce, poprzedzającej u Greków epokę sztuki religijnej, stawiano bogom trony, wierząc, że oni je niewiedomie zajmują podczas nabożeństwa; może więc i tu kapłanka złożyła szatę na takim tronie, ofiarowując ją w taki sposób obecnej bogini.

Bądź co bądź, wynik ogólny jest ten, że epoka homerycka posągów swoich bóstw, a więc i sztuki religijnej, nie znała.

III.

A skoro tak, wypadnie połączyć jej powstanie z wielkim przewrotem religijnym, który, nastąpiwszy w epoce pohomeryckiej, dzieli »grecki antyk«, t. j. właśnie epokę homerycką czyli achejską, od »greckiego średniowiecza« czyli epoki helleńskiej. Tym przewrotem było powstanie religji apollinińskiej — ściślej, religji Apollina delfickiego. Wtenczas rzeczywiście Hellada pokryła się świątyniami, jako przybytkami bogów, a w nich zaczęto umieszczać ich posągi, których jednak nie utożsamiano z samymi bogami — ci podawnemu przebywali czy to na Olimpie, czy to w niebie — lecz czczono jako ich widome podobizny. To też nie dziwi nas, że i pierwsze świątynie, o których czytamy, i pierwsze posągi, o których mamy pojęcie, są to właśnie świątynie i posągi Apollina i jego siostry Artemidy.

Apollo jednak chętnie nawiązywał do religijnych pojęć poprzedniej epoki; to też i tu możemy sobie wyobrazić organiczne przejście od homeryckiej religji anikonicznej — tak bowiem nazywamy te, które obrazów czyli »ikon« nie uznają — do ozdobionej posągami czasów historycznych. I pod tym względem rzeczywiście wykopaliska micyńskie i kreteńskie mogą nam dużo wyjaśnić.

Świadczą one bowiem o istnieniu w owych czasach »kultu drzew i słupów« — to znaczy, właśnie drzew, gdyż słup mógł być tylko podobizną lub pozostałością drzewa. Wezuć się w ten nastrój nie trudno: uwielbiano tajemniczą siłę, przebywającą w pniu i przesączającą się w konary, w gałązki, w liście, im dalej, tem więcej nabierającą ruchu i widocznego życia, a w swym ostatnim tworze, w liściach z ich uroczym szmerem, nawet wydającą głos, który mógł być uważany za głos samego bóstwa. Takim był ów sławny dąb dodoński, dąb Zeusa: jego kapłani, t. zw. Sellowie, właśnie ze szmeru liści poznawali wieść i wolę najwyższego boga. Do tego więc nawiązano; a ponieważ w świadomości ludzi pierwotna bezkształtność najwyższych istot — którą Rzym jeszcze długo zachował w swych nieokreślonych »numina« — już zdążyła ustąpić miejsca ich ujęciu antropomorficznemu, więc i w pniach uwielbianych drzew widziano postaci podobne do ludzkich. Nie było to trudne — i my to łatwiej możemy zrozumieć, niż np. zdolność tych ludzi do odkrywania w kapryśnych figurach gwiazdozbiorów postaci Niedźwiedzicy, Orła, Strzelca, któreśmy jednak nawet po nich odziedziczyli. Tak jest, w pniu danego drzewa Grek owych czasów poznał postać Artemidy; a skoro tak, kuszącym zadaniem było — ją zeń wydobyć. Tak powstały pierwsze posągi, naprzód drewniane, a z czasem i kamienne. Zachowały się naturalnie tylko kamienne; widząc taką Artemidę z Naksos w muzeum ateńskim, przekonujemy się bez trudu, że jej oryginałem był właśnie pień, któremu rzeźbiarz dość pobieżnie nadał postać ludzką.

IV.

Pień jednak stoi, że tak powiem, na jednej tylko nodze; wyrzeźbione zeń posągi bogów gwoli ujęciu antropomorficznemu musiały otrzymać dwie, ale te dwie, wskutek pochodzenia posągu z pnia, były narazie zrosnięte. I było to dla owych czasów bardzo śmiałą reformą, kiedy rzeźbiarze odważyli się je rozdzielić, uniezależniając w taki sposób posąg od macierzystego drzewa...

Powiedziałem: rzeźbiarze; tworzyli oni wówczas odrębny cech i nazywali się »dedalidami«, to znaczy: »zobicielami«. I jak inne cechy greckie, tak i oni posiadali swego świętego patrona, po grecku »herosa«, któremu zawdzięczali rzekomo swoją nazwę — a więc herosa Dedala; jemu przypisywali różne bajeczne wynalazki, które nas tu nie obchodzą, i między innymi ten, o który nam tu chodzi — rozdzielone nogi posągów. To zestawienie świadczy niewątpliwie o doniosłości reformy: »Dedal wynalazł chodzące posągi« — nie, tego zamało: »wynalazł uciekające posągi«. Bo też wyobraźnia chętnie uzupełnia skromne zdobycze rzeczywistości.

