

SA. 30. 246/II  
II. 10423

JÓZEF KREMER.



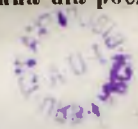
# PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.



TOM II.

Opisanie Wenecyi (dalszy ciąg). — Padwa. — Weronia. — Dodatek :  
Miłość jako treść niewyczerpana dla poezyi i sztuki pięknej.



WARSZAWA.  
NAKLAD I DRUK S. LEWENTALA.  
Nowy-Świat, Nr 39.

1878.

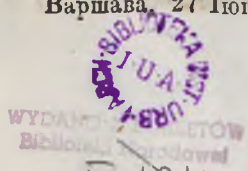


PODRÓZ DO WŁOCH



Дозволено Цензурою.

Варшава, 27 Июня 1878 года.



~~II. 10423~~



№ 475

BZ08PK/016-07 N. 177/56/58

# PODRÓŻ DO WŁOCH.



*Wenecya.*

(Dalszy ciąg.)

Nie wiem już, kto puścił w świat bajkę, że w raju milczą zegary, że więc każdy, coby chciał żyć na tej ziemi spokojnie, jak w raju, powinien się pozbyć zegarów; a nie jednemu ta gadka poszła w rym. Co do mnie, myślę, że każdy z nas, byleby życie jego nie było bajką a pustą bez treści gadką, doświadcza na sobie, jak-to godzina pędzi godzinę, jak-to ten czas, co płaci a traci, porywa nas z sobą, jak każda chwila bez wytchu tak nas prze i ściga, że człek zdyszany, a przez całe życie goniony, rad pod wieczór dociągnąć na nocleg — do grobu!

Nie darmo też one stare wieki, co im nie brakło choć pogańskiej mądrości, a dla tej mądrości poetyckiej przyodziejwy, lubili sobie roić i śpiewać a gwarzyć o elizejskich ogrodach, co nie znają białej śnieżnej zamieci, ani krwawego znoju, ani wichrów morskich, ani burzy łomotnej po sercach, ani na wyścigi pośpiechu. W tym tedy Elyzynie cienie zmarłych, napiwszy się z Lety owej wody zapomnienia przecierpianych trosk ziemskich, chodzą po murawach wiecznie pulchnych, zielonych, i gawędzą i prawią z przyjacielska wśród kwitnącej laurów gęstwiny. A wdzięcznie też im i miło, bo dodają lubego chłodu krystaliczne Erydanu wody; ale wdzięczniej im i miłej jeszcze, bo im nie dogrzewają uciekające chwile, że im obojętne są godziny co trapią i nekają śmiertelnych wśród ziemskiego żywota. Kto do tego cichego państwa zawita, ten już wolen troski a wyswobodzony z pod miedzianych praw nieużytego czasu. Pytajcie szkolne pacholeta, a choćby i doroslejszą uczącą się młodzież, której przecież żywot jest jeszcze rankiem majowym, a powiedzą wam, że uczucie błogie wakacyj wtedy im dopiero całą pełnią zakipia, gdy się już z niennacka spostrzegą, jak-to obojętne im bijąca godzina i gdy nie dbają czy to dziś poniedziałek, czy wtorek, czy inny jaki dzień w tygodniu.

Otóż tak mnie się marzyło o tym szczęśliwym żywocie, co nie zna szalonych gonitw za chwilą, tak mnie się roiło o wakacyach młodości i o rozkoszach Elyzjonu, gdym dziś odwiedzał Torcello.

Torcello — to jedna z wysp Wenecyi najwięcej oddalonych od



tęj świetnej macierzy swojej, bo Torcello odbiegło od niej na blisko dwie mil naszych. Komu wiek przeboleał ciężką pańszczyzną, kto pragnie żartować sobie z ulatujących godzin, ten niechaj pójdzie za radą moją i rozgości się na Torcello. Ta wysepka pewnie tak cicha jak pola Elyzyonu, a może nie jest od nich nudniejsza. Bo przecie stare śpiewy nam prawią, jako cienie homerowskich bohaterów, w chwili wylania swoich uczuć, przyznawały się poziewając, że im jakoś weselej i zabawniej bywało na ziemi wśród doczesnego życia. A wszak nawet sam boski Achilles, bawiąc już u Plutona w błogiem *dolce farniente*, tym sensem przemawia u Homera do mądrego Odysseusza, wychwalającego wielmożność jego w państwie cieniów: „Nie pocieszaj mnie, bo wolalbym jako wyrobnik uprawiać rolę najbiedniejszemu człowiekowi, niż tutaj ceniom królować.“ — Wierzmy całém sercem Achillesowi, bo komuby się w końcu nie przyjadły te murawy pulchne, te laury kwitnące i te wszystkie przyjemności i wygodki zmysłowe! Bądź co bądź, to jednak prawda, że, byleś chciał, możesz się na Torcello tak urządzić, jakby nie było zegarów na świecie i zapomnieć o tej czeredzie drobnych biedek i kłopotków, co drugich ścigają przez życie.

Przybiliśmy do brzegu. Nie wiem, czyli to dla zbyt wczesnej, więc może niezwyklej chwili, czyli może wylądowaliśmy w niezwykłym miejscu, to jednak pewno, że zrazu zdawało się, że tą wyspą włada geniusz milczenia, z paluszkami na ustach. Same tylko fale lekkie, drobne, wskakując jakby myszki na pobrzeżny piasek, wytupywały cichą nożką sekundy spokojnej naturze. Po niejakiem czasie spostrzegłem rybaka, co, rozpostarłszy sieci swoje na słońcu, rozłożył się też i sam szczęśliwie na suchych morskich zielskach, a wzięwszy pod głowę sakwiastą czapkę, niegdyś czerwoną, spał snem prawego. Zjawił się też niezadługo i chłopczyna w stroju prawie rajskim; on zrazu zbierał muszelki na brzegu o dziwnych formach a pstrych barwach; lecz gdy forestierów obaczył, więc się zbliża i wita nas i sprzedaje te ślimaczki a już i cicerone z niego gotowy.

Otóż szczuple gronko domowstw rozspanych, wieża, dwa kościoly i dzwonnica, do tego tu i ówdzie snujący się człek: to jest Torcello.

Przy jednym z tych domków potężna kobieta, o czarnych żarzących oczach i włosach i rzęsach, cacka się i chichocze z niemowlęciem swoim, to chowając się za słomiany kapelus, to nagle mu się okazując. Niedaleko niej siadł na wywróconym marmurowym korynckim kapitelu szewc: to jej małżonek. On coś dłubie około starego trzewika, co go trzyma na kolanach; ale mu się nie śpieszy, on wie, że na tej pracy jego świat nie stoi; więc niby z amatorska i z łaski bawi się tą swoją robotą. I on wstaje, wita i ofiaruje się za cicerone do katedry. Choć fatyga jego mniej była potrzebna, bo katedra tuż przed nami, przyjęliśmy jednak mile trudy jego. Mielliśmy

przeto już dwóch ciceronów. A cośmy mijali domek jaki, już ich nam coraz więcej przybywało a przybywało, tak, iż w końcu byłem otoczony licznym sztabem, co, w dość obtarganym negliżu, zamętem wieży babilońskiej prawil o ważności niesłychanej tej wyspy a wychwalał mądrość forestierów, którzy przybyli odwiedzać przesławne Torcello. A za nami ciągnęła chmara wrzaskliwych pacholąt. Bo, jak wam rzekłem, tutaj ani starym, ani młodym nigdy nie śpieszno; czas upływający jest u nich bez wartości kulfonem, a rajska swoboda i pokój najwyższą mądrością.

Więc też ludek roślin także tu sobie broi jakby w raju. Ziola, trawy, krzewy, drzewa bujają jak im się żywo podoba. Nikt im się nie naprzykrzy pługiem lub łopatą, albo nożem; a nigdy też kwiatkom na łące nie pojawi się śmierć w postaci żywego czleka z kosą w rękę; rzadko też dotknie się ich ludzka stopa; bo tych kilku Torcellanów nie stać nawet, by wydeptali jakieś znaczne ścieżki po zuchwałej murawie.

A jacy ludzie — taka i natura. Państwem tej garstki ludzi, ich polem i rolą i sadem — to morze. Oni łowią sobie ryby, co same wchodzą w sieci, zbierają ślimaki i raki, co bez wielkiej opozycji poddają się w niewolę; a co ci wyspiarze bez fatygi wielkiej ulowią, to już sami zjedzą — a z resztką wyprawiają kogoś z pośród siebie do Wenecyi, by sprzedał na targu. Czasem też złowią u siebie sporszą rybę w kształcie forestiera, który przychodzi przypatrzeć się ich robinsonadzie błogiej, a rzadko ich pożegna nie zostawiwszy kilku lirów za gościnne przyjęcie. Pocóż im tedy fatygować się rolą, a siać i orać w pocie czoła —, po co im męczyć tę biedną ziemię! Więc zrozumiecie, co tutaj dokazuje, jak broi ta swobodna roślinność; trawy zostawione w pokoju cisną się tłunnie od ziemi; tworzą jakby miniaturowe amerykańskie puszcze. W nich miriady brzęczących, burczących owadów cieszą się życiem i miłością. Patrząc na to gospodarowanie traw, na ich wzrost i kłosa i kity, przyznasz chętnie mądrość botanikom, co twierdzą, że pszenica proszowska gatunkiem trawy. A pnące krzewy, a powoje czołgają się po ziemi chyłkiem, milczkiem; a gdy jakieś drzewko obacza, spinają mu się po gałęziach, po konarach i tak serdecznie je obejmą, że go o mało nie uduszą z kochania. Taki tu niezamącony pokój, taki tu świat cichy, śpiący, nienatretny!

Nie ma się czemu dziwić, że na Torcello i historia niekiedy przychodzi, by odprawić siesty swoje, ile razy się jej na drzémkę zbierze. Bo historia, jak wszyscy wiecie, choć tak podeszła, przecież ta starowinka dziwnie się dobrze konserwuje; ona zawsze krzepka, zawsze wiecznie młoda i ruchawa. Ta nieznekana nigdy pracownica przelatuje, jakby szybkością telegrafu, kraje i morza. Jednemu państwu zada jakieś krople na wzmocnienie, drugi lud uspi gnuśnością śmiertelną, w innym rozluka namiętności dzikie, a inny znów porywa do bojów krwawych. Ta jejmość ciągle czynna, wiecznie pracująca,



wszędzie obecna, wszędzie jęj pełno. Ona, wemknawszy się niekiedy do pałaców lub do skromnych domków, przebiera się za niankę, za bonę, a nawet czasem za mamkę; więc kołysze, huśta na rękę niemowlęta, by je wypiastować na przyszłych wyrobników swoich, których z czasem świat wielkimi ludźmi nazwie. A gdy który z tęg jęj czeladzi dorósłszy odstepuje od myśli, którą za młodych jego lat chuchnęła na niego historia, już ona staje nad łóżem śpiącego i nasyla mu sny i okazuje czarodziejskie widziadła. Więc gdy się na zaraniu ten świetny biedak obudzi, idzie za tęg natchnieniem, uważając to za sprawę własnego geniuszu, co istic jest rozkazaniem nocném jęjności historyi; a biada mu, gdy on nie weźmie do serca onych nasłanych sobie marzeń a widziadeł sennych, gdy, zapoznając powołanie swoje w dziejach ludzkich, upornie i krnąbrnie pójdzie za osobistą zachcianką. Bo historia zawsze postawi na swoim, i co sobie raz powie, pewnie tego upornie dokona; więc na miejsce złego sługi wybierze sobie innego robotnika, co już na oślepie jęj rozkazy wypełni, onego zaś nieposłusznego zuchwalca odprawi z kwitkiem — a wskazując go na wyswist i pośmiewisko późnym potomkom, ukarze zgubą marną.

Otóż, jak rzekłem, ta historia, co tak skrzętną i wiecznie ruchawą robotnicą, a przecież tak twardą nieublaganą panią, przychodzi niekiedy na Torcello, by się zlekka przedzręmac. Bo ona zna tę wyspę od dawnych, dawnych lat. Ona tutaj pracowała niegdys nie na żarty. Tu znajdziesz napisy z czasów pogańskiego Rzymu; w trawach, w ziołach spoczęły jakieś rozrzucone szczątki staręj a przepychu pełnéj architektury; ciosy, gzymсы, odłamki fryzów służą za stopnie do chat biednych, za ławy dla żebraków, lub widzisz je wmurowane w nędzne domowstwa tych ubogich rybaków; nikt nie zna, zkąd się wzięły te ułamki, co to był za wiek, co je kiedyś wyrabiał, rzeźbił; wiemy tylko, że jeszcze w mglistych czasach sprowadzono je ze stałego ładu, by, jako resztki świątń dawnych, tu na nowo się złożyły w domy Boże. Nadaremnie dziejopise odgrzebują w trumnach pochowane stulecia; tutaj są tajemnice o których sama tylko historia wie. Ona w cichych nocach, znękana myślami, głowę wesprze na tych marmurach dawno znanych i zaśnie na chwilę. Czasem tęg stanie nad morzem i patrzy w głębie, kędy jeszcze widać resztki jakiegoś starego miasta, które za żywota swojego Altinum się zwało. Był to gród bogaty, przemysłny a zamożny; dziś jego mury pokryły fale a oknami wpływają dziwaki wodnych topieli, a po niegdys izbach rosną w olbrzyma chwasty morskie, gramolą się raki potworne. Nieprawdaż, że to niby wieść z bajeczki arabskiej? A przecież to prawda!

Wszak więkzsze rzeczy na świecie się działy; wszak zapadło się państwo Romulusa, a Rzym, niegdys wybraniec wilczycy, wyzionął duszę pod śmiertelnemi razami azyatyckieg czerni. Italowie uciekają przed barbarzyńcami, co różnych szczepów, różnego języka



i imienia przez długie lata najazdem i mordem bili na tę liczną włoską ziemię; ale już najstraszniejszym nawiedzeniem była rozjuszona sfera Hunnów. — Więc znowu nieszczęśni mieszkańcy Italii chronią się na laguny, więc i na Torcello; lecz wnet Atylla zwietrzył zbiegów i puścił się za nimi na łodziach. Wenetowie, strachem pędzeni, unoszą życie na dalsze wyspy. Atylla staje na Torcello; lecz tu zatrzymuje go historia i zatrzymuje go w miejscu, bo ona opatrnie obliczyła u siebie, że jej potrzeba na północy Adryatyku świetnego miasta, coby dokonywało przez długie stulecia wielkiego zadania w dziejach ludzkich; więc ułożyła w myśli, że właśnie na owych dalszy wypach ma się wznieść Wenecya.

Stało się tedy, że, w czasie ubywania morza, statki Atylli osiadły na błotach lagun i że nikogo nie było, coby mógł pokazać, którą to drogą ma popłynąć wśród mielizn za uciekającymi Italami. Więc zadumawszy się nieco barbarzyniec nakazał odwrót, bo ląd stały, tak zamożny, nęcił nadzieją bogatszych łupów; ci wyspiarze w jego oczach tak nędzni i biedni, że to istne żebraki, nie warte pastwienia.

Ale, mości panowie! gdym wam prawil, jak-to historia chwyciła Atyllę grubiańskiej pamięci, jak go zatrzymała w miejscu, bo jej trzeba było na przyszłość tej świetnej Wenecyi, gdym wam gadał jak-to historia przelatuje bez tchu kraje, szukając posłusznej czeladzi a wiernych wyrobników dla siebie, czyliż rozumiecie, że to ma znaczyć, jakoby jakaś jejmość, wskrós obca człowiekowi, którą historią nazywamy, pracowała i myślała za człowieka? że jakoby tak człek pojedynczy, jak i ludy i państwa, mogły sobie spać spokojnie, niby jasełka w koszu, póki ich historia na kijkach i drutach nie wepchnie do szopki, by beczynnim witać rodzące się epoki świata? — Bynajmniej! Takowe rozumienie byłoby istną filozofią zawojową, wierzącą w tureckie przeznaczenie; byłaby to filozofia arcy dogodna dla leniuchów a próżniaków, dla ludów spiących spokojnie na przypiecku, i śniących, że tam wszystko za nich zrobi historia. Ba! pamiętajcie, że lubo prawda, że epoka, że czas tworzy swoich ludzi; — toć z drugiej strony i to prawda, że wola ludzi i ich dzielność stwarza czas swój!

Po co wam prawić o następnych wypadkach, które się działy na Torcello. Dość na tém, że ta wyspa, wraz ze stolicą matką swoją Wenecya, wznagała się w przepychy i potęgę, że mając osobnego biskupa budowała świetne kościoły na chwałę Bożą, zdobiąc je kosztownym przystrojem i ubierając w złociste mozaiki.

Dziś z tych klejnotów starej architektury została tylko katedra i kościółek S-ta Fosca. A właśnie dla tych dwóch kościołów przywiodłem z sobą cierpliwego czytelnika na Torcello.

Stanęliśmy na placu katedry. Po lewej jakiś dom o niskim dachu a opatrzone w arkady cieniste, spokojne. Niedaleko katedra, po

lewej jej wieża, a z prawej strony kościół S. Fosca. Katedra prostokątna, dach jej szczytowy, jednak mniej wysoki, niż to bywa u nas w śnieżnej północy. Na stronie od chóru ściana zewnętrzna podzielona w sześć ślepych arkad, co wąskie a wysokie. Mnogie a dawne pokolenia pamięta ten kościół, bo go stawiał w r. 1008 jakiś Orso, co był biskupem na Torcello (\*); więc ten Orso żył współcześnie z Bolesławem Chrobrym, którego znowu, jak całemu światu wiadomo, wybrała historia na ukochanego pracownika swojego na północy. Więc też imię jego wzniosło się na tej północy jakby tatrzański szczyt, co, otulony mglistym srebrnym obłokiem, niekiedy zaświeci dolinom jakby nadmorską gorejącą pochodnią, co wskazuje kędy ludziom żeglować przez dzieje powszechnie.

Wstąpiłem do wnętrza kościoła — to czysta *bazylika!* A to nielada pociecha i nagroda za tę dzisiejszą wodną wędrówkę naszą. Bo dobrze wiedzieć, że bazyliką zowie się najdawniejsza forma chrześcijańskich kościołów. Chciėjmy tedy pamiętać, że mówimy tutaj o bazylice, jako o architektonicznej formie, a nie bierzmy tego wyrazu w znaczeniu kościelném. Więc nie każdy kościół, który także bazyliką nazywają (np. Św. Piotra w Krakowie), ma kształt bazyliki. Bazylika w naszym znaczeniu jest to istny pierwotny styl starochrześcijańskiej architektury kościołów. W takowych to świątynicach modliła się rzewnie i płakała pierwsza rzesza wierna w Chrystusie. W nich drgało serce ludzkości całej radością, że starta jest na wszystkie wieki śmierci moc. Styl bazylik jak jest wysłannikiem od starych lat a świadkiem wielowiekowej historii, tak jest przejściem ze starożytnej klasycznej architektury w średniowiekowe budowanie. Więc bazylika jest pierwotnym zarodem, z którego rozwinęły się, kolejną przemianą przez wiele stuleci, wszystkie niemal późniejsze architektoniczne formy świątyni u ludów zachowanych w Chrystusie. Jakoż architektura romańska i gotycka zachowała rozkład bazyliki, nadając jej pierwotnym kształtom organizm artystyczny, — wszak i najpóźniejsze stulecia jeszcze nie wyzwołyły się zupełnie od tych starożytnych form bazylik.