Narazie jednak do chodzenia, nawet iluzyjnego, było bardzo daleko. Posąg bóstwa miał stać w jego świątyni, będąc podporządkowany obowiązkowej dla architektury symetrii, oparty w równej mierze na obu nogach, i to w taki sposób, żeby linja pionowa, przeprowadzona przez pępek, brodę, nos i środek czoła, dzieliła go na dwie połowy: tego wymagało prawo, które nazywamy »prawem frontalności« — ma ono decydujące znaczenie dla najdawniejszego rzeźbiarstwa. Tłumaczymy je częściowo genetycznie, częściowo wymogami symetrii architektonicznej; ale nieunikniona w takich wypadkach siła tradycji sprawiła, że nadano mu także znaczenie religijne. I możemy sobie łatwo wyobrazić, w jak straszny sposób krępowało ono żądną wolności i postępu sztukę malarską: rozwój, o ile o nim może być mowa, malarstwa bizantyńskiego tworzy tu bardzo widoczną analogję.

I tu wступujemy w drugi okres stosunku religji do sztuki: jeżeli pierwszy, homerycki, mógł być nazwany okresem religji bez sztuki i sztuki niereligijnej, to teraz mamy okres walki religji ze sztuką. Ta walka zresztą, o ile możemy sądzić, nie była bardzo zacięta i skończyła się zadowalającym obie strony przymierzem. Warunki przymierza były następujące:

1) W starych świątyniach obowiązują po dawnemu stare formy posągów; gdyby więc taki posąg uległ zniszczeniu lub w inny sposób zaginął — gmina powinna go zastąpić przez nowy, jaknajpodobniejszy do dawnego. Tak powstały obok posągów »archaicznych«, to znaczy szczerzej i niekwestjonowanej dawności, posągi »archaistyczne«, jako imitacje owych dawnych.

2) Natomiast dla nowych świątyń gmina może zamawiać również posągi nowe, odpowiadające postępowi sztuki rzeźbiarskiej w danej epoce.

Zastrzegam się jednak: to wygląda tak, jakgdybyśmy mieli świadectwa tej walki i warunków ostatecznego pokoju. Tak jednak, niestety, nie jest: domyślamy się jednego i drugiego na podstawie istotnego stanu rzeczy w epokach historycznych. Nasze wnioski, pomimo to, są dość pewne, a w każdym razie — przekonujące.

V.

Nas tu interesuje naturalnie tylko punkt drugi przypuszczalnego przymierza, gdyż tylko on umożliwiał dalszy postęp sztuki religijnej i również przez ten faktyczny postęp jest zaświadczony.

Pierwszym wyłomem w prawie frontalności musiała być potrzeba różniczkowania poszczególnych bóstw. Same bowiem postaci go nie dawały: wśród męskich można było przynajmniej odróżnić starsze, brodate (a więc Zeusa czy Posydona) od młodzieńczych, takiego Apollina lub Aresa; żeńskie nawet tę możliwość wyłączały, gdyż wszystkie boginie były młode, zarówno Hera jak Afrodyta. Ale jak można było odróżnić Zeusa od Posydona, jak można było scharakteryzować Apollina? — Na to narazie środek był tylko jeden: przez ich atrybuty. Po berle poznawano Zeusa, po trójzębie — Posydona, po łuku czy cytarze — Apollina; i tak dalej. Ale rzeczą było jasną, że tych atrybutów nie można było dać do rąk odpowiednim bóstwom, nie łamiąc prawa frontalności; a więc tu je z konieczności przedewszystkiem i najwcześniej złamano.

...Czytelnik widzi, jak ciekawy jest nie tylko z punktu widzenia artystycznego, ale i z ogólnokulturalnego ten rozwój greckiej sztuki religijnej; obyśmy mogli go wysledzić na odpowiednich ilustracjach — i przytem (to już dozwolone wymaganie naszej dumy narodowej) — na ilustracjach własnego, polskiego pochodzenia! Takie dzieło rzeczywiście, częściowo, posiadamy: jest niem atlas in folio prof. St. Cybulskiego p. t. »Bogowie i ludzie w sztuce greckiej i rzymskiej«, nakładem Salonu malarzy polskich w Krakowie. Ale, niestety, tylko częściowo: ukazały się pierwsze cztery zeszyty, poświęcone Zeusowi, Herze, Atenie i Apollinowi, a potem rzecz stanęła, i niewiadomo, kiedy i czy wogóle wyjdzie dalszy ciąg. Ani wysoki artystyczny poziom ilustracyj, tak troskliwie wybranych i sporządzonych przez prof. Cybulskiego, ani sumienny a jednocześnie zwięzły i przejrzysty »objaśniający tekst« jego młodego współpracownika, prof. K. Michałowskiego, nie mogły zjednać temu dziełu sympatji czynnej szerszego ogółu naszej publiczności.