Gdy Rzym, stanąwszy na straży i wierze i dziejom ludzkim i sztuce, do dziśdnia przechował u siebie najzacniejsze przykłady a najstarsze wzory bazylikowej architektury, zatrzymamy się przeto z obszerniejszą rozprawą o stylu bazylikowym, aż nie staniemy wśród murów onego odwiecznego grodu. Gdy atoli już teraz sama przez się nadarza się nam pora przypatrzenia się istnej bazylice, nie zawadzi kilku słowami opisać właśnie tę, którą tutaj na Torcello widzimy.

---

(\*) Katedra S. Maria na Torcello wzniesioną została jeszcze w *siedmym* wieku; w jedenastym przebudowano ją tylko. — St.



Przypisek, poniżej zamieszczony, da nam ogólny zarys bazylikowego stylu (\*).

(\*) Lubo w Rzymie, w tej stolicy a ojczyźnie bazylik, zdołamy na pomnikach rzeczywistych rozpoznać się w szczegółach tego stylu, będącego najstarszą formą kościołów chrześcijańskich, przecież nie zawadzi już gdy tutaj damy o nim choćby ogólne pojęcie. Ten leciuchny zarys tém potrzebniejszy w tém miejscu, iż nam posłuży do wyjaśnienia budowy stylu wielu innych kościołów, które spotkamy zanim staniemy w Rzymie samym.

Najprzód pamiętajmy, że w pierwszych czasach, gdy wiara chrześcijańska odniosła tryumfy nad pogańszczyzną, chodziło głównie o budynki, w którychby rzesza wierna mogła odprawiać nabożeństwo swoje. Ku temu celowi daleko dogodniejsze, niż świątynie pogańskie, były owe budynki, które oddawna w Grecyi starej i w Rzymie służyły, po naszymu mówiąc, za giełdy, więc do odbywania interesów handlowych, a kędy zarazem mieścił się trybunał handlowy. Zwaly się zaś te budynki bazylikami, to jest przysionkami królewskimi (Basileus znaczy po grecku król), a wzięły tę nazwę swoją od głównego archonta, Basileusa, który w Atenach był sędzią najwyższym (tak przynajmniej wywodzi tę nazwę Kugler: Kleinere Schriften 1853, t. II, str. 186). Nie wdając się w bliższe opisanie tych swieckich a starożytnych bazylik, powiedzmy tylko, że one dziwnie nadawały się dla zgromadzenia chrześcijan, bo wymagały jedynie drobnej odmiany, by odpowiedziały nowemu przynaczeniu swojemu. Co więcej, ten rozkład cały był tak dogodny, że i później, choć już z gruntu stawiano kościoły, zachowano z małą odmianą cały plan i rozłożenie bazylik.

Przed samą właściwą bazyliką położony był dziedziniec (Paradisus, Aula, Atrium), mający szerokość równą szerokości samej bazyliki. W tym dziedzińcu była studnia, zwana cantharus. Na tym dziedzińcu stawali pokutnicy (poenitentes). Forma zaś samej bazyliki była prostokątem. Wchód był w jednym z boków krótszych tego prostokąta a znajdował się zwykle na stronie od zachodu. Gdy, przeszedszy Atrium, wstąpiłeś do bazyliki, stanąłeś najprzód w miejscu zapewne odgraniczonym przegrodą niską od nawy; ta odgraniczona przestrzeń, zwana Narthex (bicz), służyła dla tych, którzy się gotowali do przyjęcia wiary (catechumeny). Wnętrze bazyliki rozdzielone bywało na część przodkową (Templum), która znowu rzędami kolumn wzdłuż rozdzielala się, wedle wielkości budynku, to na trzy, to na pięć naw, z których środkowa bywała najwyższą i najszerszą. Na tych kolumnach spoczywało albo belkowanie płaskie, albo arkady półkolistę, idące od kolumny do kolumny. Na tém belkowaniu lub na tych arkadach dźwigały się ściany. Ściany, wznoszące się nad arkadami nawy środkowej, były znacznej wysokości, bo były tak wysokie, iż okna, w nich umieszczone, górowały po nad dachami (pulpitowemi), pokrywającemi drzwi do kościoła. Ta znaczna wysokość ścian, zatém ich wielki ciężar, był też powodem, iż musiano zaniechać belkowania łączącego kolumny u góry, a zastąpić je arkadami, o których właśnie wspomnieliśmy. Okna, umieszczone w tych ścianach, były także u góry zasklepione w półkole.

Taka była część przednia zachodnia bazyliki — owo *Templum*. Obaczmy urządzenie części drugiej, leżącej na wschodnim jej końcu, a zwanęj *Sanctuarium*.

Otóż, jakeśmy rzekli, w jednym z boków krótszych prostokąta, stanowiącego bazylikę, były umieszczone drzwi do kościoła. Na drugim boku krótszym, więc wschodnim, więc przeciwnym wchodowi, była *absis*, to jest niza, której szerokość równala się szerokości nawy środkowej. Ta niza (absis, absida, tribuna, concha, presbiterium) bywała u góry zasklepią ćwierćkulą niby półkopułą. W starożytnych bazylikach, mających znaczenie giełdy i trybunału handlowego, ta niza czyli trybuna była miejscem, w którym zasiadał sędzia. Po przeistoczeniu bazylik na kościoły, niza mieściła w sobie na podwyższeniu tron papieża lub biskupa. A obok tronu z obu stron ciągnęły się siedzenia wyższego duchowieństwa, a jeszcze więcej w stronę lewą i prawą od niżej były ławy, kędy zasiadały najznakomitsze osoby świeckie. Mężczyźni siedzieli po jednej stronie, niewiasty po drugiej. Ztąd



Znacie już zewnętrzne wejście tej katedry. Obaczmy teraz jej rozkład wewnętrzny. Kościół ten,

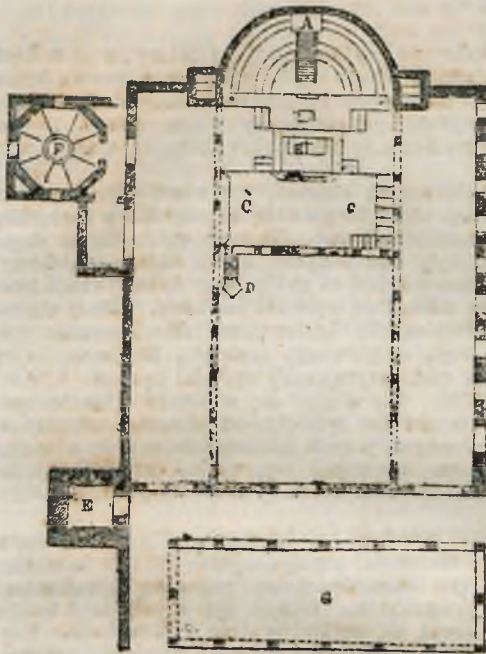


Fig. 13. Katedra na Torcello. Rzut poziomy.

jak widzimy na naszej Fig. 13, jest prostokątem, podzielonym w kierunku podłużnym dwoma rzędami kolumn na trzy nawy, z których boczne są sobie równe, a środkowa czyli główna nawa jest dwa razy szersza niż każda z bocznych; — w środku jednej ze ścian krótszych, a tem samem w środku nawy głównej, umieszczone celne drzwi kościoła, — a w środku ściany przeciwległej wstawiona, w miejscu A, półkolem wielka niża (absis, concha, tribuna), ma ona tedy formę półwalca. Widzimy jako szerokość tej niży zajmuje sobą całą środkową nawę — a tak mamy już wyobrażenie o planie gruntowym tej bazyliki. Ta niża sklepi się od góry w ćwierć kuli, więc w półkopule.

Nawa atoli główna, środkowa, nie tylko jest dwa razy szerszą niż poboczne, lecz nawet jest nierównie wyższą od nich. Jakoż rzecz tak się ma. Mówiłem, że dwa rzędy kolumn przedzielają tę

miejsca ich nazwane *senatorium* i *matronaeum*. Przed nią, ale w pewnym oddaleniu od niej, stał ołtarz wielki (altare majus) wywyższony na kilku stopniach. Nad ołtarzem wznosił się baldak (ciborium) na czterech kolumnach, którego opony mogły być wedle woli zastawiane. Pod ołtarzem zaś najczęściej znajdowała się podziemna maluchna kapliczka, czyli grób, w niej kości świętego, który dawał imię całemu kościołowi. Ta kapliczka nazywała się *crypta*, *testimonium*, *confessio*, i była przypomnieniem katakumb chrześcijan pierwotnych.

Następnie przed ołtarzem (więc w stronę ku wstępowi do kościoła zwróconą) było miejsce prostokątne, nieco nad posadzkę kościelną wzniesione a odgrudzone balustradą od nawy. Tutaj mieściło się niższe duchowienstwo i śpiewacy. Ztąd ta przestrzeń zwała się *Chorem* (chorus). I dla tego też w tym znaczeniu wzięty Chór a presbiterium prawie jedno i toż samo znaczą. W Polsce chór, jak wiemy, zwykle co innego znaczą. A presbiterium zwyczajnie nazywa się też u nas *małym chórem*. Uważmy, iż w tym chórze w bazylikach znajdowały się dwa pulpity, czyli

bazylikę na trzy nawy. W każdym rzędzie jest po ośm kolumn na pięknych kapitelach; otóż na tych kolumnach, wzdłuż wielkiej nawy, spierają się arkady krągłe, półkuliste. Na tych arkadach wznosi się wysoka ściana, w której w znacznej wysokości umieszczone okna, zasklepione od góry także krągłym łukiem. Temi oknami przeto oświetlona jest nawa główna. Nawy boczne zaś o tyle od niej niższe, że dach, który je pokrywa, rozpoczyna się na zewnątrz kościoła poniżej tych okien. Nawa boczna prawa, południowa, tutaj oświetlona własnymi oknami. Te okna zatem, jak się samo przez

dwie ambony (ambo) dość wysoko wzniesione. Ambona północna przeznaczona do odczytania ewangelii, południowa dla epistoły.

Czasami rozszerzano bazylikę tym trybem, iż na końcu wschodnim dodawano z obu stron nawę poprzeczną. W takich razach tedy cały kościół przybierał na poziomie formę litery T, a te nawy poprzeczne miały wysokość tę samą, którą się odznaczała nawa środkowa. Krom tego jeszcze bazylika, opatrzona nawami poprzecznymi, świeciła jednym właściwym sobie przystrojem — bo *tęczą*. Jakoż w miejscu, kędy kończyła się nawa podłużna a zaczynała się poprzeczna, rozpinała się potężna arkada, oparta z obu stron o filary narożne poprzecznych naw. Ten łuk tedy bywał nazwany tęczą albo łukiem tryumfów. Takież łuki, lecz nierównie niższe, prowadziły podobnie z naw pobocznych do poprzecznych. Z tego znać, iż gdy bazylika miała takowe nawy poprzeczne, wtedy ołtarz wielki stawał w miejscu, kędy się one z podłużną środkową nawą krzyżowały. Wtedy też, jak widno, więcej było przestrzeni po obu stronach samej absydy, tak przeto senatorium i matronaeum rozszerzały się aż w nawy poboczne.

Uważmy, że w bazylikach, o których mówimy, nie było sklepień. Strop drewniany, później często kantowany bogato i malowany, zastępował sklepienie; czasem też wcale nie było i tego stropu, ale było widać wprost wiązanie dachu, zdobne, malowane, złocone. Lecz ten przepych dopiero później nastąpił.

Co się tknie ozdób, uważmy, że pierwotny kościół miał wstąpił do przystrojów plastyki, więc skulpturę, jako sztukę pogańską, wynagradzał dziełami malarstwa a najczęściej mozaiką. Tak tedy ściany, wznoszące się powyżej arkad w nawie środkowej, a mianowicie tęcza i absis świeciły się pozłotą i przepychem mozaikowych obrazów.

Lecz i bez tych okazałości bazylika samą architekturą swoją, choć tak prostą, potężnie grała na duszy. Gdy wstąpiłeś do kościoła, z obu stron, niby fale, płynęły arkady od kolumny do kolumny, bijąc rytmem; i znów ten rytm pomniejszych arkad zbiera się jakby uderzającym, głębokim akordem w łuku tęczy, majestatu pełnym. A przez tę jej bramę tryumfalną widzisz ołtarz, a w końcu samym absydę.

Otóż w tej budowie, często wielce ubogiej, spoczął jakby ziarnem cały przysły rozwój kościołów chrześcijańskich, zwłaszcza na zachodzie Europy, bo u ludów łacińskiego wyznania.

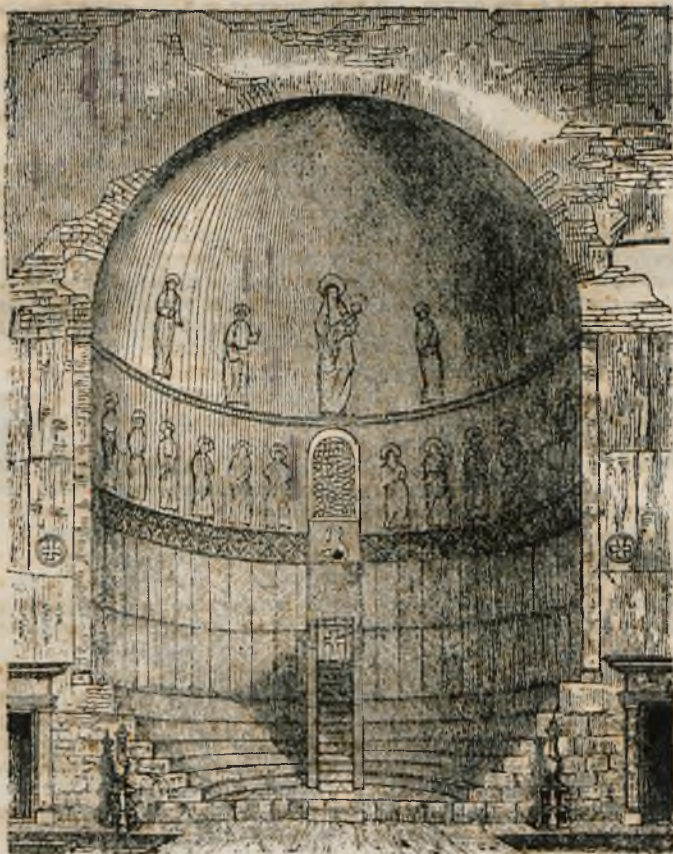
I zaiste jest-to cecha wskróś chrześcijańska, że gdy wewnątrz bazyliki tak pełne cichego harmonijnego życia, zewnętrzność jej, zwrócona do świata i marnych jego kolei, jest tak skromna i niema. Budynek zwykle z żywej cegły, facyata bez niż, figur, okien. Dach szczytowy dość płaski, pod dachem i w kierunku z nim biegnie gzyms, często na małych spornikach spoczywający. Wież także nie ma w najdawniejszych bazylikach; później przybudowana do nich wieża czworograniasta lub okrągła. Mówię „przybudowana“ bo nie łączy się artystycznie z całością, lecz jest niby mechanicznie do niej przyczepiona.

Tak dawszy naszym czytelnikom wyobrażenie ogólne o bazylikach, nie tylko zrozumiemy style później z niej zrodzone, lecz pojmiemy też bazylikę torcellańską, krótkimi wyrazami skreślona.



się rozumie, są umieszczone w samych zewnętrznych ścianach kościoła. Bazylika ta, jak wszystkie bazyliki pierwotne, nie jest sklepioną, lecz jej wnętrze pokrywa belkowanie drewniane.

Przed nią, powyżej wspomianą, lecz w niejakiem od niej odaleniu, wznosi się ołtarz wielki *B*. Ta niża (absyda) w tej naszej torcellańskiej katedrze nie tylko jest arcywspaniała, lecz jej urzą-



*Fig. 14.* Absyda Katedry na Torcello.

dzenie jest również dość oryginalne i dla tego dołączyliśmy *Fig. 14* z jej pełnym widokiem. Czytelnik spostrzeże i na tej *Fig. 14* i na *Fig. 13* (str. 14), że ławy wznoszą się nad sobą amfiteatrem półkulistym, bo one przypierają do półkulistych ścian absydy czyli niży. Te ławy dziś świecą żywą, surową cegłą, niegdyś atoli były marmurem pokryte; na nich zasiadało wedle przepisów wyższe du-



chowienstwo. Widać także, na obu naszych figurach, jako wśród tych ław wstępują schody, prowadzące do biskupiego tronu. Dziś z tego tronu zostało jedynie tylne oparcie kamienne; na niem wyrabiane kwiaty i krzyż wielce starzej, a jeszcze nie radnej roboty. Nad tronem biskupim widać wizerunek Zbawiciela błogosławiącego świat. Czytelnik spostrzeże na naszej Fig. 14, jako ściany absydy nad ławami (konchy, trybuny) okryte są płytami marmuru. Nad temi płytami, zamiast przedzielenia architektonicznego, biegnie w kolo szeroki mozaikowy pas, niby szlak. A powyżej tego pasu widać dwanaście postaci świętych, a powyżej jeszcze świeci figura Najświętszej Panny i czterech świętych. Wszystkie te postaci nie są malowane, lecz wykonane kosztowną mozaiką na złotém tle.

Ołtarz (B) umieszczony, jak widzimy, w pewnej odległości od absydy, wznosi się na podniesieniu. To podniesienie atoli nie kończy się przy ołtarzu, lecz nie tylko zajmuje całą szerokość nawy głównej, ale nawet wzdłuż kościoła dochodzi z obu stron aż do kolumny czwartej, licząc od absydy. Od tej czwartej kolumny z jednej strony, do czwartej kolumny z drugiej strony, więc w poprzek kościoła, są umieszczone szeregiem sześć kolumn małych, stojących już na samym brzegu owego podwyższenia. Czytelnik, patrząc na Fig. 13, obaczy jako się między temi małemi kolumnami utworzyło pięć ustępów, z których środkowy został otwartym, inne zaś od spodu są zamknięte płytami, mającemi wysokość zwykłych balustrad. Od góry te sześć kolumn dźwigają niską lekką ściankę, ozdobioną w listwy, gzymsy i t. d. Ona dość prosta, ale za to owe płyty, stanowiące u spodu kolumn balustradę, są wielce strojne w rzeźby i ornamentykę. Otóż czytelnik może już zgadnąć, że ta przegroda, utworzona przez sześć tych małych kolumn, a idąca w poprzek kościoła, jest właśnie ikonostasem — tak zwykłym w dawniejszych kościołach chrześcijańskich a utrzymującym się jeszcze po kościołach greckiego obrządku; spotykamy taki ikonostas jeszcze w kościele Św. Marka w Wenecyi. Otóż ta wzniesiona nad posadzkę kościelną przestrzeń C, C, Fig. 13 zwała się chórem (chorus) i była miejscem, w którym zasiadało niższe duchowienstwo, kierujące śpiewami (ob. przypisek nasz). W miejscu D, umieszczono ambonę.

Dziwna rzewność przejmuję serce nasze, gdy wstąpimy do jednej z tych bazylik odwiecznych; a przecież ich budowanie jest tak niewymyślne, tak pełne prostoty. Jakoś człek kupi się i zbiera w sobie na widok tego Bożego domu, co sam jest skupieniem i nawróceniem do własnego wnętrza swojego. Wszedłszy po za progi którego z tych staroświatowych przybytków, mimowolnie oczy, jakby siłą magnetyczną pociągane, przebiegają całą perspektywę kościoła, aż się zatrzymają na absydzie, przed którą stanął ołtarz wielki jako ognisko całego przybytku. Jakoż nawy kierunkiem swoim i łuki arkad, śpieszące falami od kolumny do kolumny, prowadzą i oczy i duszę ku absydzie jako ostatecznej mecie. Wszak to uczucie po-



no. 475

teguje się jeszcze wrażeniem, które na nas sprawia różnica naw pobocznych a nawy środkowej, tak wzniosłej i tak obszernej a wiodącej nas wprost wśród obu rzędów kolumn arkadami do wielkiego ołtarza. Ta różnorodność wymiarów wewnętrznych, łącząca się przeciwieź dziwną harmonią, jest jakby poczynającym się organizmem architektonicznym a nawróceniem ducha ku własnemu gębom. A tej harmonii wewnętrznej, tego zebrania się duszy we własnem ognisku duszy, nie zna własnje świat starożytny: nie znali go ani Grecy, ani Rzymianie, gdyż u nich człowiek, podobnie jak zmysłowe bogi jego, żył życiem zewnętrznem; więc też świątelnice jego zwrócone są całym przepychem architektonicznym na zewnątrz, ubierając się dla spraw świeckich a doczesnych w bogate przysionki i kolumnady, we fryze i gzymsy strojne. Przeciwnie czynią chrześcijańskie bazyliki; one nie zdobią już strony zewnętrznej ku światu zwróconej; bo świat jest doczesny, jest marny, rozlotny a wewnątrz jest ducha nieśmiertelnego stolicą. Zatem to wewnątrz bywa też najczęściej bogato ubrane; tutaj sztuka i nieznekana praca składała ofiary swojego kochania i czci rzewnej, serdecznej; — a gdy znowu ta absyda czyli trybuna jest samem sercem architektonicznem tego wnętrza, więc też ona była już wysileniem najkosztowniejszego przepychu. Tutaj to pozłoty jaśnieją i migocą się mozaiką, tutaj potęgowała się przemysłna miłość, co wszystko rzuca, by z nizin ziemskich pokłonić się hołdem Panu na wysokościach.

Obejdzie się podobno bez bliższego opisu bogactw, których nie brakuje w tej katedrze; bo po ścianach i po posadzce widać rozesłane najstrojniejsze mozaiki, przypominające nawet świetności błyszczące w kościele Św. Marka. Te osmnaście kolumn, o przeslicznie wyrabianych głowicach, są istic z najrzadszego greckiego marmuru. A jakby niemym świadkiem prawiekowych dziejów wyspy Torcello jest chrzcielnica; z rzeźb, któremi się ona okryła, oczywiście widać, że wyszła z pod dłuta pogańskiego mistrza; ona, jak prawię podania, była czarą, w której zbierała się krew ofiarna. Jakoż, po wszystkie lata, po wszystkie ludy, krew — ów życia doczesnego warunek, — jest też uswięceniem spraw duchowych — idei.

Nie myślę wam prawić o innych ciekawościach tej bazyliki, nie będących wprost w związku z historją sztuki. Dodam jeszcze tylko, iż, jak to często bywało w starochrześcijańskich bazylikach, tak i tutaj się stało ze zamknięciem okien. Jakoż, zamiast szyb szklanych w oknach, widać w nich jedną ogromną płytę cienkiego, na pół przezroczystego marmuru. Światło słoneczne, dziwnie przeświecając tę płytę, ożywiło w niej żyły i fladry niby hieroglifami natury, niby kroniką świata z czasów, gdy się rozdziły lądy, a rozlukane kipiące morza wzięte były w karby a prawa swoje. To bywa i gdzie indziej, ale w Torcello u niektórych okien zachowały się jeszcze okiennice kamienne, co, będąc ochroną onych szyb, obracają się na potężnych czopach żelaznych.



Obok katedry wznosi się jej dzwonnica (campanile) Fig. 13 E. Ona czworosieczna, pokryta dachem dość niskim. Poniżej dachu cztery wysokie a wąskie okna, a nieco poniżej na każdej stronie dwie ślepe arkady wąskie, u góry krągłe, a spuszczone się do samej ziemi. W tych arkadach okienka. Widać, że ta dzwonnica jest typem większej części wież italskich. A jest to rzeczą prawdziwie dziwną, że lud włoski, którego natura w macierzyńskiej miłości tak hojnie opatrzyła zmysłem do sztuki pięknej, nie połączył organicznie wieży z przybytkiem samym, jak to przecież umieli z mistrzowska budownicy w innych stronach Europy. Zdaje się atoli, że to nie pochodzi z braku umiejętności u Włochów, ale raczej z ich wstrętu łączenia wież, będących z natury ostremi, cienkimi, strzelistemi, podlotnemi, — z całością kościoła, który we Włoszech ma raczej formy płaskie a nie spiczaste, jak na północy.

Opuszczając już tę naszą bazylikę uważmy jeszcze, iż na Fig. 13, *F* oznacza baptysterium, a w miejscu *G*, są ślady atrium (\*).

Dziś osobiście nam się poszczęściło! Obok czystego stylu bazyliki, który nam przedstawia katedra, więc obok architektury, sięgającej porannego świtu chrześcijańskich dziejów, stanął tu, jakby na wzór, drugi kościół wyobrażający drugi rodzaj starochrześcijańskiego budowania. Jakoż, tuż przy tym kościele katedralnym wznosi się kościółek *S-ta Fosca*; on drobny, skromny a przecież wysokiej dla nas wartości — on wyrósł pod wpływem stylu *bizantyjskiego*.

Później, dogodniejszą porą, powiemy sobie więcej o zrodzeniach i rozwijaniu tej bizantyjskiej architektury. Jak na teraz wystarczy, jeżeli sobie przypomnimy, że choć styl bazyliki rzymskiej był najpierwszą formą chrześcijańskich świątyni, panującą na zachodzie i zrazu na wschodzie, przecież nieco później pojawiła się druga forma architektury, bo styl bizantyjski.

Ten bizantyjski styl, zrodzony w przepysznym carogrodzkiej stolicy, tak świecisty i zamknięty w sobie, ale bez dalszego rozwoju, stał się typową architekturą wschodu. Gdy przeciwnie, styl bazylikowy, zrazu ubogi i skromny, zrodzony w Rzymie, rozwinął się przez wszystkie wieki, bogatą treścią swoją, i stał się wyobraźnikiem architektury i uczuć zachodu.

Otóż bazylika rzymska jest podługnym prostokątem; kościół bizantyjski przeciwnie, jakby wskroś przejęty niewidnym a wszędzie obecnym centralizacyjnym duchem carogrodzkiego państwa, lubi się koncentrować w sobie; więc buduje się kołem, wielokątem, kwadratem lub krzyżem greckim, więc takim, w którym wszystkie cztery ramiona są równe sobie.

(\*) Właśnie przed wysłaniem niniejszego tomu do druku doszła mnie pożądana wiadomość, że ta piękna bazylika stała się przedmiotem odnowienia starannego — a tak ona będzie zachowaną dla następnych wieków.



Bazylika pokrywa się stropem płaskim drewnianym. Świątelnica bizantyńska wzdyma się w sklepieniu kuliste, krągłe, wznosi potężne łuki krągłe; bo owo koncentrowanie się w jednym ognisku, owa centralizacja wszelkiej mocy, wszelkiego życia znajduje właśnie najwyższe wyrażenie swoje w systemacie półkulistym kopuł i półkopuł. Wszak wiemy, iż ze wszystkich figur płaskich wielokąt, kwadrat, koło — a ze wszystkich figur bryłowych kula jest niby godłem ścisłego zebrania się w sobie a zestrzelenia się w jednym ognisku. Wiemy atoli równie, że te figury, a mianowicie koło, kula, właśnie dla tej abstrakcji swojej, nie zdolne do dalszego rozwoju; są to figury, wiecznie do siebie podobne, nie mające przyszłości, nieznaną postępu; one właśnie dla tego, iż się wyłącza do siebie, do jedynego swojego środka odnoszą, że się nie mają na zewnątrz, są w sobie zakłętą i są obrazem wiecznej stagnacji. Ztąd poszło, że styl bizantyński nie miał przyszłości w sobie. Ta architektura, raz dobiegłszy kresu swojego, zmarła w sobie i skostniała. A tak Bizancyum, mimo wiedzy swojej, uwiadomiło w budowaniu, choć tak hardém, że było bez postępu, a co więcej, że dokończyło lat żywota swojego a policzyło dni swoje.

Przeciwnie, owe kształty prostokątnej bazyliki i wszystkie cechy jej były pączkiem architektonicznej piękności, z którego się rozwinęła przyszłość pełna treści a głębokiego znaczenia.

Nawróćmy atoli do dalszych cech tych tak sprzecznych form owej pierwszej starochrześcijańskiej sztuki.

Bazylika, przestając na stropie płaskim drewnianym, mogła go wspierać kolumnami a nawet o lekkich i wysmukłych kształtach. Bizantyńska architektura buduje się w łuki, w arkady olbrzymie, dźwiga sklepienia a harde kopuły; widzicie przeto, że kolumny nie wydołałyby ogromnemu brzemieniu; więc dla tego bizantyński styl stawia filary o sile niesłychanej.

Bazylika, mająca ognisko swoje, bo wielki ołtarz w końcu prostokąta, samą tą formą zdradza nawy swoje; w bizantyńskim przybytku, zbierającym się w samym środku swojej przestrzeni, nie tworzą się już nawy we właściwem znaczeniu.

Gdy staniesz na zewnątrz bazyliki, obaczysz jak to ona jest tylko czworościanem podłużnym, który pokrywa dach szczytowy pełen prostoty; budowanie bizantyńskie zwykle nie ochrania, dla łagodniejszego klimatu, swoich kopuł, półkopuł a sklepień — więc też, gdy się spojrzysz z zewnątrz na kościół bizantyński, widzisz na wierzchu jego jakby piętrzące się coraz wyżej pagóry okrągłe, półkuliste, niby hierarchią państwa wschodniego a stopniowanie ścisłe hardych dygnitarzy carogrodzkiego dworu.

Typem a najpotężniejszym wzorem tej bizantyńskiej architektury jest owo dzieło na wsze ludy sławne: ów kościół Św. Zofii w Konstantynopolu, zbudowany przez cesarza Justyniana w roku 547. Dziwna rzecz, że to cesarstwo bizantyńskie Greków, którego histo-

rya tysiącoletnia jest ciąglęm a tak strasznem próchnieniem za życia i ciąglęm, boleści pełnem konaniem, zdobyło się jednak na dzieło tak olbrzymich wymiarów a tak śmiałych i zuchwałych form. Ale bo też ten kościół był jakby ostatecznem wysileniem umierającego starożytnego świata a testamentem, którym on zapisał i materialne i umysłowe zasoby późnym wiekom a wnuczym pokoleniom. Wszak styl bizantyński w tej świątyni dopiął najwyższego ukończenia swojego — tu jego szczyt a ostateczne „consumatum est“. On to stawiał na oczy wypadek wypadków wszystkich, który fantazyja wydobyc zdoła, kombinując i wiążąc abstrakcyje głuche kwadratu, koła a kuli. Grecki Konstantynopol w tej świątyni proroczył zgon swój; bo lubo długo, długo jeszcze wlokło się to życie jego, przecież godzina każda tego smętnego żywota zwiastowała mu nowe niesłychane męki, nowe strachy a poniżenia.

Przybytek Św. Zofii został już ostatecznym wzorem dla świątyni chrześcijańskiego Wschodu, a bizantyński styl był już stylem u wschodnich chrześcijan przeważającym. Nie zapominajmy atoli, że styl bazyliki jak i na Wschodzie wyprzedził architekturę bizantyńską, tak niekiedy, i po zrodzeniu się jej, pojawiał się tam jeszcze choć tylko jako rzadszy wyjątek. Nawzajem na Zachodzie, mianowicie we Włoszech, bazylika, a przynajmniej główna jej myśl, panowała jako przeważające prawidło; przecież i tutaj wpływ świetnego Konstantynopola wywoływał niekiedy kościoły o kształtach bizantyńskich.

Chciejmy pamiętać, że to, cośmy powyżej rzekli, jest jedynie czystą i ścisłą modłą bizantyńskiego stylu, od której często wielce duch twórczy zbacza. Więc jak często znajdziemy budowania centralne, które nie są bizantyńskie, tak niekiedy spotykamy budowle bizantyńskie, które nie są centralne.

Wartoby wspomnieć, jak-to styl bizantyński, wyrósłszy jakby z pnia swojego, z Carogrodu, wypuścił gałęzie swoje to po krajach naddunajskich, to po przestrzeniach czarnomorskich i Azji mniejszej; jak to on przez długi czas był stylem cerkwi rosyjskich, i dziś jeszcze lekkim odgłosem odzywa się nawet w cerkwiach drewnianych po russkich ziemiach, i jak nawet Europa środkowa i zachodnia, choć trzymała się kształtu bazyliki, nie uszła wpływów bizantyńskich. A już wiemy dziś z pewnością, że w Europie, że na Zachodzie trzema konarami rozrósł się bizantyński styl, bo w Akwitanii i Limousin — powtóre w Sycylii — nakoniec tu w Wenecyi. Wartoby było również obaczyć, jak to znów obie te formy, bo styl bazyliki i bizantyński, godząc się ślubem wzajemnym, zrodziły trzeci rodzaj architektury, to jest styl romański; lecz może i tak już zbyt się rozwiódłem piórem, prawiąc wam o tych stylach; bo to przecież jest osnowa, która później znajdzie stosowniejsze miejsce dla siebie.

Rzekłem, że się nam wielce szczęśliwie udało, znajdując na tej wyspie naszej tuż obok bazyliki i zaledwie o kilkadziesiąt kroków



od niej odległą, świątyniczkę *S-ta Fosca*, co naocznym dowodem, że Bizancyum stare i w ten włoski zakątek wyprawiało posłanniki swoje. Patrzcie na naszą *Fig. 15-tą* — a wyznajcie, że ta architektura jej, jak na córę bizantyńskiego wschodu, arcy lekka, arcy wdzięczna. To obejście miluchne a wesole, a całość niby cacko artystyczne. Jednak przedewszystkiem wprowadzę was we wnętrze tegoż kościołka; bo właśnie nie zrozumiemy zewnętrznego widoku, nie zlustrowawszy rozkładu budynku tego. Pomijam tedy to i owo, coby dość warte było wspomnienia w tym kościołku, a rozpiszę się li o jego architektonice.

Otóż to wnętrze nas przekona, jak i mała przestrzeń się rozszerzy, byle w niej gospodarzył istny talent artystyczny, i jak on z głuchej przestrzeni wydobyć zdoła treść organiczną.



*Fig. 15.* Kościół *S-ta Fosca* na Torcello.

Otóż na *Fig. 16* pokazuje się czytelnikowi naszemu rozkład poziomy naszej świątyniczki. A miło mu będzie zapewne dopatrzeć się, które się myśli kolejno przed wiekami w głowie dawnego artysty zrodziły, a które wszystkie były figurami, co, jakby symbole jego wieku a państwa bizantyńskiego, parły w duchu jego. Byle się trochę rozpoznać w tym planie, obaczymy, że i tutaj te koncentryczne, dośrodkowe kształty kolejną snują się ze siebie.

Widzimy, że tutaj myślą pierwotną jest kwadrat, potem temu kwadratowi ucięto cztery kąty  $a, a, a, a$ ; tak powstał ośmiokąt, mający cztery boki większe a cztery mniejsze (to jest te, które się utworzyły przez ucięcie onych kątów). Do boków tych mniejszych doprawmy w wewnątrz kościoła z muru trójkąciki przy  $b, b, b, b$  (te trójkąciki są na naszej figurze zacięniowane), tak otrzymamy krzyż grecki, to jest krzyż, którego wszystkie ramiona są sobie równe;

jest to forma krzyżowa, będąca tak w sobie skoncentrowaną, o ile tylko ona nią być może; teraz między wierzchołkiem każdego z tych trójkątów a wierzchołkiem mu najbliższym umieszcmy po dwie kolumny; tak ze czterech ramion krzyża utworzą się nam cztery podsienia *c, c, c, c*, a ze środka krzyża znów utworzy nam się napowrót kwadrat *b, b, b, b*. Umieszcmy przy *d* drzwi, tak podsienia po prawej i po lewej stronie zmieniają się na nawy. Dodaj teraz do podsieni, będącej naprzeciw drzwi, szerokość drugi raz tyłą, i postaw tam także parę kolumn, więc uczyni nam się presbiterjum czyli chór *e*, który się będzie składał, jak widzimy, z dwóch nawek pobocznych i z jednej środkowej, równającej się, co do szerokości, obom pobocznym razem wziętym. Skończmy wszystkie trzy te nawki konchą półkulistą, stosownie do szerokości tych nawek, a stanie nam gotowy cały kościół.



Fig. 16. S-ta Fosca —  
rzut poziomy.