A tymczasem dylemat jest oczywisty: o ile jego powodzenie wydaloby chlubne świadectwo poziomowi kulturalnemu naszego społeczeństwa, o tyle jego niepowodzenie będzie świadczyło o czemś przeciwnym; udowadniając, że to społeczeństwo nie skąpi grosza, kiedy chodzi o zagraniczną kabaretową *divę*, ale bardzo żywo odczuwa »kryzys ekonomiczny«, jeżeli ma się zainteresować wysoce kulturalnym i jednocześnie patriotycznym przedsięwzięciem.

No, proszę mi wybaczyć ten jęk... Rzeźbiarstwo postępowe, żeby je tak nazwać, naturalnie nie zadowolilo się tym wyłomem, o którym była mowa przed chwilą: jeden sukces organicznie prowadził do drugiego. Ale pomimo to pozostawało w tyle za rzeźbiarstwem świeckim, co zresztą wcale nas nie dziwi, gdyż tradycja, nawet w zasadzie przewyciężona, zachowuje jednak w sztuce religijnej swój urok, sprzeciwiając się nadmiernemu uwzględnianiu wymagań realizmu. I to możemy sprawdzić nawet na utworach pierwszej epoki rozkwitu rzeźbiarstwa greckiego, na rzeźbiarstwie w. V, uświetnionem imionami Fidjasza, Polikleta i Mirona. Pierwsi dwaj—to rzeźbiarze przeważnie religijni, twórcy ideałów surowej piękności, Zeusa, Hery, Ateny (a więc, dodając nawiasem, tej trójcy, dla której możemy się powołać na atlas prof. Cybulskiego). Nie możemy o nich sądzić zupełnie dokładnie, gdyż zachowały się tylko bardzo niedoskonałe kopje; ale wiemy, że były to wcielenia uroczystego, nadziemskiego spokoju. Jeżeli zaś czym ideałem jest życie, jest ruch, to o ile dalej od tych *twórców* zaszedł ów Miron, który był przecie ich współczesnym, ze swym nieśmiertelnym »miotaczem dysku«.

VI.

Ale ruch ten nie jest przecie wymaganiem religji; z jej zaś punktu widzenia bogowie Fidjasza i Polikleta byli doskonali — do nich rzeczywiście można było się modlić. Zapewne; ale komu? Przypuśćmy, że jakiś szczęśliwy los zachował nam ich w oryginale; czybyśmy mogli ich odrazu zrozumieć? Nie; należałoby odtworzyć także i publiczność, dla której rzeźbiarz ich stworzył. A tą publicznością była gmina, nie jednostka. Bogowie ci patrzyli wprost przed siebie, patrzyli na gminę, na wszystkich — a więc na nikogo; o takiej Herze i Atenie sierotka Goethego nie mogłaby powiedzieć: »Posągi marmurowe stoją i patrzą na mnie: dziecię biedne, co oni z tobą zrobili?« Nie, one są dla gminy, jak gmina dla nich; a po-

nieważ wiek piąty był właśnie wiekiem przewagi gminy nad jednostką, przeto można powiedzieć, że pierwszy rozkwit sztuki religijnej był doskonałym odzwierciedleniem kultury i religii piątego wieku. W gminie dalszy postęp plastyki religijnej był chyba już niemożliwy; żeby stał się wogóle możliwy, trzeba było, żeby sama gmina się zasadniczo zmieniła.

I zmiana ta nastąpiła w wieku czwartym; nastąpiła tam, gdzie jej można było najprędzej oczekiwać — w Atenach. Mówiłem przed chwilą o przewadze gminy nad jednostką; otóż w Atenach przewaga ta była już w piątym wieku mniej wyraźna, niż gdzieindziej w Grecji. Świadczy o tem w sposób bezpośredni Tucydides w słynnej mowie, którą u niego słyszymy z ust Peryklesa: powiedziano tam wyraźnie, że właśnie Ateny, w odróżnieniu od pozostałej Grecji, dają jednostce najlepsze środki samodzielnego rozwoju. Świadczy o tem pośrednio i tragik Eurypides, tak często podkreślający w swych dramatach prawa jednostki, tak uwydatniającej, w odróżnieniu od Eschyla i nawet Sofoklesa, subiektywizm i indywidualizm.

Nie dziw więc, że nowa reforma plastyki religijnej w duchu indywidualizmu powstała właśnie w Atenach; jej zwiastunką została słynna Irena (bogini »pokoju«) Kefizodota, tego prawdziwego syna ziemi attyckiej, »daru Kefiza«. Irena bowiem już nie patrzy przed siebie: pochylila głowę ku temu, który się modli przed nią i do niej, świadcząc w ten prosty, ale skuteczny sposób o swej »przychylności«. Tak, przed tą boginią możemy sobie wyobrazić pokrzywdzoną Minjonę Goethego, jako też i jego samego z rzewną modlitwą: »Błogi Pokoju, wstąp, ach wstąp w moje serce!«... tylko ten Pokój po grecku nazywa się Irena i ma postać kobiecą, co jest daleko piękniejsze — jak się może przekonać każdy, kto zechce odwiedzić w gliptotece monachijskiej udaną starożytną kopję marmurową posagu Kefizodota.

Jego wartość artystyczna jest bardzo wysoka, jeśli zaś idzie o sztukę religijną, może być uważana wprost za jej szczyt. Rozkwit ten jednak ciągnie się jeszcze przez jedno przynajmniej pokolenie, łącząc się z imionami Praksytelesa, który był synem Kefizodota, i współczesnego mu, również Ateńczyka, Briaksysa.

VII.

Tę epokę nazywamy drugą epoką rozkwitu rzeźbiarstwa greckiego; idąc dalej w kierunku, wskazanym przez Kefizodota,

dąży ona do coraz większego uczłowieczenia postaci boskich. Dotyczy to także i tych bóstw, których wygląd został zasadniczo określony przez proroków dłuta pierwszej epoki; możemy się o tem łatwo przekonać, porównywając — i tu znowu mogę wskazać na atlas Cybulskiego — Zeusa Olimpijskiego Fidjasza z Zeusem z Otricoli, Herę Polikleta z Herą Ludovisi, Atenę Partenos Fidjasza z Ateną Giustiniani. Ale w większym jeszcze stopniu dotyczy to tych młodszych, które w owej epoce nie posiadały czołowego znaczenia i dopiero teraz otrzymały swe klasyczne wyobrażenia. Były to z męskich Apollo, Dionizos, Hermes, z żeńskich zaś Artemida i Afrodyta. Te bowiem bóstwa z natury swej stoją bliżej człowieka niż owe surowe, stworzone przez mistrzów pierwszej epoki, i przez to samo ułatwiały nowym rzeźbiarzom spełnienie ich nowych zadań w duchu nowych czasów — wśród coraz bardziej szerzącego się indywidualizmu.

Z wymienionych przed chwilą młodych bóstw szczególnie powiodło się w stosunku do naszych czasów Hermesowi: jego posąg bowiem, wyrzeźbiony przez Praksytelesa, został odnaleziony w Olimpii sześćdziesiąt lat temu i obecnie jest to jedyny utwór prawdziwie wielkiego mistrza z dziedziny plastyki religijnej, który posiadamy w oryginale. Otóż proszę przypomnieć sobie — gdyż widzieli go zapewne wszyscy czytelnicy, jeżeli nie w oryginale, przechowywanym na miejscu w muzeum olimpijskim, to choć w kopji, których mamy mnóstwo, lub przynajmniej na fotografii lub w innej reprodukcji graficznej — proszę, powtarzam, przypomnieć sobie to uosobienie sprężystej tężyzny fizycznej w ciele, ten dobrotliwy, nieco filuterny wyraz lekko uśmiechniętej twarzy: zaiste ten bóg więcej wzbudza miłosnego zaufania niż kornego uwielbienia. Twórcy Dionizosa wskazać nie możemy, ale pod jego wpływem znajdowali się wszyscy bezimienni mistrzowie tych wielu zachowanych posągów z wyrazem natchnionej zadumy w tajemniczo wilgotnych oczach. Artemida — tu powstaje przed nami przede wszystkim jej najpiękniejszy posąg, t. zw. Diana Wersalska, jako żeński odpowiednik nietyle Apollina, jej brata według mitologii, ile Hermesa. Afrodyta — stworzył ją Praksyteles dla miasta Knidos, i posiadamy dobrą kopję tego utworu w Watykanie. Była to przecie bogini miłości i tradycja wymagała, żeby przedstawiono ją widzom w boskiej nagości. Jaka pokusa dla rzeźbiarza do wstąpienia na drogę lubieżnej zmysłowości! Praksyteles się jej narazie oparł: jego Afrodyta i w nagości została boginią.

Ale oto — Apollo. Jest to przecie, jak widzieliśmy, najdawniejszy przedmiot rzeźbiarstwa religijnego i jego posąg delficki, o którym nie mamy żadnego pojęcia, napewno uwzględnił należycie surową stronę jego jestestwa. Tak, to był delficki; oto jednak Briaksys wyrzeźbił nowego Apollina w duchu nowej epoki, tego Apollina, który w zagadkowy dla nas sposób dostał się do wspaniałej świątyni boga, zbudowanej w początku w. III w parku »dafnejskim« w Antjochji, stolicy króla Seleuka Zwycięsę. O nim pojęcie mamy; jego bowiem wygląd jest nam znany z opisu Libanjusza, pisarza IV w. po Chr., i z monet. Muszę tu powtórzyć, co powiedziałem o nim w »Religji hellenizmu« (str. 142). »Słynna była łagodność jego oblicza, delikatność jego marmurowej szyi; bóg był przedstawiony jako kroczący naprzód, w długim złotym chitonie, z cytara w lewej ręce i czarą w prawej. Zdaje się, mówi Libanjusz, że on poprostu śpiewa... i nawet ktoś słyszał, jak mówią, że grając na cytarze, śpiewał pieśń w południowej godzinie. A treścią pieśni była pochwała matki Ziemi; jej też, jak myślą, przynosi libację ze złotej czary za to, że ukryła dziewczę. Tyle Libanjusz. Tem dziewczęciem była Dafne, kochanka Apollina, na której cześć świątynia otrzymała nazwę. A więc — Apollo zakochany. Czy taka była idea Briaksysa? Tego napewno nie wiemy; lecz tak rozumiała jego dzieło wesola, swawolna Antjochja i dwór starego lwa, Seleuka Zwycięsę«.