Tak, widząc ten rysunek, zdawałoby się, że nic łatwiejszego, prostszego. To prawda! Lecz właśnie widzimy, jako ta konsekwencya przeprowadzona logicznie, jak to mimo wiedzy staremu budownikowi nasuwają się te figury geometryczne najwięcej dośrodkowe, koncentrujące się, co są uczuciem i godłem państwa carogrodzkiego. Więc kwadrat, krzyż grecki i znów kwadrat i kwadraciki przy końcu naw, i półkula sklepiąca środek kościoła i półkula onych absyd czyli konch, co niby proste i łatwe na pozór, bywa nie łatwe i nie proste, gdy chodzi o wymysł. Wiecie jak to ongi w odkryciu Ameryki dowodzono Kolumbowi, że nic łatwiejszego jak odkrycie jego, i wiecie znowu, jak sobie z onych zawistników wielki człowiek zażartował!

A wiemy już jak wdzięcznie tej świątynicy, gdy z wierzchu na nią patrzymy. Bo lubo, jak widzimy na Fig. 15, kopuła jej nie pokazuje, że jest kopułą, będąc przykryta dość płaskim dachem w formie ostrokągu, jakby baszta jaka, toć przecież zkądinąd wynagradza się ta jej zamaszystość. Bo zważmy, że na zewnątrz kościół został ośmiokątem; otóż trzy boki tego ośmiokąta są otoczone do połowy podsieniami niby galeryą, która, stosując się do ścian świątyni, przedstawia także boki ośmiokąta. Na każdym rogu przysionka wznosi się filar dla mocy, ale między filarem a filarem stanęły zgrabne uśmiechające się kolumny. Te kolumny a filary, jak widzimy, dźwigają arkady, których forma nie jest ściśle półkulista; bo te arkady od kapitelu kolumny lub filaru wznoszą się najprzód do góry pionowo i prawie w prostej linii, a potem dopiero mają się do siebie łukiem krągłym. Te kolumny jakieś miluchne a pełne wdzię-



cznej pretensyjki, bo mają kapitele wielce a wielce rozmaite. Każda z nich niby o tём myśli, aby jakoś pięknie ubrać tę głowicę swoją, a ubrać, wedle własnego smaku a zachcenia, bo inaczej od siostrzyc swoich drugich kolumn —, więc występują na tych kapitelach jakieś pierścienie, hafty, cętki, liścianki i niewiedzieć już jakie stroiki w przeróżne sposoby wymyślone; jedne z nich mają jakieś podwójne kapitele, drugie ozdobiły się niby z korynthska; znać jednak, że biadaczki nie mogą sobie jakoś przypomnieć onego Koryntu. Nasza *Fig. 17* przedstawia nam jedną z arkad, otaczających na zewnątrz nasz kościółek a wspomnianych powyżej. Widzimy również na tej



*Fig. 17.* Arkada zewnętrzna z S-ta Fosca.

figurze kapitele, z których jeden (z lewej naszej ręki) jest arcy osobliwego kształtu. Przecież nie rozumiemy, że ten kościół jest bizantyńskim z pierwszej ręki; znać, że bizantynizm, zanim się dostał na Torcello, był puszczony przez alembik fantazyi różnych artystów. Mimo to te elegancje, które tu widzimy, są bardzo starej daty, boć one wykwitły w wieku IX, a to nie mała rzecz. Bo S-ta Fosca, jak rzekłem, był zbudowany przed laty tysiącem, sięga przeto czasów Karola Wielkiego i czasów bajecznych historii polskiej. On nadto prześlicznym przykładem centralnego budo-

wania, które tak często spotykamy we Włoszech, mianowicie w architekturze kaplic do chrzczenia przeznaczonych a stawianych obok kościołów (\*).

Tak sobie chodząc po katedrze Torcellańskiej i po S-ta Fosca i ciesząc się dziełem mistrzów starych, spostrzegłem, że liczba towarzyszących nam gospodarzy mnożyła się od chwili; zrazu jakoś tak kompania ruchawa, zbyt gwarząca, ciążyła mi nieco; lecz niezadługo pogodziłem się z nią na szczerze. Jakoż być może, że niektórych z naszych towarzyszków zwabiła nadziejka jakiegoś materialnego uznania ich dobrych chęci, jednak nierównie większa część chodziła

(\*) Jeden z najstarszych a może najstarszym z tych budynków jest kościół *S. Giacometto di Rialto*. Przecież mimo, że trzy razy w różnych czasach byłem w Wenecyi, nie widziałem go; raz gdy przybyłem, było zbyt późno, zbyt ciemno; zostawiłem to na później. Innym razem wyszedł gdzieś zakrystyan, a tak zwlekaly się i zwlekaly odwiedziny, aż wyjechawszy przypominałem sobie zaniedbanie moje, a wtedy już było zapóźno. Niechaj to pójdzie na przestroge moim czytelnikom.

z nami li czysto z amatorska. Bo im było miło a radno na sercu, że cudzoziemcy przybyli, co nawet rozmawiają jakimś nieznanym językiem z nieznanym im krańców świata, aby oddać hołdy osobliwościom ich wyspy rodzinnej. Ci ludzie tak biedni, w łachmanki odziani, rośli w dumę uczciwą, tłumacząc nam szczegóły tej świetnej spuścizny starych lat. Więc prawili o innych kościołach swojej wyspy, które oddawna rozsypały się w gruzy; więc zaświeciło im się gwiazdką w oczach, gdy widzieli, że podziwiamy ich ojcowiznę a szczytki wielkości pradziadowej; więc krzatali się około nas, zwracając uwagę na każdy najdrobniejszy artystyczny stroik. Więc nam opowiadali długo i szeroko, czém niegdyś była ta ich wyspa Torcello, jakto tutaj bywało zamożno i przepyszno, ludno i bogato. Tak to potęga idei, gdy przeniknie duszę człowieka, gdy jaka myśl wyższa zasiędzie, jakby na tronie, w sercu jego, żebracze podarte szaty zdają się być królewską purpurą. Wszak i zgrzybiały chwiejący się wiarus lubi pokazywać stare blizny, niby oznaki honorowe z młodych lat; a gdy usłyszy znaną oddawna pobudkę, jeszcze sparsłszy się na kuli wyprostuje stare kości, a z głębi serca jego zamartwychwstają w duchu towarzysze bojów, co polegli na dalekiej obcej ziemi.

Już mieliśmy się do odwrotu, lecz to było jeszcze niepodobieństwem — ze wszystkich stron wrzawa — trzeba było koniecznie obaczyć jeszcze „tron Attyli“.

Wśród traw i ziół bujnych, a wprost naprzeciw facyaty katedry stał rodzaj krzesła z jednego wykuty kamienia; potężne były boczne poręcze jego a tylne oparcie wysokie, zaokrąglone u góry. Zdaje się, że to niegdyś było krzesło biskupie, ale lud wierzy, że na niem siadywał Attyła, co z rozkazania historyi mieczem wyciął dawne ludy i dawną cywilizacyą, gotując nowe epoki świata, a gdy dokonał rozkazu onej wielomocnej pani, sam wraz z całą tłuszczą swoją wymieciony był za progi ludzkich dziejów.

Nakoniec stanęliśmy u barki naszej, a przerwawszy słodkie chrapanie śpiących obok wiosł swoich pp. Giacomo i Marco i pożegnawszy się z Torcellanami, wracamy ku Wenecyi, mając atoli jeszcze wstąpić po drodze na wyspę *Murano*. Upał wrzący, dojmujący rozlał się po świecie, słońce włoskiego lata nie na żarty dogadza wędrowcom z północy. Szczęściem nasza barka pokryta gęstym namiotem płóciennym, który, nadto z boku od słońca spuszczone, broni od żaru promieni i chroni oczy od blasku ogniów, co kipią po falach. Za to powiew, hulający po morzu, umaczawszy skrzydełka swoje, wpada ze strony odwrotnej i chłodzi i pociesza. A tak cicho i tak spokojnie w tej naszej pływającej, kołyszącej się gospodzie, iż się trzeba na twardo bronić drżemce, co kusi i wabi; bo zawsze szkoda życia a dwakroć go szkoda we Włoszech. Dobywszy tedy mojego grubego zeszytu, com go przywiozł z Krakowa, piszę do ciebie, najmilszy czytelniku mój, bo notuję com dopiero widział



i słyszał, — a te fale Adryatyku przywodzą mi na myśl wody Wisły i Niemna i tych rzek wszystkich, kędy może zajdzie ta księżczyzna, by pozdrowić z duszy ciebie, mój czytelniku, — a to pozdrowienie, w myśli i sercu uczynione, i mnie idzie na zdrowie. Bo wiecie, że człek to jak roślina, co przesadzona pod obce niebo ciężko dycha a słabnieje, więc o tyle tylko czuje się z nas każdy na wartości, ile się wiąże duchem ze strzechą rodzimą. Jeżeliś tedy oddalony od miejsca, kędy kolebka twoja stała, pisuj często do swoich, a ta rozmowa tajemna, cicha, będzie ci talizmanem cudownym; bo już nie stracisz samego siebie i zachowasz równowagę własnej istoty twojej; bo od onych stron, kędyś światło Boże powitał, gdzie ci kwitły róże młodości lubej, ztamtąd przyjdzie ci moc i utwierdzenie a ufność w siebie i w świat.

Tak stanąłem w Murano. Wjechaliśmy kanałem podobnym do jednej z ulic weneckich; gondoliery zgrzani, spaleni puścili się barką wzdłuż strony cienistej więc chłodniejszej; na przeciwnym brzegu, cembrowanym w ciosy i cegły, na szalonej spiekocie bawiły się dzieci skacząc i wrzeszcząc. Nakoniec barka przybiła do schodków i już chwyta za łańcuszek od barki cicerone, który się ofiaruje prowadzić nas „do przesławnej fabryki szkła i zwierciadeł“. Prawda! Murano w starych kronikarzach zowie się „officina vitrariis celeberrima“. A prawią nam, jakto Wenecyanie niegdyś przyjęli tę sztukę tajemniczą od zazdrościwych Greków bizantyńskich i jak znów ci mieli ją tradycją od starych Fenicyan, wyrabiających szkło z piasku, którym się obsypał ich Tyr, tak głośny z morskiego zuchwalstwa, z przemysłu i z wyćwiki kupieckiej, aż Aleksander W. ze żołądkiem swoim zdeptał to skrzętne, pracowite mrowisko ludzkie.

Przez mały sklepik arcyškromny, daleki od wszelkiej elegancji i będący niby składem wyrobów szklanych, udałem się do samej fabryki. Tu istne szatańskie gorąco dławilo tchy. Niby potępieniec uwijali się umurzeni robotnicy, z lekka, może za nadto z lekka ubrani — a wśród spieki kipiącej wrzawa, łoskot, krzyk nie do opisanania. Uważałem atoli, że im który z nich głośniej, im przeraźliwiej krzyczał i komenderował, tém mniej robił; hałasowanie a istna praca miały się do siebie w stosunku odwrotnym. Wszak to zwykle i u nas nieinaczej bywa. Patrz gdy kilkunastu chłopów podnosi żelazną babę, bijąc pale pod most kolei żelaznej; lub gdy grono cieśłów ciągnie rynwę na dach, — juźci zawsze ten, co najgłośniej wrzeszczy i woła: „dalej, chłopcy, wszyscy razem“, taki pewnie sam najwięcej sobie folguje. Ba, alboż to pod innym względem inaczej się dzieje! Ten i ów tak się szasta i tak strasznie dumny, wiele rozprawia o sobie i o swojej miłości dobra publicznego, o poświęceniach, i drugich zachęca, szkaluje, czerni i strofuje lub chwali; lecz gdy się spytasz, czémże on się przysłużył temu dobru publicznemu, którego się czyni posłem a rzecznikiem; wtedy najczęściej się okaże, albo, że u niego całe poświęcenie w ustach tylko a w wytartém

czole, a w rzeczywistości wszystkie jego zasługi zdadzą się sprowadzić do zera — albo też, co jeszcze gorzej, przekonasz się, że on frymarczy świętém uczuciem zacnych serc, łowiąc tém gadaniem zyski lub znaczenie dla siebie.

W składach stały baryłki pełne szezki szklanej różnokolorowej, a paciorków w różnych formach, wymiarach i barwach, potem kubki, karafki, czarki, koszyczki różne farbowane a niektóre jakby ze szklanych nitek plecione. Ani wątpię, iż być może, co nam prawią, że gdy ongi doża Dandolo tutaj z dumą pokazywał wyroby szklane dworzanom Filipa Augusta, onego znakomitego francuzkiego króla, ci panowie nie posiadali się z radości. Warto też wiedzieć, że to był właśnie ów przesławny *Marco Polo* (\*), który najwięcej się przyłożył do rozbujania tych fabryk szkieł weneckich. A rzecz tak się miała. Wiecie, że ten M. Polo był wędrowcem nad wszystkie wędrowce, bo on żyjąc dopiero w XIII stuleciu, był wysłany na zwiady od senatu weneckiego w głąb Azji; więc zuchwale awanturował się po ludach i krajach, znanych wtedy zaledwie z imienia; więc przepatrzył i Persyą i Mogołów, i widział jak to na szarym końcu świata Chińczyki książki drukowali i chemicznie pripraviali leki, o czém ówczesnej Europie ani się jeszcze sniło. Więc ten Marco, wróciwszy z zapadłej Azji i Afryki, poradził Wenecyanom ziomkom swoim, by robili szkiełka kolorowe, udające kamienie drogie i wysyłali je w strony kędy słońce wschodzi; obiecywał im Marco za robotę zyski bogate. Wenecyanom w to właśnie było grać; więc zabrali się duchem do pracy, a niezadługo i pod piramidami Egiptu i w Maroko i we Fezańskim i Tunetańskim, baszowie świecili w robione krwawniki, szmaragdy i zdobili temi błyskotkami uśmiechające się odaliski swoje — ba, szachy perskie i nad-Gangesowe króleża przepadały za szkiełkami, co je wyrabiała wyspa Murano. Tak tedy nawet te Indye, o których marzył sam mądry Salomon, o które się daremnie kusił W. Macedoński Aleksander, a którym nakoniec dały radę mądrzejsze od króla Salomona, potężniejsze od Aleksandra W. surduty w City londyńskiej, rzucały naocznie chętnie swoje perły prawdziwe i kły sioniowe za zacne świecidelka Wenecyi. Atoli, jakże się temu dziwić, gdy dużo później, a do tego jeszcze w rafinowanej Europie, a mianowicie we Francyi, jak powiada sam pan Lecomte, piękne panie za najdroższe jak tylko sobie można pomyśleć, za najwyższe ceny kupowały zwierciadła weneckie, fabrykowane tutaj na Murano. Tak to niegdyś przed laty bywało! Jednak dziś — *Sic transit gloria mundi* — dziś u lada wód, lada Czech wystawi na straganie swoim daleko pię-

---

(\*) *Marco Polo*, ur. około 1256 w Wenecyi; w r. 1275 wraz z ojcem swoim *Nicolo Polo* i stryjcem *Maffeo* udał się w podróż do Azji, gdzie pozostał do r. 1295. Umarł w Wenecyi 1323. Jego opis tej podróży wydany został w r. 1496. Nowe wydanie *Lazariego* z r. 1947. — St.



kniejsze szklanne towary, niż te, na które się wyspa Murano kiedykolwiek zdobyć mogła.

Mimo tego, jak tu opuścić tę fabrykę, jak tu zwłaszcza wrócić tym sklepikiem a nie kupić jakich drobiazgów, a co trudniejsza nie chwalić towaru! Chwaliłem tedy ile mnie stać było i podziwiałem piękność nadzwyczajną wyrobów, a to tém więcej, żem wiedział, jak to inni wędrowcy lekko sobie ważą tę fabrykę i nie tają się ze swoim zdaniem przed Muranesami (\*). Czytelnik przebaczy mi tę obłudkę moją. Bo zgodzi się ze mną, iż, zeszedłszy się z człowiekiem niegdyś zamożnym a dziś podupadłym i zubożałym, wypada nam podwoić uprzejmość naszą. Wszak nie zganiecie wcale młodzieńca, który na balu nie koniecznie rwie się w taniec z najpiękniejszemi pannami, lecz wybiera i mniej ładne i od innych zaniedbane, a choćby nawet i troszkę przestałe. On na tém pewnie nic nie straci, a może nawet wiele zyszcze w szacunku ludzkim. Lecz dość tych morałów! Kupiwszy kilka szklanych a zgrabnych facecyj, którym w sam raz prawie na loteryą fantową, co się rok rocznie w Krakowie na korzyść naszych biedaków odbywa, puściłem się w drogę na przegład kościołów w Murano.

W kościele *Św. Piotra męczennika*, jako w nowszej budowli, nic takiego pod względem architektury nie widziałem, czembym mógł zabawić czytelnika mojego. Ale za to są tu piękne malowidła, które wykonał *Vivarini*, *Basaiti* i *Jan Bellini* (\*\*), więc tutaj można się przywitać z dawnymi naszymi przyjaciółmi i oddać im hołdy nasze. Prócz tych malarzy, którzy jak już wiecie, liczą się do dawniejszej epoki malowania weneckiego, znajdziesz cudnie pięknego *Pawła Caliari* (\*\*\*) i *Tintoretta* (\*\*\*\*), którego prace są tak mnogie, że ci wszędzie zastępują drogę, gdzie tylko wstąpisz. *Tintoretto*, jak istny pośmiertny cicerone, chodzi z tobą po całej Wenecyi i po wszystkich wyspach jój; to istny Pinetti, bo zaledwie się z nim pożegnasz i opuścisz progi pałacu, w którym się on rozgościł, zaledwie wstąpisz do drugiego lub do jakiegoś scuoli lub świątyni — a on już i tam na ciebie czatuje, witając się z tobą, niby z dawnym znajomym swoim; od niego zapewne nauczyły się dzisiejsze a źle wychowane adoratory zastępować natrętnie zewsząd drogę damom ich serca. Wołę już stokroć *Tintoretta*, bo on, choć czasem natrętny, ma przecież czem się pochwalić, a nawet zaświeci nie rzadko jakby błyskawicą istnego geniuszu.

Drugą świątynią na Murano, zasługującą na bliższe studia, jest

(\*) Obecnie istnieje w Murano piękne *Museum*, przedstawiające stopniowy rozwój tych wyrobów szklanych. — St.

(\*\*) Zob. T. I.

(\*\*\*) Zob. T. I.

(\*\*\*\*) *Jacopo Robusti*, zwany *Tintoretto* z powodu zawodu ojca, który był farbiarzem, ur. 1512, um. 1594 r. — St.

kościół katedralny *S. Donato*. Tu niesłychane bogactwo mozaiki rozszafowało się po ścianach i ołtarzach. Tutaj widać wizerunek Najświętszej Panny malowany w stylu sztywniej powagi, uroczystości nieużytej; znać tutaj, że fantazyja mistrza sama jeszcze nie odtajała z bizantyńskiego zamorzu, a jeszcze była nie zdolna, by rozwinąć skrzydła swoje. Choć jednak fantazyja artystyczna jeszcze była zimna a nieśmiała, gdy jej przychodziło dotknąć się rzeczy świętych, za to w sercu ludzkim było wrząco, gorąco; bo owi starzy ludzie nie pytali o kosztą, o poświęcenia materyalne, gdy wypadalo uczcić ofiarą dom Boży i przeprowadzić w świat ideę z ducha zrodzoną.

Patrzmy, co za mozaika lśniaca, droga rozesłała się tutaj kobiercem na posadzce! — Rzekłbyś, żeś stanął wśród samego kościoła Św. Marka weneckiego! — kawałki i większe i mniejsze najdroższych marmurów wyhaftowały tutaj desenie przesliczne pełne smaku i estetycznych pomysłów. Nie jedna z naszych dam, psująca sobie oczy na wzorach paryzkich, rzuciłaby je wszystkie, widząc te cudnie piękne kompozycye. Czasem się też ta posadzka rozhuła i wymyśla dziwne rzeczy; tak np. w środku kościoła wyrysowała kulisty pas, a na nim wypisała sobie niby metrykę własną, oznaczając starożytnym charakterem r. 1140. W inném miejscu znowu widać orła, który przysiadł zająca. To troszka pogański koncept i nie bardzo rozumiem sens moralny tej myśli; chyba, że „tchórzowi zawsze źle na świecie, albo że zawsze mocniejszy słabszego gniecie“. W inném miejscu znowu kroczą hardo dwa pawie. Gdybyśmy się z nimi spotkali w jakiejś świątynicy greckiej, znaczyłyby one nieśmiertelność, w kościele chrześcijańskim zaś są wyrazem demona pychy i próżności. Bo istotnie pycha zarodem wszystkiego złego, bo jest odszczerpieniem się od prawd ogólnych a zarozumiałem oparciem się na własnym zdaniu. Wiecie, jako Jakób Böhme twierdzi, że nazwa *Lucyfer* pochodzi ztąd, iż anioł pyszny chciał świecić własnym światłem. Tak mówił Böhme, którego jedni zowią wzniosłym filozofem, inni głębokim mistykiem, a inni zapewniają, że ten sam Jakób Böhme nie był niczém więcej, jak właśnie zarozumiałym i pełnym dumy szewcem.

Do tej posadzki tak lśniaczej, tak hojnej nadają się tu kolumny z greckiego a arcykosztownego marmuru, co nielada uroczysto i świąteczno patrzy się z góry na przychodniów. Wnętrze architektoniczne jest znowu bazyliką. Jej więc skład znamy z Torcello.

Jeżeli atoli wyposażenie strojne środka tak zajęło umysł nasz, toć i wierzch kościoła uderzył mnie znienacka podziwieniem. Już bowiem śpieszyliśmy do uliczki, w której nas czekała niecierpliwie pocziwa barka nasza, gdym raz jeszcze obejrzał się na katedrę — stała ona patrząc na nas stroną wielkiego ołtarza, więc od strony zewnętrznej presbiterium. Trzeba było się wrócić, bo com spostrzegł było wielce zajmującym, bo to istny styl romański.

Nie miałem słusności za sobą, gdym wam dopiéro co rzekł, że



nam się dziś nielada szczęści? — Katedra na Torcello jest stylu *bazylikowego*, S. Fosca nawzajem z *bizantyńska* budowana! — Więc tam wyrosły, jak wiecie, oba kształty starochrześcijańskiej architektury — więc tej sztuki, która kwitła przed stuleciami średniowiekowemi, — a Donato na Murano ma właśnie presbiterium (chór) z *romańska* ozdobiony. Lecz architektura romańska jest późniejszym stylem, bo już do średnich wieków należy i zajmuje pierwszą ich połowę, i w nim właśnie widzimy, jako pierwociny składowe, bazylikę i bizantyzm, choć się temi pierwiastkami łączy lekki chuch od arabskiego wschodu.

Nie będę też wam w tej chwili rozprawił dokładniej o rodowdziej stylu romańskiego, bo to zachowuję sobie na późniejszą porę, której nam pewnie nie zabraknie.

Teraz na prędce, przelotem tylko, przypominam, że styl *romański*, równie jak *gotycki*, będąc wykwitem *średnich wieków*, jest przeto, równie jak i on, wyrazem *romantyczności*, pulsującej tętnem onych stuleciów.

Tu nie czas, ani miejsce po temu, bym się rozwodził nad znaczeniem prawdziwem tej romantyczności i nad związkiem jej ze współczesną architekturą, będącą jej wcieleniem; na innem miejscu dość obszernie rzecz tę odprawiłem (\*), a znów może zejdzie się nawet, że przy innej sposobności o tém dodać mi wypadnie. Tutaj jedynie tyle wam na pamięć przywodzę, że wiara chrześcijańska rozwarła głębię wiekiustą w duszy każdego człowieka, prorocząc mu o nieśkończonem jego znaczeniu; ztąd idealność wzlotna, ztąd jakieś tęsknoty bez granic, ztąd niezadowolenie z doczesności ziemskiej stało się piętnem całego ludzkiego nastroju. A w blizkim związku z tą idealnością zradza się potęga indywidualności; człek czuje się być samodzielną, samoistną całością, luźną jednostką; więc rad był na sobie się opierać i być czemś osobnym, oddzielnym, samoistnym, ztąd mniej go wiążą ogólne ustawy i prawa, lecz raczej go porywa osobiste uczuciowe natchnienie, a tém samem fantastyczność wykippa z duszy, nadająca we wszystkich kierunkach życie i cechę romantyczną wiekom średnim. Widzimy tę dążność w rozprysnięciu, rozpojedynczeniu się państwa na jednostki feudalne, więc na luźnych lenników, siedzących zuchwale i samodzielnie na warownych zamczyskach; widzimy samowolę jednostki, mianowicie w idealnej miłości, w honorze; bo w tych obu uczuciach człek sam wyłącznie na sobie oparty; widzimy tę dążność w rycerzach błędnych, w awanturowaniu się całych narodów i ludzi pojedynczych, w gusłach i czarach napelniających świat i w tych wszystkich tak fantastycznych poja-

(\*) Ob. Listy z Krakowa T. II, List XXVII i XXVIII.

wach. O tém wszystkiém jednak mówiłem także już na inném miejscu (\*).

Wiemy, że ten nastrój duchowy, ta fantazyja romantyczna wyśpiewała treść średnich wieków i w poezyi ówczesnej i w muzyce, a już najwięcej dała o sobie znać w architekturze owych stuleciów.

Przecież na pierwszy rzut myśli dziwi nas, że te wieki średnie, z tém usposobieniem duchowém tak wyraziłem, tak silnie nacechowaném, zrodziły przecież z siebie aż dwa architektoniczne style! — bo *romański* i *gotycki*. To podziwienie nasze tém więcej się wzmacnia, jeżeli pomyślimy, że lubo styl romański jest wcześniejszy, bo panuje wyłącznie od roku 1000 do 1200, przecież i po tym roku 1200, więc w późniejszej epoce, w której już architektura gotycka zrodziwszy się, wzmacnia się i rozwija, on jeszcze się utrzymuje i tu i owdzie, choć rzadziej stawia swoje kościoły obok katedr gotyckich. Jakoż pojawienie się tych dwóch stylów, w jednym i tym samym wielkim okresie dziejowym, tém mocniej nas uderza, że oba te style nie mają się bynajmniej do siebie jakby dwa stopnie jednej i téj saméj artystycznej fantazyi. Styl romański bynajmniej nie może być uważany za wysłannika stylu gotyckiego, czyli za przygotowawczy szczebel do niego. I nawzajem, nie rozumiemy jakoby styl gotycki był wydoskonalonym, rozwiniętym stylem romańskim, więc dokończeniem wątku i roztoczeniem pierwiastku, znajdującego się już w romańskim budowaniu. Bynajmniej! Styl romański jest zupełnie dokończony w sobie, a co więcej, on również piękny i zacny w sobie jak gotycki. A lubo nie chcemy bezwarunkowo pójść za zdaniem tych, którzy pod względem piękności artystycznej, przyznają wyższość architektury romańskiej nad gotycką, śmiałym atoli powiedziéć, że, patrząc na katedrę romańską, czujemy rzeczywiście w niej myśl ukończoną w sobie i pełną; jakoś nam samo serce wróży, że katedra takowa wypowiedziała prawie całą treść mistrza-artysty, który ją stawiał; taki tu pokój a ukołysanie, takie ukończenie! Przeciwnie — przynajmniej jak wedle mnie, — tych uczuć ukojonych, tego ukołysania tęsknoty nie znajdujemy w tym stopniu, podziwiając te, choć tak olbrzymie a tak prawie mityczne dzieła gotyckiego stylu.

To zjawisko pojawienia się dwóch stylów dla jednego i tego samego okresu jest jednem i jedynem w historii. Jakoż nikt zapewne tutaj nie zechce nam przypomnieć owych trzech stylów greckich (doryckiego, jońskiego, korynckiego), które równie pojawiły się w tym samym okresie historycznym a nawet u tego samego narodu, bo one wyrażają wszystkie razem jedną i tę samą myśl; jakoż żaden z tych trzech stylów greckich, z osobna wzięty, nie wyczerpnąłby w zupełności całego ideału greckiego budowania, nie wystarczyłby całej twórczej a żywotnej myśli Hellenów; a tém samém te trzy style są

(\*) Tamże, zwłaszcza List XXVII.



nawzajem dopełnieniem swoim, więc one razem wzięte dopiero całość stanowią. Może też dla tego szczęśliwym instynktem nazwano je raczej „porządkami“. Inaczej się dzieje w średnich wiekach ze stylem romańskim i gotyckim; każdy z nich jest całością w sobie zamkniętą, zatem żaden z nich nie jest dopełnieniem drugiego, bo każdy z nich w zupełności po swojemu wyczerpuje całą myśl swojego czasu i jest wyrażeniem zupełnym ideału odpowiedniego sobie, choć każdy dokonywa tego jakby wręcz odwrotnym trybem.

Aby tę dwoistość tak dziwną z gruntu zrozumieć i pojąć bliżej, obaczymy, który z tych dwóch stylów jest wierniejszym tłumaczeniem onej treści duchowej średnich wieków, onej romantyczności będącej ich sercem, a której cechy właśnie powyżej przywiedliśmy na pamięć czytelnikom naszym.

Wykazaliśmy już na innem miejscu, że wyrazem tej romantyczności ze symboliką kamienną tych cech duchowych jest styl gotycki (\*). Nie będę przeto rozpisywał się tutaj nad właściwością jego. Przypominam tylko, że np. ta idealność usposobienia duszy, ta wzlotność tęsknoty pełna, to odrywanie się od ziemskiej rzeczywistości, ma wyrażenie swoje w przemagającej dążności pionowej, wzlotnej gotyckiego budowania; ten kierunek pionowy tak tu przeważa, iż prawie linie równoległe do poziomu zupełnie nikną. Wszak, kędy spojrzysz, widzisz tę symbolizującą się idealność, to zrywanie się z ziemi. Tak np. przypomni sobie, jak to cały kościół na zewnątrz swoim filarami i łukami przepornemi rozdziela się na części osobne, wazkie a bardzo wysokie, — dalej jakto te same filary tak są wzniosłe a wysokie a kończą się piramidkami strzelistymi z kwiatonem u wierzchu, — dalej, jakto też sama myśl żyje i we wnętrzu: bo tu widzisz zuchwałe sklepienia niezmiernie wysokie w porównaniu wymiarów poziomych, bo długości i szerokości kościoła, — chciiej sobie pomyśleć, jaka to jest wzniosłość wież w niebo wzlatających, — dalej, patrz na ów ostrołuk gotycki tak charakterystyczny a tak hardy, dumny, do nieba tęskniący, który nie tylko jest wyrazem i symboliką duchowej tęsknoty, ale nawet wypływem koniecznym, technicznym (statycznym), konstrukcyjnym; słowem i ogół cały i szczegóły wszystkie są jakby tryumfem ducha nad materją. Rozumie się, że ta idealność i wzlotność, będąca piętnem usposobienia duchowego, nie tylko ma uzmysłowienie swoje w tych powyżej up. wspomnionych cechach, lecz unaocznia się w onej przezroczyści dzierganych ciosów, co niby uskrzydłone wzbijają się w górę, niby strącając z siebie ciężkość materji.

Wiemy, że ta idealność najściślej się krewni z dążnością opierania się na sobie i tworzenia jednostek rozpojedyńczonych, samodzielnych, indywidualnych; więc znowu te cechy gotyctwu, powyżej

(\*) Listy z Krakowa, List XXVIII.

wspomniane, służą właśnie także ku temu, iż cała katedra rozdziela się na takie całości osobne. Tych cech dopiero co nadmienionych nie powtarzam, lecz za to przypominam inne, np. podzielenie każdego z tych ogromnych okien węgarkami na osobne całości, dalej, rozpojedynczenie sklepień na prostokąty, trójkąty, wielokąty; — rozczłonkowanie filaru gotyckiego na osobne wałki i kolumneczki — a następnie owa cała ornamentyka gotycka, wykwitająca w miniaturowe świątyniczki, portale, wieżyczki i te wszystkie całości, które, jak są wyrazem rozpojedynczenia, tak są idealne i fantastyczne. A nakoniec wiadomo wam, jako cały ciężar, cisnący katedry gotyckie, da się rozebrać na pojedyncze osobne punkta (na jednostki!), które istotnie same jedne są siłą dźwigającą, gdy tymczasem inne miejsca np. ściany nic wcale nie dźwigają i mogłyby być wprost wyrzucone, bez żadnego niebezpieczeństwa. Rozumie się, że to rozjednostkowanie, że ta idealność, na sobie się opierająca a przebywająca tak w dziele samém jak i w świecie ówczesnym, więc i w mistrzu, a lekko sobie wążąca prawa ogólne fizycznej natury, i ustawy materji i jej ciężkość i t. d., jest właśnie przyczyną a zarazem skutkiem fantastyczności. Wszak nie przeczę, że słuszność mają znawcy, którzy w najświeższych czasach twierdzą, że styl gotycki jest arcylogiczny (arcykonsekwentny) z sobą — to prawda — przecież trudno z drugiej strony zaprzeczyć, że myśl główna, pierwotna, rodząca ten styl, była wskroś fantastyczna, a raz ją przyjąwszy, trzeba było razem z nią przyjąć wszystkie dalsze konsekwencye a następstwa jej, co też uczyniono z całą logiką.

Jeżeli zaś prawda jest, że styl gotycki odpowiadał najwierniej nastrojeniu duchowemu średnich wieków, więc romantycznej ich fantazy; już przeto łatwo sobie oznaczyć bliżej czas pojawienia się gotyki w krajach, w których ona wybijała pełną potęgą. Łatwo bowiem zrozumieć, że styl gotycki zaiste pojawił się w tej epoce średnich wieków, gdy właśnie usposobienie romantyczne, którego znamiona, przytoczone powyżej, rozgospodarzyły się po sercach wszystkich i po społeczności całej; a to właśnie nastąpiło z drugą połową wieków średnich, więc z poczynającym się wiekiem trzynastym. Bo ten czas właśnie był epoką, w której feudalność, rycerstwo, awanturne przygody, miłość, honor, turnieje, trubadurów pieśni, swobodne poczucie indywidualności, awanturne męztwo, butność miast i cechów, handel, przemysł, sztuki, średniowiekowa fantastyczność samowolna, idealność tęskna a luźne dufanie w sobie — i wszystkie te pierwiastki, składające wieki średnie, stanęły w najpełniejszym rozkwicie swoim.

Ztąd też nie trudno zgadnąć, w których to ludach i krajach ten gotyk znalazł właściwy grunt dla siebie. Jakoż gdy styl ten jest wręcz przeciwny klassycznemu, gdy duch istnych średnich wieków jest całym światem różny od starożytności greckiej i rzymskiej; więc też gotycyzm głównie tam się rozrósł swobodnie, kędy mieszka-



ły ludy, które nie tylko z pierwotnej swojej historyi, z puszczy a kniei rodzimój swojej ojczyzny wyniosły wrodzony sobie pierwiastek osobistej ich indywidualności, w których przeto nie tylko wrodzone przeczucie samoistnej, swobodnej jednostki przenikało każdego człowieka, ale które samem geograficznem położeniem ich ojczyzny były rozdzielone szeroką przestrzenią od spuścizny starożytnego rzymskiego świata, które tedy nie pomieszały się krwią z prawnukami synów dawnego rzymskiego państwa, a przytém nie zostawały pod oczynieniem wzorów sztuki starój Romy, ani uległy wpływowi przeważnym jej tradycyi. A takimi ludami były mianowicie te, które z tej strony Alp są położone (choć i w Hiszpanii widzimy gotycyzm jej właściwy). Nie dziw tedy, że styl gotycki zrodził się w tej Francyi północnej i w niej spotęgował się w dziwy katedr gotyckich, że ztamtąd przeszedł do Anglii, rozplął po krajach ościennych, że się rozgościł po wszystkich ludach północnych, że mianowicie w Niemczech, tak lirycznych i abstrakcyjnych, nabrał tego charakteru wzlotnego, idealnego; bo on tam właśnie, zacierając wszelkie linie równoległe do ziemi, buduje się w kierunku strzeliste, pionowe, w rozmiary wąskie a wysokie. Lecz z tego, co się rzekło, już widzimy, że w czasie, wyprzedzającym wiek XIII, u tych samych ludów stylem panującym była romańska architektura.

Ten styl romański bierze osnowę ze starorzzymskiego budowania, lecz ją przekształca po swojemu, przenikając duchem wiary chrześcijańskiej; on rozpoczyna od rozkładu dawniej bazyliki, lecz ją duchowo rozwija; bo części bazyliki, trzymające się tylko luźno z sobą, wiąże organicznie w całość. A lubo wielce a wielce są rozmaite odcienia romańskiego stylu, przecież wszędzie w nim znać równowagę kierunków pionowych i poziomych; jakoż półkulistość arkad, okien, portalów, konchy, absydy, okazuje tę równowagę, bo zarazem i odrywanie się od ziemi i nawrot ku niej i nawzajem, a mianowicie jest jakaś rytmiczność, jakaś miarowość i rytm i rym, niby w mowie poetycznej, wiązanej. W tym stylu romańskim i całość i wszystkie jej szczegóły są łagodniejsze; tu nie ma onych linii zuchwałych, spiczastych, fantastycznych, któremi żyją one strzeliste tummy gotyckie, będące tak przejrzystym skryształizowaniem się romantycznego ducha. W stylu romańskim nie widać tej nieukojonój tęsknoty, owszem jakaś pełnia, jakiś syt a groza, co przemawia świątecznie i poważnie do rzeszy pobożnej. Tutaj więc łatwo się w całości opatrzyć i zrozumieć myśl przewodnią w tym kościele i całość organiczną, skończoną. Styl ten rósł i rozwijał się pod paizą Kościoła, więc w tych świątyniach jego hierarchiczność uroczysta i ład i rząd; więc też styl ten przez duchownych, będących i budownikami kościołów, przeniesiony został z Włoch i w te kraje, kędy później styl gotycki roztoczył się w całej swobodzie i butności, zwłaszcza wtedy, gdy już pierwiastki świeckie, wykluwszy się w społeczności ludzkiej, znać o sobie dały.