VIII.

Taką była ta pochyła płaszczyzna, po której miała się toczyć sztuka religijna za czasów hellenistycznych; nim jednak pójdziemy za nią w oznaczonym kierunku, zatrzymajmy się chwilę na twórczości Briaksysa. Oprócz Apollina bowiem zawdzięczało mu rzeźbiarstwo religijne jeszcze jeden obraz — ostatni wydany przez Helladę w tej dziedzinie, obraz Sarapisa.

Sarapisem zresztą nazywała go Aleksandrja gwoli egipskiemu elementowi swej ludności, kiedy z rozkazu króla Ptolomeusza Pierwszego stanął w zbudowanej dlań świątyni; dla Briaksysa był to Hades, i wyrzeźbił on go nie dla stolicy nad Nilem, której wówczas jeszcze nie było, lecz dla miasta greckiego Synopy w Azji Mniejszej nad Morzem Czarnem. Hades był według mitologii bratem Zeusa — stąd podobieństwo familijne utworu Briaksysa do znanego typu Zeusa, chociaż nie tyle Fidjaszowego, ile tego, który powstał wskutek reformy wieku czwartego. Brat Zeusa, za-

pewne, ale także i pan nie świetlanego Olimpu, lecz mrocznej siedziby zmarłych. Rzeźbiarz znakomicie zaznaczył tę różnicę w swym utworze — możemy o tem sądzić, gdyż posiadamy pokaźną ilość kopij z czasów starożytnych. Przejmujący jest wyraz cichego, łagodnego smutku w tej szlachetnej twarzy, pod temi włosami, spadającemi na czoło i rzucającemi na nie lekki, ale wymowny cień: nie zapomni tego wyrazu, kto go raz widział i odczuł. Taki był, powtarzam, ostatni utwór poważnej plastyki religijnej Greków.

W Aleksandrji jednak Sarapis był uważany za małżonka Izydy; ta też musiała otrzymać zapożyczoną z Grecji postać. Najlepiej nadawała się do tego Demeter, oddawna utożsamiana z Izydą, pani misterjów Eleuzyńskich, obiecująca swoim wiernym »lepszy los« na tamtym świecie. I kto wie — gdyby się znalazł dla niej taki Briaksys, któryby, idąc dalej we wskazanym przez Kefizodota kierunku, odtworzył w rzeźbie równocenną postać tej stroskanej żalem po zaginionej córce matki, tej mater dolorosa religji greckiej — szczyt sztuki religijnej zostałby osiągnięty. Ale nie, tak się nie stało; i my, błądząc oczyma śród tłumu marmurowych bogów i bogiń greckich, pomimo szczerzego podziwu dla wielu z nich, próżno szukalibyśmy tej, przed którą — aby po raz trzeci przytoczyć modlitwę Goethego — mogłaby paść na kolana utrapiona Małgosia ze swą rzewną skargą: »O przez boleść wielką, Boga rodzicielko, wejrz na pokutnicy znój!« Zupełnie blisko była Hellada tego szczytu — i nagle cofnęła się. Osiągnięty został daleko później; a jak, czytelnik wie. Tu należy jednak podkreślić: że jeśli wogóle został osiągnięty, to pomimo wszystko zawdzięczamy Helladzie. O tem na ostatku powiemy kilka słów.

Co zaś do Izydy, z początku rzeczywiście dawano jej postać greckiej Demetry, ale utrzymać się długo nie mogła — zapewne wobec braku obrazu, równocennego Hadesowi Briaksysa. Zwyciężyły prądy egipskie; otrzymano jakiś amalgamat sztuki greckiej i egipskiej, zachowany w niezliczonej ilości kopij, amalgamat gładki i nie brzydki, nie jednak naszemu sercu nie mówiący.

IX.

Przechodząc teraz ostatecznie do sztuki hellenistycznej, musimy wyznać: pomimo wysokiej wartości artystycznej wielu ze swych utworów, z punktu widzenia religijnego cechuje ją upadek. Była to przecie w religji wogóle epoka ubóstwienia człowieka —

wszyscy ci Ptolemeusze, Antjochowie i t. d. byli to bogowie dla swoich poddanych. Tu więc, w religji, ubóstwienie ludzi — a tam, w sztuce religijnej, ostateczne uczłowieczenie bogów; jedno warunkowało drugie. A ponieważ najbardziej ludzką ze wszystkich ludzkich cech jest miłość — zwykła, zanadto człowiecza, zmysłowa miłość — więc i sztuka religijna tej epoki uwzględnia ją w mierze, która nam się wydaje świętokradzką. Erotyzm religijny — to jest cecha charakterystyczna tych czasów; stwarza się nastrój, który dla nas najlepiej reprezentują skądinąd bardzo piękne, całkowicie oparte na wzorach hellenistycznych »Przemiany« Owidjusza.