Wszak z tego cośmy dopiéro mówili, widać, że styl gotycki nie mógł się nigdy przyjąć w zupełności we Włoszech. Nie przytaczamy wszystkich powodów tego zjawiska, bo one już wynikają z samego powyższego wątku. Lud włoski miał we krwi swojej a w pochodzeniu pierwiastek starożytnych mieszkańców rzymskiego państwa; więc nie było w nim tej niebolotności idealnej, w górę się zrywając; rząd zwłaszcza miast i społeczność cała, również jak i cały tryb zapatrywania się na świat i cały kierunek duszy był tu oparty na tradycji przeszłości klassycznej, — a dodajmy jeszcze wzory starorzyskiego budowania tak bogato świecące we Włoszech, więc łatwo zrozumiemy, że cały duch italskich ziem nie zdołał się rozwinąć w spotęgowaną romantyczność, właściwą krajom powyżej wspomnianym, a będącą przeciwieństwem głównemu tłem architektury gotyckiej. Nie ma się tedy czemu dziwić, że gotyctwem prawdziwym przyjął się we Włoszech jedynie powierzchownie, zewnętrznie, a to nawet wyjątkowo i przechodnio. Lecz za to, i właśnie z tych samych przyczyn, styl romański chętnie się przytulił do tej ziemi włoskiej, i rósł na niej i rozwijał się nawet jeszcze i wtedy, gdy już na północy gotyctwem cała opanował architekturę. Lubo prawda, że ten styl romański we Włoszech ma właściwości swoje, najczęściej wskrós różniące go od romanizmu krajów północnych, przeciwieństwa nazwa, którą mu dano architektury „romańskiej“ oznacza również, jak wyraz języków romańskich, pochodzenie i istotę jego. Z tą tylko różnicą, że i te narody północne przyswoiły sobie tę architekturę, u których język nie ma nic wspólnego z językami romańskimi.

Nie tutaj jeszcze chwila rozszerzania się nad stylem romańskim i nad różnicami, które go oddzielają od architektury gotyckiej; baczmy atoli, że mimo tych różnic, tak silnych i wydatnych, które czynią z obu tych rodzajów budowania dwa odrębne zupełnie, w sobie ukończone, doskonałe style, znajdzie się atoli w nich pewne pokrewieństwo, bo jedna myśl wspólna, będąca obu tych stylów wspólnym tłem i gruntem. Inaczej też być nie mogło, bo oba są przeciwieństwem sztuką wieków średnich, oba są romantyczną architekturą.

Zatém pragnąc, żeby młodsza bracia wśród czytelników moich nie dzielili błędnego zdania, tak gęsto rozszerzonego między publicznością nawet wyższego wykształcenia, ośmielałem się raz jeszcze powtórzyć treściwie com powyżej szerzej rozwinął. Więc pamiętajmy, że styl romański bynajmniej nie był stopniem niższym i niby tylko przygotowawczym dla gotyckiego, i jakoby on się miał do gotyctwem jedynie jako pączek nie rozwinięty do swojego kwiatu; owszem styl romański wykwił w zupełności w całej pełni swojej; on bynajmniej nie jest niedoskonałym gotyctwem, ale jest w sobie osobnym i ukończonym. Tak dalece, że, jak rzekłem, może piękności jemu właściwe nie ustąpią piękności gotyctwem. Można by powiedzieć, że styl romański, rozwijający się w Europie mniej więcej, jak już wiemy, od r. 1000 do 1200, wyobraża tę pierwszą epokę średnich



wieków, gdy duchowienstwo było prawie jednym pierwiastkiem cywilizującym świat, gdy też budowanie kościołów działo się, jakeśmy dopiero co wspomnieli, pod sterem duchownych architektów. Jest on tedy wyobraźnikiem poważnym hierarchii Kościoła. Budowanie gotyckie zaś (zrodzone mniej więcej od 1200 r. aż mniej więcej do 1500) tchnie epoką swoją, więc czasem gdy już rycerskość, miasta, gminy, korporacje i inne pierwiastki świeckie dojrzały pełnem oznaczeniem swoim w społeczności europejskiej. Lecz z tego widać, że w tym okresie gotyckim właśnie rozbujały wszystkie te pierwiastki, które średnim wiekom nadały tę cechę romantyczności — więc to rozmnożenie się indywidualnych jednostek, tę fantastyczność a idealność wnętrza ducha człowieka.

Lecz gdy oba te style są średniowiekowe, romantyczne, więc też mają, jak się rzekło, wspólną panującą myśl.

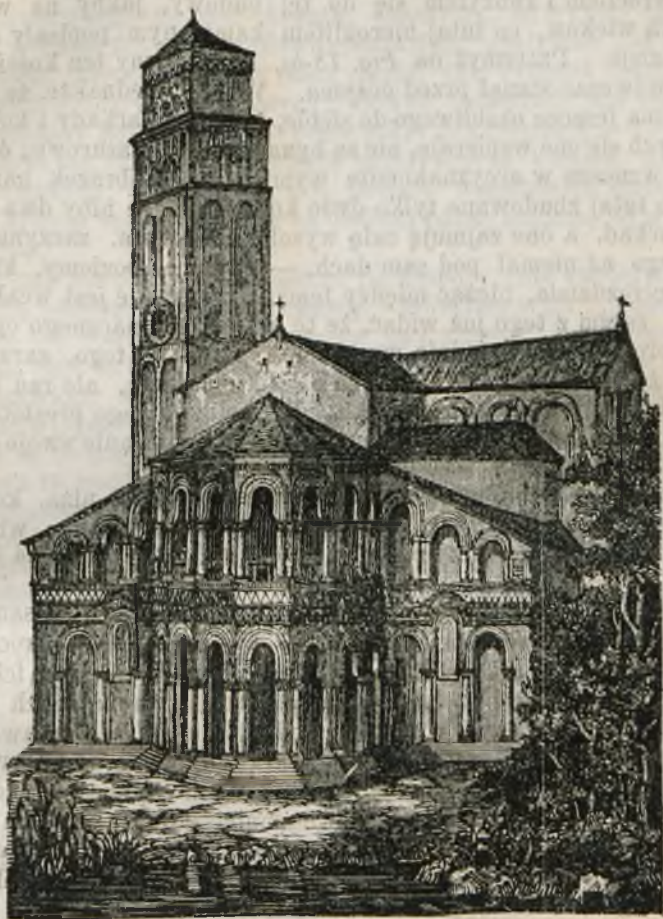
Nie rozwódzając się obecnie nad onym wspólnym duchem, żyjącym w obu tych formach, napomknę, że i rozkład obu jest podobny, że i w romańskim stylu jest pewna fantastyczność, często dziwaczca i wybredna; choć ta fantastyczność nie wyraża się jeszcze samemi formami architektonicznymi, jak w gotyckiej architekturze, ale raczej rzeźbą, więc buja w maskary, dziwadła, co to na poly zwierzęta, na poly djabliki; więc tworzy koncepta jakby żarty drwiących demonów i t. d.

Wszak również jak gotycka, tak i romańska architektura lubi wyrażać indywidualność osobniczą w miniaturowej architekturze, lubo to czyni nierównie rzadziej, słabiej niż gotycyzm. Pomijając głębsze rozprawy pod tym względem, zwróćmy uwagę na jedną właściwość tu należącą. Prawda, że cecha, o której mam mówić, nie jest bynajmniej charakterem powszechnym romańskiego budowania, bo ją spotykamy prawie wyłącznie w ziemiach nadreńskich i w północnych Włoszech, gęściej naszym pierwiastkiem germańskim; lecz warto o tej cesze teraz wspomnieć dla tego, bo ją znachodzimy właśnie tutaj w Murano, na tym kościele *S. Donato*, więc na zewnątrz jego absydy i chóru (presbiterium).

Jakoż ten styl romański, co tak poważny i uroczysty, niekiedy bawi się, igra, wywołując z ciosów i cegieł mnóstwo kolumneczek karłowatych i odpowiednie im zdrobniałe arkadki, co tak niziuchne, waziuchne, żeby naprawdę i pacholę kilkoletnie pod niemi nie stanęło wygodnie. Najczęściej te arkady są ślepe, udane. Tak styl romański tą architekturką zarazem dogadza dążności swojego czasu, a zarazem ożywia tęsknotę jednostajną murów o wielkiej przestrzeni. Co mu się też wielce udaje, bo światła i cienie, jak na strunach, wygrywają tu lekkie piosenki swoje.

Nie dziw tedy, że często gęsto na zewnątrz kościoła widzisz wzdłuż pobocznych ścian, tuż pod dachem, szereg bieżących arkadek (krągłych od góry), spierających się na słupkach odpowiedniego wzrostku; ale nadewszystko już te części świątyni, które królują

albo wspaniałością swoją, albo osobliwie świętym znaczeniem, ubrane są taką miniaturową architekturą. Tak, najprzód, facyata stroi się w szereg arkadek — a często spotykamy dwa takie szeregi a nawet trzy zbudowane nad sobą coraz wyżej w kondygnacye.



*Fig. 18.* S. Donato na Murano ze strony presbiterium.

Przecież już najwięcej się sadzi romańszczyzna, gdy jej przyjdzie ubrać kościół na zewnątrz ze strony presbiterium, a mianowicie od strony absydy, od wielkiego ołtarza, kędy się świeci co najświętsze dla człowieka, kędy niebo odbywa zrękowiny z ludzkim rodem. Tutaj najczęściej około tej konchy (absydy), arkadki i słupki migocą się cieniem a światłem.



Otoż wszystko, com dopiero powyżej powiedział, zwłaszcza ostatnie, powyżej wyrzeczone, uwagi przysły mi w okamgnieniu na pamięć, gdy, jak rzekłem, żegnając się ze S. Donato, spojrziałem na zewnętrzną stronę jego absydy i na ściany, kończące jego nawy poboczne. Bom zniemacka spostrzegł tego rodzaju arkady i kolumny. Więc wrocilem i zbliżyłem się do téj budowy, jakby na wołanie dawnych wieków, co tutaj hieroglifem kamiennym popisały swoich uczuć dzieje. Patrzmyż na *Fig. 18-tą*, a obaczmy ten kościół tak, jak mi wówczas stanął przed oczyma. Widzicie jednakże, że S. Donato to ma jeszcze osobliwego do siebie, że te jego arkady i kolumny, na których się one wspierają, nie są bynajmniej miniaturowe; owszem one się wznoszą w arcyznakomite wymiary. Bo obrazek nam okazuje, że tutaj zbudowane tylko dwie kondygnacye, niby dwa piętra takich arkad, a one zajmują całą wysokość kościoła, zaczynając od spodu jego aż niemal pod sam dach, — gdyż pas poziomy, który je od siebie rozdziela, bieżąc między temi piętrami, nie jest wcale zbyt szeroki; zatem z tego już widać, że te arkady są znacznego ogromu, gdyż szerokość odpowiednia wysokości (\*). Mimo tego, zaraz obaczmy, że budownik nie brał tych arkad naprawdę, ale rad był jedynie niemi przystroić, ożywić kościół od strony jego presbiterium, od strony wielkiego ołtarza i tchnąć ruch na budowanie swoje; choć i to prawda, że chciał ulżyć brzemieniu murom.

Baczymy, jakto na naszym wizerunku absyda (owa niża, koncha, trybuna) w kształcie półwielokąta występuje na zewnątrz; więc też i arkady owe, do niej przylegające, obiegają także te mnogie ściany jego.

Uważmy następnie, że siedm arkad, przypierających do samej téj naszej absydy, są wszystkie jednakich wymiarów; ale oprócz nich jest jeszcze po trzy arkady z każdej strony, które są niby ich dalszym ciągiem, a które już przylegają do ścian zamykających nawy poboczne kościoła, a zatem do części oddalających się w prawą i lewą stronę od absydy. Otoż te boczne arkady, jak to na naszym rysunku widzicie, nie tylko nie są tych samych wymiarów, co owe pierwsze główne, lecz się stopniowo zmniejszają, tak, iż im która więcej oddalona od absydy tém znacznie jest drobniejszą, stosując się do spadzistości dachu pokrywającego nawy poboczne. Rzekłbyś, że te arkady stopniowo skromnieją, pokornieją w miarę, jak są od wielkiego ołtarza, od jego sanctissimum oddalone; są to niby hymny, co brzmią ciszej a ciszej im dalej od Bożego tronu, im bliżej świata, im bliżej wrzawy doczesnej. Spostrzegamy atoli równie, że te arkady bynajmniej nie rzucają się wprost półkolem od kapitelu do ka-

(\*) Przy końcu tego naszego *drugiego tomu* czytelnik spotka się w Weronie z kościołem Św. Zenona a nawet z jego wizerunkiem; w nim właśnie występują te wyżej wspomniane cechy kościołów stylu romańskiego, jak je widzimy nad Renem i we Włoszech północnych.

pitelu, bo taki rysunek byłby trochę ciężki, podsadzysty; owszem te łuki przypominają nam owe przysionki u Św. Foski na Torcello; bo i tu w S. Donato arkada od kapitelów ma się najprzód w górę prawie pionowo; a tak, znacznie się wzniosłszy, sklepi się dopiero półkolem, tudzież nabiera śmigłego, lotnego wejżenia. Jeżeli zwrócimy pilnie uwagę na nasz obrazek, obaczmy, że wyższy rząd tych arkad, a o nim dotychczas głównie mówiłem, opatrzony jest u spodu balustradą, która ma także same słupki, taki rysunek arkad, który widzimy i w onych prawdziwych; słowem balustrada jest ich miniatura, ich niby powtórzeniem, przez szkło pomniejszające widzianą.

Warto też baczyć, że zamiast pojedynczych kolumn, dźwigających te arkady, widzimy ich u S. Donato wszędzie po dwie, tak, iż każda arkada spoczywa sobie na osobnej parze kolumn, jej wyłącznie służących.

Jednak nie pożegnamy jeszcze tej katedry, nie zwróciwszy oczu na jedną osobliwość wielce ciekawą. Mówiłem wam o pasie, który, ciągnąc się równoległe do poziomemu nad niższym szeregiem arkad, oddziela obie te kondygnacje od siebie. Otóż ten pas, dość znacznie przedstawiony na naszym rysunku, jest arcydziwnego pomysłu; bo go stanowi, jak widać, linia łamiąca się i od góry i od spodu w kąty ostre; są to więc zygzaki to w górę, to na dół ostrzami zwrócone. Koncept to trochę fantastyczny, lecz co więcej, widzimy, jak to dwa okna, umieszczone poniżej, po obu stronach częścią swoją wierzchnią, więc zaokrągloną, wchodzą od dołu w ten pas; otóż te zygzaki jego, w prostej drodze swojej natrafiając na to zaokrąglenie, wstępują na nie i obiegają je w koło, a dokonawszy tej drogi, znów dalej ciągną w pierwotnym prostym kierunku. Tym trybem te zygzaki na tej półkuliści przybierają kształt promieni. Zdaje się tedy, że to faccyczka arabska z pierwszej ręki, a przecież znajdujemy coś podobnego i po innych krajach, a mianowicie przy portalach katedr angielskich. Niewiedzielić jakie to ma być znaczenie tego przystroju. Promienie może prawią o światłości, co bucha płomieniem z okien świętego Bożego domu; może ich linie ostre, wychodzące jakby od wspólnego środka, są niby odwrotnością broniącą symbolicznie okna i bramy, od cisnącej z góry brzemieniem massy murów; może to jest kaprys ulotnej, przelotnej fantazyjki kochającej się w ochocie butnej; może to zaprzeczenie form starych klassycznych!

Lecz tego wszystkiego nie odgadniesz z pewnością. Bo historia niechaj przestaje na tém, że z pomników sztuki zdoła wyczytać ogólny pochód i przemienienia się twórczej potęgi w człowieku; więc niechaj go nie dręczy myśl, że ten lub ów szczegół jednostkowy staje przed nim nierozwiązaną zagadką.

Bo któż zdoła zajrzeć do dna serca tej odwiecznej architektury i nieomylnie odgadnąć tajemnice, robiące w duszy tych starych pokoleń, których wiodło uczucie instynktowe i półświadome natchnienie? Czyliż z ognia, co się zapali wilgotnym płomieniem w oczach



zywego, obecnego nam człowieka, zdołamy wywrócić historię wewnętrzną jego duszy? czyliż zawsze odgadniemy z bladej umarłej na twarzy, co znaczy to cofnięcie się krwi w głębie serca jego? czyli z łuny purpurowej na licach dojdiesz jakie w piersiach uczucie zajęło się pożarem? A choćbyś i przeczytał jasnowidzeniem ducha owe hieroglify zdradne, które mimo wiedzy wypływają z przepaści duszy jego, toć przecież całą mądrością twoją dorobisz się jedynie luznych ułomków tego dramatu, co, niewidziany od innych ludzi, roztacza w tajnikach serca i lekkoduche komedye i tragedye łzawe, onego dramatu, co się rozpoczyna od pierwszych lat pacholęcych a snuje się, bez ustanku i spoczynku, aż do chwili, gdy śmierć, spuściwszy kurtynę, pogasi świeczki doczesne do chwili, gdy pójdą spać znużone aktory i muzykanty. Ba, któż nawet z nas sam sobie zdoła zdać sprawę z tych uczuć i z tych radości i smutków i tęsknot, lęków i nadziei, które to po jednym, to tłumem całym jeszcze rodzić się będą w piersiach jego! Wiemy tylko, że rozum, wsparty na sumieniu, trzeźwy, bezlitośny, a sobie przytomny, winien stać tym uczuciom na straży i być obecnym ich poczęciu, że on smętnym urzędem swoim winien je ująć w bolesne karby, by które nie wyrosło w ciemiejącą własnego żywota. Wiemy tylko, że ten rozum, z sumieniem zaślubiony, nieprzekupny, nieubłagany jest świadkiem omdlenia uczuć, dzwonnikiem na ich skonanie i grabarzem ich. Zaiste, treść duszy człowieka jak się rodzi, jak rośnie, cierpi i weseli się w samotnej tajemnicy piersi naszych, tak często i umiera zapoznana od ludzi.