W plastyce zaś najlepiej odczuwamy doniosłość tej zmiany, porównyując Afrodytę Knidyjską Praksytelesa z jej wnuczką hellenistyczną, sławną niegdys — dziś już tak nie bardzo — Afrodytą florencką, t. zw. Wenerą Medici. Tamta, powiedziałem wyżej, i w swej nagości pozostawała boginią; o tej nikt tego nie powie, jest to zwykła zalotna dziewczyna nie bardzo poważnego gatunku. Poszła pod tym względem daleko dalej, niż jej poprzedniczka, Wenus Kapitolińska, która jest niby ogniwem łączącym między obiema: ta również nie jest już boginią; możemy jednak przypuścić, że prawdziwy wstyd kobiecy daje kierunek jej rękom — tamta raczej kokietuje, chcąc zachęcić do oglądania tego, co niby pragnie ukryć.

Podkreślam, że chodzi mi tu wyłącznie o charakter religijny sztuki hellenistycznej; bowiem co do jej charakteru wogóle, stoi ona narówni ze sztuką epoki poprzedniej, a pod pewnemi względami przewyższa ją nawet. Apollo Belwederski, Laokoon, umierający Gall — skoro nasi przodkowie tak zachwycali się temi rzeźbami, jakie mamy prawo je lekceważyć? Co do mnie jednak — i chyba wielu innych — może jeszcze więcej rozkoszuję się scenkami idyllicznymi, a także religijno-idyllicznymi, w plaskorzeźbach hellenistycznych i również w drobnych malowidłach hellenistycznej w swym charakterze Pompei.

Powracamy jednak do naszego tematu, do dalszego rozwoju sztuki religijnej w starożytnej Grecji.

X.

O nim zresztą już niewiele mamy do powiedzenia. Tak zwana epoka rzymska — to znaczy właściwie, epoka Rzymu cesarskiego, ogarniającego tak samo Grecję jak i panujące miasto nadtybrańskie — twórczą w tej dziedzinie nie była. Jesteśmy jej

wdzięczni pomimo to za powszechne interesowanie się sztuką minionych epok, a więc także i sztuką religijną; ono to spowodowało masowe kopjowanie arcydzieł—coprawda, nietylko arcydzieł—greckich, a poziom sztuki rzeźbiarskiej był wciąż jeszcze dość wysoki, by mogły powstać te poczęści bardzo niezłe kopje, które teraz napelniają nasze muzea, stanowiąc mniej więcej dziewięćdziesiąt procent ich zasobów.

Czy jednak—może tu zapytać czytelnik — życie religijne owych czasów nie przybierało nowych form, któreby mogły wywołać nowy rozkwit sztuki? Owszem, przybierało, i nawet bardzo; ale sztuka, pomna swego pochodzenia, niechętnie oddawała się na usługi tym nowym, barbarzyńskim prądom. Ogromna była wziętość religii perskiego Mitry; to też pokryła ona cały Zachód rzymski symbolicznymi płaskorzeźbami młodzieńczego boga-bykobójcy. Ale już nie mówiąc o jednostajności tematu, z punktu widzenia artystycznego jest to tandeta. Jeszcze mniej dała światu równoległa religja Wielkiej Macierzy; sama odziedziczyła typ matki Zeusowej Rei, co zaś do jej oblubieńca rzezańca Attysa, sztuka słusznie wzdygnęła się przed odtworzeniem tego wstrętnego typu, który zachował się w bardzo nielicznych okazach. Płodniejsza była religja egipska Sarapisa i Izydya, ale dla niej potrzebne były typy stworzone przez epokę hellenistyczną, i tego było dosyć.

Tak się żyło do epoki cesarza Hadrjana włącznie, to znaczy, do połowy drugiego wieku. Ten entuzjastyczny wielbiciel hellenizmu protegował także i sztukę, która też ilościowo rozkwitła za jego rządów; wtedy to powstały gładkie posągi dawnych bogów, których wartość artystyczna zazwyczaj bywa mocno kwestjonowana przez znawców. Zasluguja jednak na naszą sympatję już dla tego, że jego czasy były pod tym względem zorzą wieczorną kultury starożytnej. Wkrótce bowiem po jego zgonie zaczyna się b a r b a r y z a c j a sztuki; postępuje ona w sposób zastraszający za żołnierskich rządów dynastji Sewerów w pierwszej połowie wieku trzeciego, a rozkład cesarstwa po śmierci ostatniego z dynastji pochował sztukę religijną narówni ze świecką nadługo — bo aż do nowego dzieciństwa w romańskiej epoce średniowiecza.

XI.

Zaiste niewiele mieliśmy do powiedzenia; a jednak na jedno pytanie musimy jeszcze dać odpowiedź. Przecie do nowych prądów religijnych, które nurtowały świadomość ludzką czasów



Rzymu cesarskiego, należało i chrześcijaństwo; jaki więc był jego stosunek do sztuki religijnej—nie greckiej, ta była »pogańska«, na to nie było rady—lecz do sztuki religijnej wogóle?

Zasadniczo mógł on być przychylny. Jego ojczyzną była przecie Galileja; ta miękka i łagodna kraina była jednak zewsząd otoczona żywiołem helleńskim i wskutek tego, będąc poddana surowemu prawu Mojżesza, miała jednak pewne osobliwości, któreby były nie do pomyślenia w Judei. Do nich należało, że obrazy stworzeń żywych, a więc zwierzęce i ludzkie, zdobyły synagogi galilejskie; jeżeli przypomnieć sobie, ile hałasu narobił w Jerozolimie niewinny orzeł Heroda nad bramą świątyni, różnica będzie oczywista.

Oczywista i rażąca. Warto zastanowić się nad faktem, że lata dziecinne i młodzieńcze Pana Jezusa były otoczone wizerunkami żywych stworzeń—jakimi i jakiej wartości artystycznej, tego nie wiemy, ale to nie jest tak ważne. Czy nie należy z tem połączyć i faktu, że w Jego kazaniach, pomimo uwielbienia dla proroków starego Izraela, nie znajdujemy echa drastycznych ich wypadów przeciw sztuce religijnej? O tem się zbyt często zapomina, jak i wogóle o tem, że z pochodzenia ziemskiego był on nie Żydem, lecz Galilejczykiem. I kto wie—gdyby chrześcijaństwo wprost z Galilei udało się na Zachód, możeby i jego walka z »pogaństwem« była mniej zacięta, i fatalny pierwiastek nietolerancji religijnej nie byłby zaszczerpiony umysłowości Hellady i zhellenizowanego Rzymu, która przecie organicznie była od nietolerancji jak najbardziej daleka.

Tak się jednak nie stało: chrześcijaństwo przedostało się do świata antycznego przez Judeę, i »dobra nowina« jego założyciela musiała wziąć ze sobą nowiną wcale nie dobrą prawa Mojżeszowego wraz z morderczym werselem Ex. XX 4: »Nie uczynisz sobie ryciny ani żadnego podobieństwa, które jest na niebie wzgórze, i które na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią«. I werselem ten stał się hasłem dla samobójstwa sztuki plastycznej w całym zasięgu duszy helleńskiej—nietylko sztuki religijnej, jako »pogańskiej«, ale i wszelkiej wogóle, gdyż wszelkie »podobieństwa« były zakazane, a więc nie wyłączając i rodzącej się sztuki chrześcijańskiej. Przez szereg stuleci trwał ten odporny stosunek chrześcijaństwa do sztuki. »Dlaczego«, pyta św. Augustyn (Civ. D. IV, 9), »Rzym tak pokrzywdził swego Jowisza, jak zresztą i pozostałe narody, stawiając mu posąg?« A mniej więcej w tym samym

czasie ponury fanatyk Wschodu Epifanjust opowiada, jak w świętem oburzeniu podarł na kawałki znaleziony w jakiejś gminie chrześcijańskiej obraz—Chrystusa. Sądzę, że dzisiejsi chrześcijanie dużoby dali, gdyby mogli odzyskać ten obraz, podarty przez biskupa.

XII.

Kto z was wiarę i wolność znajdzie i zagrzebie,
Myśli Boga oszukać — oszuka sam siebie.

Zmieniając w tych znanych każdemu Polakowi wierszach słowo »wolność« na słowo »piękno«, możemy je zastosować do dalszego rozwoju sztuki religijnej. Hellada pomimo psychozy judejskiej pozostała Helladą; nakryte ziemią i przybite nieczystym kopytem nasiona przebiły się nakoniec na powierzchnię. Już wczesne średniowiecze otrzymało z powrotem sztukę religijną, na Zachodzie nawet w hojniejszej mierze niż na Wschodzie, gdyż w formie zarówno malarstwa jak i rzeźby, podczas gdy na Wschodzie, wskutek małodusznego kompromisu, rzeźbiarstwo zostało zakazane. A ponieważ rzeźbiarstwo jest wychowawcą malarstwa, przeto i Odrodzenie sztuki odbyło się tylko na Zachodzie; nawiązując bezpośrednio i świadomie do wzorów antycznych, sztuka religijna chrześcijańskiego Zachodu osiągnęła nakoniec ów szczyt, przed którym, jak to widzieliśmy, musiała się cofnąć jej helleńska wychowawczyni i doradczyni; teraz dopiero owa modlitwa »O przez boleść wielką, Boga rodzicielko, wejrz na pokutnicy znój!« — znalazła obraz Tej, do której mogła być zwrócona.