Lecz prawda, że w historii świata i wiedzy i sztuki jednostkowe luźne objawy tak są zagadkowe, jak jednostkowe uczucia i czyny, rodzące się w sercu każdego z nas; toć przecież laćniej zrozumieć cały pochod dziejów ludzkiego rodu, niż historię psychiczną wewnętrzną pojedynczego człowieka. Bo pojedynczy człowiek nie jest zawsze sam sobą, oczajony w koło zdradą demonicznych mocy, co rozpinają sieci pokusne, ciemne — a często nieopatrzna chwila odda im go w służbę a jęctwo. O tém atoli łamaniu się jego i pasowaniu ludzie nie wiedzą; ta bolesna walka jego i upadek jemu tylko i Bogu są wiadome.

Inaczej w dziejach świata, bo tutaj gra już idzie o losy ludów i państw. Więc ta gra jest jawną, otwartą. Bo prawda, że nie jedne wielkie skutki mogą płynąć z przyczyn najbliższych, które, ukryte będąc w tajemnicach serca ludzi historycznych, z nimi razem umarły. O takowe drobne spreżynki nie chodzi w historii świata; bo to co z człowiekiem umiera, co było jego tajemnicą, toć jest jego sprawą prywatną; mniejsza o to, jakie były chęci serca jego, w historii pytamy, czego on dokonał? W dziejach liczymy na wielką stopę; jęj potęgą są owe przyczyny głębsze, owo żyjące usposobienie wszystkich serc; chęci zaś osobiste, egoistyczne, pukające w tajemniczych pulsach ludzi historycznych, mogą być jedynie potrąceniem

zewnątrznem, powiewem lekkim, za którym spadają owoce dojrzałe. Takowa jest logika dziejów. Śpieszy pokolenie za pokoleniem, a żadne nie przechodzi milczkiem, każde przyczynia się po swojemu do sprawy ucłowieczenia ludzkiego rodu, każde przędzie tę nić, nawlekając na nią, jakby perły, dobytek duchowy swoich wysień. Ta nić przechodzi przez serce wszystkich tych pokoleń. A im dzielniejsza będzie ich woli potęga, im które z nich gorętszą czią zapłonie dla tego, co zacne i święte i wielkie, tēm szlachetniejszą spuściznę po sobie zostawi potomkom, a następnym wiekom. Jakoż każde późniejsze pokolenie, obejmując dziedzictwo po wszystkich poprzedzających stuleciach, z miłością pyta o mozoły i trudy dawnych prajcowych lat; każde z następujących pokoleń rade spoufalić się duchem z ludami, epokami, które dawno przeszły światem. To pragnienie pewnie nie jest pustą ciekawością, ani tēż zwodną żądzą poradzenia się umarłych wieków o trudy a walki w obecności żyjące; bo wszystko jest nowe na świecie; wszystko, co się pojawia w historii, pojawia się po raz pierwszy. To pragnienie ma zaiste głębszy powód swój! Człowiekowi ciasno i duszno w tym ziemskim żywocie, bo wie, że istnienie jego roztacza się i w zagrobowej dziedzinie. Więc wznosi się nad chwile obecne, doczesne. Ztąd tēż i to, co dawno umarło, co z dziejów przed wiekami spłynęło, jest dla niego jakby żywem, żyjącem. Ztąd ten urok tęskny, niewypowiedziany gruzów i mogił, ztąd owa miłość człowieka do dziejów — do przeszłości!

Czyliż tedy dziwno, że się nam serce szerzy, że się wznosi nad siebie myśl powszednia, gdy stanie przed przeszłością starowieczną, gdy przyjmie u siebie, w duszy przybytku, jakby zacne goście, duchy dawno upłynionych czasów. Czyliż tedy dziwno, że, patrząc na pomniki sztuki dawnych lat, czujemy w nas potężniej dygocące pulsa duchowego żywota? czyliż tedy dziwno, że gdy spojrzymy okiem miłości na budowania dawnoczesnych stuleciów, one, ocieplone naszym kochaniem, odezwą się melodyą, miłością, że nawzajem w głębi własnej istoty naszej zawtorują im akkordem głębokim tony i razem — razem z umarłymi laty spłyną wspólną pieśnią, wspólnym hymnem uwielbienia Pana na wysokościach!

Słychać muzykę! — to pieśni rybaków wracających do domu — w koło po falach zachód rozlał tony złociste, tony palące się rubinem, szmaragdem — nasza łódź już dobija do placu Św. Marka, kędy niegdys żyły pełnym żywotem wielkie, lecz już na zawsze zmarłe stulecia.



*Wenecya.*

(Dalszy ciąg.)

Już to podobno w innem miejscu mówiliśmy, że bywają chwile w których radzi jesteśmy schronić się przed gwarem powszedniego życia, aby choć troszkę odetchnąć po tym codziennym fechtunku, którym się oganiamy onym drobnym sprawkom i kłopotkom, co nas zewsząd opadają tak natrętnie a tak ckliwie; w tych chwilach radzi jesteśmy, gdy nas w koło obejmie cisza głęboka; bo wtedy, żyjąc w sobie i z sobą, dajemy własnym uczuciom, własnym myślom posłuchanie. Aby jednak sobie sprawić takowe rekolekcyje duchowe niekiedy wystarczy, jeżeli się uda obwarować się od natrętnych przeszkód zewnętrznych, co niby bąki i owy latem wpadają do izby to oknem, to drzwiami i burczą i brzęczą — a potem dość, jeżeli dusza przymruży okienka swoje, co ją łączą ze światem zewnętrznym; bo już wtedy zdołasz być sam na sam z sobą, pogawędzić z duchami, co, choć od drugich niewidziane, idą z tobą przez świat i czekają tylko pory, gdy się oddalą obce świadki, by się z tobą od serca rozmówić. Przecież też często się dzieje, że nawet mimo wiedzy i mimo woli twojej w duszę wstąpi milczenie; wtedy w sercu, jak to mówią, niby makiem zasiał, tak spokojnie a tak uroczyście. Bywa to najczęściej wówczas, gdy wielkie otoczenie, gdy potęgi olbrzymie nie na lada miarę staną w koło ciebie i spojrzą w oczy twoje, jakby oczyma innego świata, przecież spoufalonego z najgłębszą istotą twoją, a mrowie cię przejmie na takowe spojrzenie. Temi to oczami patrzą na ciebie śnieżne Alp szczyty, co je dźwigały światorodne moce na pamiątkę urodzin łądów i mórz; takiem spojrzeniem patrzy nocne niebo milionami gwiazd; takie oczy zaświecą w toniach ducha twojego, gdy się za żywota zetkniesz z wiecznością, gdy się spotkasz z trumną choćby nieznanego nędzarza, a usłyszysz ostatni głuchy łoskot brył piasku zasypujących jej wieko. A cóż dopiero gdy pielgrzymką wędrujesz w pośród trumien przeszłości całej, gdy chodzisz po grobowcach katedry krakowskiej, lub gdy staniesz wśród ogromnego dziedzińca pałacu przebrzmiałych dożów weneckich.

Często mi się w tej Wenecyi zdarza, że się znajdę znienacka na tym dziedzińcu wspaniałym a pełnym dziwoty. Prawda, że mnie w dzień tędy droga prowadzi, i że niekiedy z umysłu wstępuję w te ciche a tak przepyszne przestrzenie; najczęściej jednak bywa, że, oczyniony będąc czarnoksiężstwem sztuki a historyi, mimo wiedzy tutaj kieruję drogę moją; a gdy się obejrzę w koło, już mnie otoczy ten dziedzińiec i te budowania jego tak strojne i okazałe. Bywam tutaj w każdą porę dnia, a najwięcej mi atoli do serca przypada godzina wieczorna. Wtedy słońce kończy swój dzień, odprawiając wieczorne swoje modlitwy, stroi Piazzettę i morze i kościół purpurą;

jeszcze palą się złote krzyże na kopułach bazyliki Św. Marka; w dziedzińcu pałacowym dwie ściany od wierzchu jeszcze płoną ogniem zachodu, ale szara godzina rozlała się lekkim lazurem po głębi, a niższe jego tony rozplynęły się po galeryach, łodziach, krużgankach milczących. Wtedy tak uroczyście, świątecznie w sercu, tak cicho i spokojnie — słyszysz tylko szepty upłynionych wieków, niby muzykę oddaloną, niby arfy nadobłoczne archaniołów, co z nad obłoków przygrywają radośną melodyą, zrodzeniem wielkich ludzi i wielkich narodów na ziemi, a wtórują śpiewem żalobnym ich boleściom śmiertelnym, ich smutnym mogiłom.

Wtedy najczęściej zwykłem wstępować po tych schodach, co je słusznie „olbrzymie“ zwą — one całe na tym dziedzińcu, całe pod gołym niebem a prowadzą pod galeryą pierwszego piętra, co ciągną się w koło rzędem mnogich ostrołuków, a te ostrołuki ogromne a strojne dźwigają się na podlotnych kolumnach. Na ostatnim ustępie schodów stanęły dwa tytanicznej wielkości posągi: Neptuna, co mistrzem mórz, i mieczowładnego Marsa; one godłem niegdyś dwoistej potęgi Wenecyi. Więc czujesz jakąś rozkosz dziwną, tęskną, niewypowiedzianą, gdy myśli dniem strudzone skąpiesz w widoku tej przeszłości, w tych powiewach starej sławy, którą choć dawną zmarłą słyszą ludy ziemi całej. Więc lubię tu stanąć na tych schodach, lub przechadzać się zwolna, uroczyście jak po kościele, pod tą kolumnadą; a tak tu cicho, że jedynie słyszysz stąpania własnych kroków twoich; gdy się zatrzymasz, znów umilkły echa kamienne. Patrząc na doł, na dziedzińiec, kiedy niekiedy obaczysz jakąś niewiastę z ludu, co przychodzi zaczerpnąć wody ze studzien pałacowych. A dziwnie odzywają się po tej przestrzeni okazałej śmiechy i żarty tych dziewcząt młodych; czasem wpadnie pachole uliczne i stroi im figle — znów śmiechy — potem cisza jak w kruchcie. Te wesołe gzy i gry i ubogiego bosego ludu brzmią niby lekką, bezświadomą ironią w tych smętnych, wymarłych przestrzeniach marmurowych, kędy niegdyś gnieździło się tak harde możnowładców panowanie.

Rozpocznijmy jednak opis tego dziedzińca od początku.

Gdy się puścisz od morza Piazzetta, wzdłuż onych podsieniów pałacu dożów, wtedy za ostatnim ostrołukiem jest przestrzeń niezbyt szeroka, jakby króciuchną ulicą oddzielająca pałac od bocznej ściany kościoła Św. Marka. W głębi tej przestrzeni, tej krótkiej niby ulicy, jest ściana łącząca te dwa budowania, co i pod względem dziejów i okazałości bogatej i sztuki stanęły na reju tego wszystkiego, na co się kiedyś potężna Wenecya zdobyć mogła. Otóż w tej ścianie łączącej, jak rzekłem, pałac dożów i kościół Św. Marka, stanęła brama główna do pałacu, zwana *Porta della Carta* (\*). Jest to

(\*) Na fig. 4-tęj T. I. str. 161 widać, choć niedokładnie, tę okazałą bramę.



wstęp jeden z najwspanialszych, jakie tylko wymyślić można w tym stylu gotyckim, co tak uroczyste a poważny, jak arcykapłana śpiew, a przecież znów tak lekki a fantastyczny jak piosenka trubadurów. Aby zaś wszystko wypowiedzieć, stałmy nieco dalej od tej bramy. Po prawej ręce, jak rzekłem, kończy się strona pałacu dołów wychodząca na Piazzettę. Więc tutaj przypada róg jego. Przypominam powyżej dotkniętą cudność tego pałacu. U szczytu jego, jak wam wiadomo, unoszą się w błękit powietrzny jakieś zęby, obeliski fantazyi pełne, poniżej ów potężny mur, co go ubierają w desęń mozaikowy ciosy różowego i białego marmuru. Pamiętacie również, że na krawędzi rogu muru tego, jakby listwa, biegnie do góry sznur kamienny skręcony, co u szczytu samego wyrósł w przejrzystą ulotną wieżyczkę. Poniżej tego muru mieni się światłami i cieniem pierwsze piętro, co już całe otwartą galeryą, bo tu na nieprzelicznym rzędzie kolumn spoczęły owe łuki wywijane, lekkie, hoże, na wylot dziergane w rozety; a dopiero na samym dole owo poziemie o rozkraczystych ciężkich arkadach gotyckich a grubych osiadłych kolumnach, więc one podsienia harde i wspaniałe. Przypomniałem wam to wszystko, by przywieść na obecne oczy fantazyą weneckiego gotycyzmu, co niby marzy a śni o architekturze maurytańskiej. Zaiste, bo jak podobno już raz rzekłem, w szczerym litym gotycyzmie nie ma kolumn, ale są filary rozczłonkowane na snopek filarów i kolumnek cienkich, wysokich, śmigłych.

Jakoż ten pałac i te wszystkie wspaniałości jego stanowią po prawej ręce niby oprawę tej bramy. Lecz, co więcej, wrażenie silniej się jeszcze tutaj tém potęguje, że nad ostatnią narożną kolumną poziemia pałacowego, jakby na dobytek, stanęła jeszcze grupa kolosalnych figur z czasów gotyckich, a wywołana fantazyą *Filipa Calendario*, owego rzeźbiarza a nieszczęśliwego architekta pałacu. Ten *Calendario*, jak już rzekłem, umarł śmiercią haniebną wraz z dożą *Marino Falieri*, (\*) a *Porta della Carta* budowana była później z rozkazu *Franciszka Foscariego*. Więc są to dwa sławne imiona, których żywot był wawryznem uwieńczony a ostatnie chwile pełne okropności łzawej.

Po lewej ręce tej wspaniałej bramy ciągnie się boczna strona kościoła *Św. Marka*; u wierzchu jej bieży bogata balustrada dziergana, przezroczyta, a w pewnym oddaleniu od tej ściany kościelnej dwa czworograniaste filary dziwnego poglądu. Napisy ich koptyckie i hieroglify prawią, że to pielgrzymy z obcej, dalekiej ziemi. Zaiste, wszak to łupy a oznaki zwyciężkie, które niegdyś przywieźli Wenecyanie przez morze ze *Saint-Jean d'Acree*, z kościoła *Św. Saby*.

Takowe z prawej i lewej jest otoczenie bramy *della Carta*; ona

(\*) Zob. T. I.

niby w głębi, niby cofniona w tył facyaty pałacowej i kościoła. Ona, jak rzekłem, zajmuje sobą całą ową ścianę między kościołem a pałacem. Same właściwe drzwi są prostokątne, nad niemi jednak w olbrzymim ostrołuku lodzia z potrójnych łuków, które w rysunku są jakby powtórzeniem arkad pierwszego piętra pałacu, lecz ta lodzia jeszcze bogatsza, jeszcze strojnieszka; bo kolumny jej jeszcze misterniej dziergane a nad niemi całe pole na wyłot w koronkę wyrabiane.

Nad owym ostrołukiem znów łuk większy załamujący się fantastycznie, z niego wyrastają, jak bajeczki arabskie, kwiaty, gałęzie i figury — a na samym szczycie postać olbrzymich wymiarów, która prawie całym konturem swoim wznosi się nad wierzch tej ściany samej. A po obu stronach bramy, na cokułach wznoszących się wysoko nad brukiem, posągi pod baldakinami; nad niemi znów z obu stron figury i znów nad nią takież podniebek ciosowy, a powyżej wieżyczka gotycka w kwiatki, w liście ozdobiona. Wszelako te liście mocno zawijane, ten łuk większy tak swobodnego, nawet swawolnego, rysunku, a nadto gzymsy, fryze i drobniejsze ozdóbki okazują, że gotycyzm tutaj na skonaniu swoim. Ściana zaś, na której to wszystko się dzieje, podobnie jak sam pałac, ozdobiona od góry w owe obeliski, zęby butne, i owe igry fantastyczne.

Jak tedy z jednej strony kościół Św. Marka jest odgłosem stylu bizantyńskiego, zarywając, choć wielce słabo, w romańską architekturę, tak sam pałac dożów jest z maurytańska gotycki, a gotycyzm jego należy do samej głębi średnich wieków. Sama zaś Porta della Carta wyobraża nam najpóźniejszy styl gotycki, jak to widzieliśmy po tym przystroju roślinnym tak sutym i obfitym, po tych liściach powyginanych, wymuskanych, fryzowanych. Lecz, co więcej, znać po powyższych oznakach, zwłaszcza po ozdóbkach drobnych, po onych fryzach i wykręcaniu się onego większego łuku, po formie czworograniastej samych drzwi, że czas nowy zawionął, że dech renesansowej epoki chuchnął po fantazyi mistrzów-budowników, a przelatując świat ówczesny wywołuje nową fantazyą niby kwiaty i zioła na wiosnę. A nie mogło być inaczej! Tę bramę skomponował *Maestro Bartolommeo Buono* (\*) w 1439. A on będąc oraz rzeźbiarzem, stworzył także i te posągi, co zdobią i wierzch i boki tej bramy.

Taka to jest brama della Carta, ale na tem nie kończą się dziwy jej tak w okazałość bogate.

Bo wiecie, co to się dzieje, gdy oczy i dusza uleczą perspektywą, zwłaszcza gdy im światła i cienie zawtórzą całą magią swoją; wiecie, co się dzieje, gdy patrzymy przez przestrzeń bliższą a zaciemnioną na przedmioty dalsze a oblane światłem jasnym, mocnym.

(\*) Zob. T. I. str. 149.



Wtedy zdaje nam się, jakby ten dalszy widok cofnął się jeszcze do większej odległości, ale już w ożywionym zarysie, ale już w barwach eterycznych; on niby się zmniejszy a przecież zagra we wszystkich szczegółach swoich; a ta wyrazistość, to światło spotęgowane, nastrojone do wyższych tonów, majaczy zmysły opływając magicznem czarodziejstwem scenę całą. Któż nie zna dziwnego uroku, jaki przybiera okolica, która, już sama z siebie wdzięczna, jeszcze jest ujęta jakby w ramy albo przez bramę ogromną, albo przez okno olbrzymie, albo przez stare potężne drzewa splatające konary niby w łuk ciemny, nieprzejrzysty! Więcie, jakto wtedy ten świat daleki oblewa się poświatą poetyczną, artystyczną. A któż np. z nas Krakowian nie cieszy się, że dziś przywrócono pierwotne oświetlenie kościołowi OO. Franciszkanów w Krakowie, a tak sprostowano architektoniczne makaronizmy późniejszych czasów. Otworzono okno arcywielkich wymiarów nad celnym portalem. Więc główna nawa zalana wysoką jasnością, lecz następnie nawa poprzeczna, wraz ze środkiem kościoła, kędy te nawy krzyżują się z główną, widzisz światło ułagodzone, prawie mroczne, szare. Aż w końcu kościoła, więc w chórze, więc w całej części kościoła od wielkiego ołtarza, znowu brzmi światło potężne, wysokie, a jednak nie jaskrawe; bo właśnie w tej całej przestrzeni umieszczone okna długie gotyckie łagodzą zbyteczną jasność barwnymi szybami. Więc jeżeli dziś staniesz przy głównym portalu, już wtedy przez szare i niby wieczorne światło środkowego kościoła widzisz ołtarz wielki i całe obejście jego zanurzone w jasności, otulające dziwną muzyką światła i barw tę architekturę pradziadową (\*).