Bez wstrząsów naturalnie i tu się nie obeszło: obrazobórstwo bizantyńskie VIII wieku i protestanckie XVI-go, aby wspomnieć tylko o głównych, było i tu i tam wyraźną rejudaicją chrześcijaństwa. I wcale nie należy lekceważyć jego zgubnych dla kultury, a nietylko dla religji, skutków. Trwałości jednak nie miał ani ten, ani tamten ruch: krzywdę Konstantyna V w Bizancjum naprawiła dynastia macedońska, co się tyczy zaś protestantyzmu, wystarczy powołać się na epigramatyczne orzeczenie Wilamowitza (Erinnerungen str. 133), który był przecie dobrym i wierzącym protestantem, ale jednocześnie i dobrym znawcą Grecji w jej religji i sztuce: »Przykazanie prawdziwego Boga brzmi: Uczynisz sobie rycinę i podobieństwo!«

BIBLIOTEKA
KRAJOWA

Julyka. DK
Kraja, 30. 12. 71
-65

6

079225
26.569

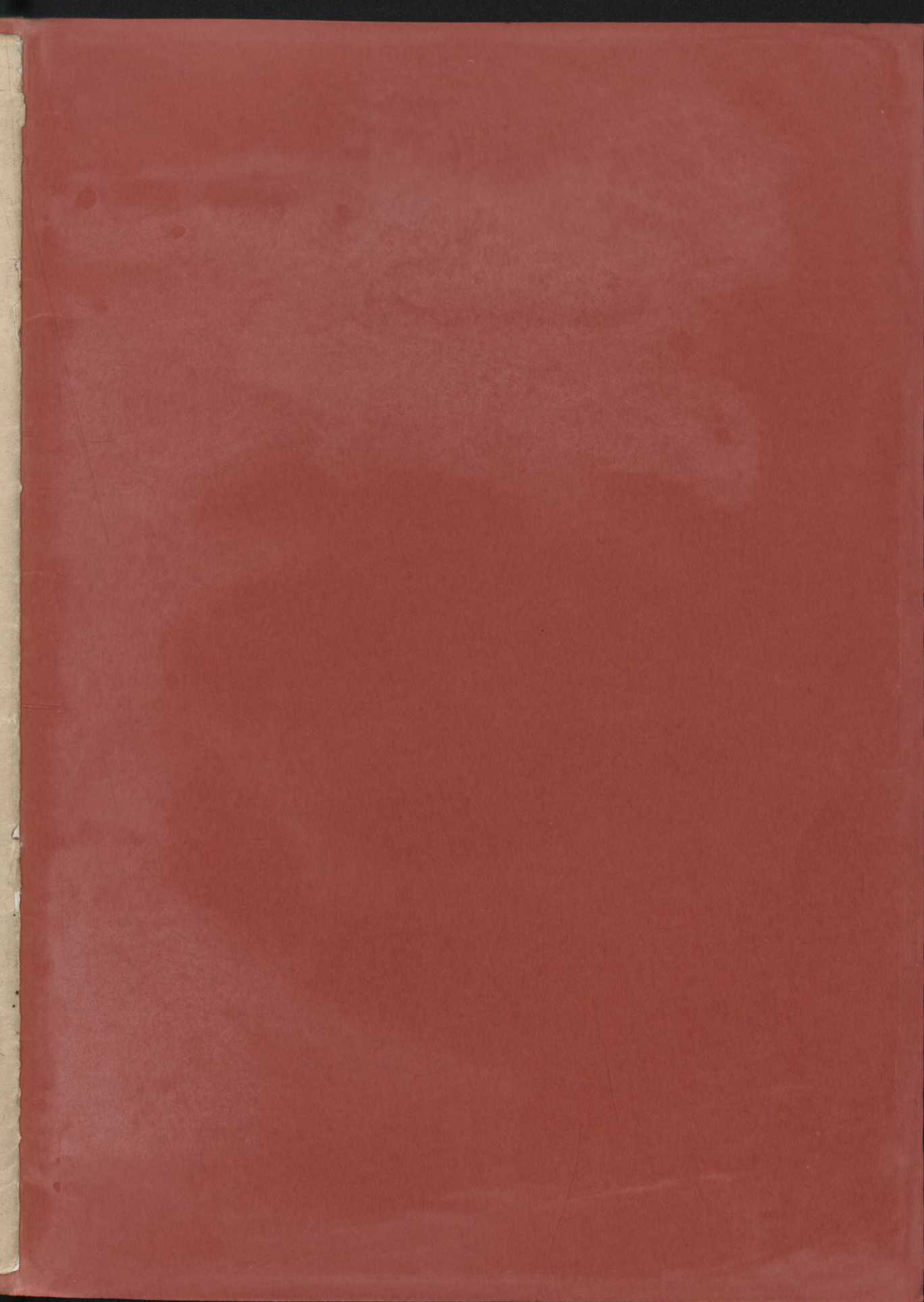
Nadbitka autorska
z wydawnictwa „ŻYCIE SZTUKI”
1934 r.

Druk Kasy im. Mianowskiego, Warszawa-Palac Staszica.

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001014295025





820164

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001014295025