(\*) Dla czegoż — byle w rzetelnie pocziwłej sprawie — nie pochwalić się i swoim? — Więc też powiem, że całe to najnowsze odbudowanie tego kościoła odbywało się wedle planu danego przez brata mojego *Karola Kremera* D-ra fil. a dyrektora budownictwa w Krakowie. Wszak on również przewodniczył odnowieniu sławnej naszej bramy Floryańskiej, a co więcej odbudował gmach biblioteki uniwersyteckiej, to jest owo stare Kollegium Jagiellońskie, zakupione dla Akademii jeszcze przez Władysława Jagiełłę. Gmach ten, dawniej bliźki ruiny, a zajmujący prócz kilku tylko sal mnogie drobne izdebki w których, krom urzędu bibliotecznego, mieściła się liczna służba uniwersytecka, już od kilku lat stał się przedmiotem odnowienia i niezadługo więc też zaświeci szeregiem arcy wspaniałych zdolnych sal i ubierze się w bogatą ornamentykę architektoniczną. A lubo tej ornamentyki nie było w pierwotnym gmachu, toć przecież te wszystkie ozdoby jak i cały styl odbudowanego kolegium są dziś skomponowane w duchu Jagiellońskich czasów. Bo tu i owdzie pozostałe stare przedwieczne odrzwia, lub jakiś ułomek węgarzu, obok umiejętnego znanstwa a nadewszystko obok miłości przeszłej chwwały, wystarczyły architektowi by natchnąć jasnowiedzeniem artystycznem i wystawie całość odpowiednią epoce jagiellońskiej. Patrząc na tę budowę, dziś coraz pełniej się roztaczającą, nabierasz przekonania, że w razie, gdyby one stare pokolenia jagiellońskie zmartwychwstały, uważałyby się w tym gmachu jakoby w domu u siebie, i byłyby zadowolnione z budownika, co, nie litując pracy i kombinującj myśli, złożył im w ofierze najlepszą część istoty swojej. Lecz nawróćmy do kościoła Franciszkanów w Krakowie, bo on osobliwie zajmujący dla nas i pod innym wzglę-

Patrzmy na przedmioty choćby przez papier w rurkę zwiniony, choćby przez rękę w trąbkę stuloną; patrzmy choćby nawet na obrazy, na ryciny, litografie, zwłaszcza pejzaże, a już, byleby miały

dem. Jakoż przy odbudowaniu go po pożarze w roku 1850 okazały się ślady, z których z pewnością zgadnąć można epoki architektoniczne, które on przeszedł w upływie wieków. I tak wypada naznaczyć mu cztery główne przeistoczenia okresy. Pierwotnie stawiany był w krzyż grecki, mający wszystkie cztery ramiona równe — (podobno roku 1223, czasy Leszka Białego): wchód był przeto na końcu jednego z tych ramion. Czyli zaś ten kościół pierwotny był stawiany w stylu bizantyjskim lub romańskim, trudno dziś już orzec z pewnością. Jest zaś niemal niewątpliwą, iż kościół ten później nabral kształtu gotyckiego. Jakoż do jednego z ramion przystawiono presbiterium w kształcie połowy ośmiokąta, dając mu potężne okna gotyckie; dalej przedłużono bardzo znacznie ramię, leżące na przeciw tego presbiterium. Tak tedy kościół otrzymał teraz formę krzyża łacińskiego. W końcu tego tak znacznie przedłużonego ramienia umieszczono główny wchód. Ten portal również jak i okna wszystkie wzniosły się śmiało i butnie ostrołukiem gotyckim. Gdy w roku 1655, za czasów wojen szwedzkich, kościół Franciszkański zgorzał, nastąpiło trzecie przeistoczenie jego architektury. To odbudowanie przypadło atoli w czasy najgorszego smaku — w czasy rokoko. Nad tym ramieniem przedłużonem zbudowano teraz sklepienie kragle z wszystkimi przyborami, odpowiedziami ówczesnemu zwyczajowi smakowi — ozdobiono mdłymi płaskimi tę nawę pilastrami i nadziano im kapitele korynckie, czyli raczej spaczzonego kompozytu. Z dawnych okien gotyckich uczyniono małe okienka u góry, krągłym łukiem zasklepione, presbiterium napuszczono światłem jaskrawym, rażącym, bo takowe wtedy wielce lubiono. Owa nawą długą straciła swój portal, będący głównym wstępem do kościoła, bo mury miejskie, z tej strony dotykające kościoła, broniły wejścia do kościoła. Wchodziło się tedy do świątyni jedną z naw poprzecznych — a ta nawą długą ciągnęła się przestrzenią zaciemnioną i pustą — więc odludną — a na domiar owo rokoko wysadziło się conceptem, co już obstanie za wizerunek całego ówczesnego smaku. Jakoż zachciało się kopuły na skrzyżowaniu ramion. I zbudowano ją. Lecz ona nie była widna z ulicy, gdyż chowała się pod olbrzymim stromym dachem gotyckim kościoła. Więc ta kopuła nie oświecała wnętrza świątyni oknami. Więc dano jej okna ślepe, świecące zwierciadłami zamiast szyb. Nastaje w roku 1850 pożar — a po nim nasze nowe odbudowanie. Wtedy roztworzono okna gotyckie dawno zamurwane i zapomniane; niektóre z nich dopiero teraz odkryto, bo ich oprawy kamienne, niegdyś zalepione tynkiem, stały się niewidome dla świata. Teraz na powrót uczyniono portal gotycki na końcu nawy podłużnej — a nad nim umieszczono ogromne strojne okno gotyckie. Oną wrzekomą kopułę zniszono, a na jej miejsce dano sklepienie gotyckie krzyżowe, bogate w żebra wiążące się misterną siatką z sobą. Lecz trudno było sklepienie owo rokoko, pokrywające nawę podłużną, zamienić na gotyckie — trzeba było chyba je zupełnie zrzucić, co było niepodobniestwem. Wtedy szczęśliwym pomysłem postanowiono przerobić tę nawę stylem romańskim. Styl romański, choć poprzedza gotycki, jest przecież także stylem średniowiekowym — romantycznym. Więc sklepienie rokoko teraz uczyniono podobne do sklepień romańskich, więc też ściany pod tym sklepieniem ożywno niżami romańskimi. Więc zniszono owe płaskie wiotkie pilastry i nieme ich kapitele a na ich miejsce dano silne, potężne pilastry ośmiościennie, jakto bywa w romańszczyźnie. Tak przeto cały kościół przybiera jasność i harmonia, która, że tak powiem, ma swoje zidealizowanie w harmonii światła, o której w tekście naszym mówiliśmy.

Przecież wszelkie szczęśliwe pomysły, plany architektoniczne artysty-budownika, wszelkie jego zachody i troskliwości owe byłyby się na nic nie zdały, gdyby w tym kościele nie był się znalazł gospodarz, co dopilnował sumiennie i z miłością technicznego wykonania budowy. A takim gospodarzem był zacny JKs. gwardyan



wartość artystyczną, światła i barwy odzieją się poezją i dziwnym urokiem. Alboż to w świecie duchowym inaczej się dzieje? Obejrzyj się na lata dawno upłynione a niegdyś rozjaśnione szczęściem, oświetlone życia wdziękami; — lecz patrz na te same lata błogie poprzez smętne ciemne czasy, któreś później przeboleł, które przeto bliższe chwili obecnej, a ujrzyś jak ów szczęśny okres żywota cofnie się w daleką, w daleką przeszłość, jak on się rozjaśni i spotęguje wdziękami poetycznym, idealnym. Lecz nadzieja, ta nadzieja, co nigdy nie wymiera w sercu człowieka, która mu jest nieodstępna, wierna i lubą towarzyszką przez całe pasmo żywota, tchnęła i na przyszłość jego jasności swoje. Więc ta tajemnicza przyszłość ubiera się uroczą poświatą, gdy na nią spojrzysz sercem rozrzuwionem przez te ciemne dzieje i lata, z którymi ci jeszcze w życiu na przebój iść wypadnie, zanim staniesz w przyszłości dziedzinie, ubraną całym czarem tęsknoty i nadziei.

Wróćmy jednak do naszej bramy della Carta. Widzieliście jaką wspaniałością ona na zewnątrz odziana, — a przypomniałem cudowność, którą odzywają się światła i cienie, mianowicie już czarodziejstwo perspektywy, gdy się patrzymy poprzez przestrzeń ciemniejszą na widok dalszy a rozjaśniony całą pełnią poświaty. Otóż takowe to oczynienie, wdzięk pełne, isci się tutaj całym urokiem swoim. Jakoż ta brawa jest wewnątrz długim, okazałym przysionkiem, co kończy się ogromną arkadą, wychodzącą na dziedziniec. Ten przysionek, pokryty sklepieniem potężnych wymiarów, w dalszej swojej części a po stronie prawej ma trzy arkady wspaniałe, wychodzące na ów dziedziniec pałacu. One są szerokie i wzniosłe, oświetlają więc dostatecznie całe to wnętrze; przecież, gdy światło jego jest jakby o całą oktawę niższe, niż jasność rozplywająca na dworze otwartym, przeto w porównaniu z nią wydaje się być zamroczone, wieczorne.

Wystawmy tedy sobie co się dzieje, gdy, stojąc na Piazzetta

Damazy Zielewicz. Zaczyn ten kapłan na jaw okazał, iż w każdym człowieku ogromna żyje siła, byle ją utrzymywała mocna i wytrwała wola; szanowny ten kapłan jest dla nas wszystkich naocznym dowodem, że byleby człowiek całym sercem, całą osobą zabrał się do uczciwego dzieła, już on cudów dokaże, bo mu pewnie nie zabraknie błogosławieństwa Bożego. Jks. Zielewicz jak starannością nigdy nie znękaną wypraszał datki i fundusze na odbudowanie kościoła, tak całą miłością czuwał i stróżował nad robotą, nie ustępując z rusztowania. Więc też dziś w całej okazałości stanął ten Boży dom. A podaniem z pokolenia na pokolenia, które się w nim modlić będą, przejdzie imię zacnego ks. Zielewicza! — Więc i ty, szanowny czytelniku, nie będziesz miał żalu do mnie, żem w tym przypisku może zbyt zбочzył od rzeczy. Wszakem cię zapoznał ze szanownym człowiekiem, a to rzecz nie mała — a powtóre podałem ci przykład, jako ubogi gwardyan ubożego klasztoru, nie tracąc ufności w siebie, cudem dokonał kosztownej olbrzymiej budowy, a dokonał jęj li mocą nadziei, wiary i miłości. Niechajże to będzie nauką a pociechą dla nas wszystkich!

przed tak wielce strojną bramą della Carta, patrzymy wzdłuż zciemnionego przysionku, widzimy poprzez jego wnętrze w dalszej perspektywie dziedziniec i one schody olbrzymie marmurowe, oblane wysoką poświatą. Jakoż te schody są umieszczone wprost naprzeciw onego przysionka, i, jak wiecie, prowadzą od dziedzińca na galerią pierwszego piętra, więc są pod gołym niebem, więc też białe ich marmury biją całą potęgą jasności słonecznej: tam dzień widny, wesoły, promienny.

A jeżeli już wstąpimy przez wnętrze tej bramy w samo wnętrze dziedzińca, wtedy przepych hardy a przecież wdzięczny, luby obstępuje nas do koła. Tutaj uroczystość, niesłychane bogactwo architektury, a przecież elegancja lekka i wykwintnego smaku. Prawda, że tutaj całe to budowanie nie jest bynajmniej z jednego odlewu, z jednej, że tak powiem sztuki; nie ma tutaj jednej i tej taméj myśli, coby drgała duszą widzialną we wszystkich częściach tej budowy. Znać, że ten dziedziniec nie od razu stanął, że budowali go mistrzowie w różnych okresach, a nadto stosując się do różnych potrzeb a zachcianek. Wszak nawet są części, które nie były nigdy w zupełności wykończone. Dziwnie cię jeszcze uderza, gdy np. obaczysz, że arkady poziomą są krągłe krojem renesansowym, a pierwsze piętro ma łuki gotyckie, więc wcześniejszego stylu. A każda z czterech ścian dziedzińca inna a inna.

Tak strona, stojąca naprzeciw wstępu po przez bramę della Carta, więc strona do której przybudowane „schody olbrzymie“, ma poziomie ze szeregu arkad, i pierwsze piętro jest całe w arkady; w drugiem piętrze zaś widać okna również krągłe u góry, zasklepiione, poprzedzielane atoli to szerokimi, to węższymi ścianami; a prócz tego w jednem miejscu jeszcze lodzia o pięciu łukach. Do tego drugiego piętra jest podobne i trzecie piętro, choć i tutaj arkady, czyli ogromne okna są znowu innym trybem rozdzielane; co więcej, okna choć tego samego rysunku, nie są przecież tej saméj wysokości, co pewnie błędem a dysharmonią.

Strona zaś dziedzińca, stojąca naprzeciw tej powyżej opisanéj strony, jest zupełnie różna od niéj z wyrazu a fizyognomii, bo gdy jéj poziomie i pierwsze piętro pyszni się szeregiem hardym arkad, już powyżej tych piętr wznosi się ten sam ogromny mur, który znamy z facjaty zewnętrznej pałacu, więc ów mur co się ubrał w desenie dwukolorowych marmurów, a buja na wierzchu rzędem onych znanych nam obelisków i fantastycznych zębów.

Jednak, wedle mnie, najcudniejszą jest ta strona dziedzińca, którą „zegarową“ zowią; jest to strona od owego przysionku bramy della Carta. Trudno sobie wystawić, jaki tutaj ruch i życie architektury! — Ot podzielcie sobie tę stronę w myśli na dwie części. W części po prawéj ręce, mniejszój, widać owe wspaniałe schody olbrzymie a widać je, rozumie się, z boku — za nimi w dali budynek gracyjny, będący niby osobną dla siebie całością. Druga zaś



część tej strony dziedzińca, więc część, będąca po lewej ręce naszej, mieści w sobie całą długość znanego nam przysionku. Podzielmy sobie w myśli tę część znów na dwa oddziały. W jednym oddziale, będącym po lewej naszej ręce, widać właśnie owe trzy wspaniałe arkady, które go oświetlają z boku; a drugi oddział, który jest dalszym ciągiem przysionku a zatem bliższy schodów olbrzymich, jeszcze silniej występuje naprzód. Ten oddział stanowi jakby osobną całość przesłiczną kompozycji. W środku poziemia niża z posągami a ubrana w kolumny i fryze gracyjne; obok tej niży są znów niże, po jednej z każdej strony, i w nich również posągi; potem nad fryzem bogaty ganek i wierzch wzniosły, również z trzech części złożony a kończący się od góry w szczyty, wieżyczki piramidalne gotyckie, kwieciste, których najwyższe ostrza wyrosły w figury gracyjne a nie bez znakomitej artystycznej wartości. Widok tej całej strony dziedzińca tem więcej zachwycający, że gdy się twarzą ku niej obrócisz, obaczysz, jak już rzekłem, po prawej stronie twojej całe „schody olbrzymie“ z boku, więc w całym ich profilu.

Mimo owych arkad ostrołukich pierwszego piętra, mimo onego muru ogromnego, mimo onych wieżeczek spiczastych gotyckich, całość ma spojrzenie pierwszej epoki renesansu. A ta całość jest tak wymyślnego przepychu, wspaniałość tego dziedzińca jest tak porywająca, że przejrzysz chętnie i błędem a niejednostajności pomysłu. Cała architektura ta żyje, rusza się; piętrzą się arkady na arkadach, roztwierają się okna wspaniałe, łodzie, bramy; wyrastają w łodygi kolumny wykwitające w liściasty kapitel, cieniują się niże, w których dumają poważne posągi: tam znów wlatują wieże, gotyckie ostrza bujne w liść marmurowy; a kędy miejsce zostawują łodzie, drzwi, arkady, fryzy, gzymsy, kolumny. — tam już płyty marmurowe wyrabiane w kwiaty, w figury, w zwoje roślin; tu nie ma próżnego miejsca, tutaj przepych zagarnął całą przestrzeń dla siebie.

Taką była Wenecya, gdy na samym początku wieku XVI zdobili, stroili ten dziedziniec *Antonio Bregno* i *Antonio Scarpagnino*.

W kilkadziesiąt lat później (bo w roku 1556 — 1559) *Conti* i *Alberghetti* skomponowali owe dwie studnie (cysterny) na dziedzińcu. One tedy późniejsze, — więc już w nich dziwaczy się troszkę styl baroko, który przecież nadaje się do całego otoczenia, a zwłaszcza z przepychu swojego, bo studnie są z brązu a wielce bogato wystrojone. Zwłaszcza jedna z nich jest istnym arcydziełem, — rzekłbyś, że je w chwili artystycznego natchnienia wymyślił sam Benvenuto Cellini — tak figury i ornamenta, liście i obwódki są z mistrzowska splecione z sobą.

Więc przyznacie mi zapewne, że to nie sztuczne i wymuszone są zachwycenia, które każdego wędrowca prowadzą na ten dziedziniec pałacu dożów weneckich. W tym pałacu przebywa geniusz piękności, trzymając się za rękę z aniołem historii; tamten z uśmiechem niezgasłym nigdy i w kwiecistej koronie, ten smętny z wywróconą

pochodnią. Wszak tam na wysokości tych schodów olbrzymich, między posągami Marsa i Neptuna, każdy nowo obrany doża wenecki występował w pełnym ornacie; tu był koronowany tą historyczną mitrą rogatą, tu brzmiały w tej uroczystej chwili słowa: „accipe coronam ducalem ducatus Venetiarum!“

Głęboka cisza w tym opuszczonym grodzie jest istnem memento historyi, co woła a przestrzega aby żaden kraj, żaden lud nie pozostawał za czasem; bo czas jest wiekuistości nieubłaganym synem. Rydwan dziejów gruchocze opóźniających się, niweczy wszystkich co się zatrzymują na tej drodze, którą Bóg rodowi ludzkiemu przekazał.

Właśnie na początku onego szesnastego stulecia, gdy republika wenecka sadyła się na wspaniałość tego dziedzica, już historia wyrzekła nad nią śmierci wyrok. Bo świat stary odsłonił sobie świat nowy i nowe drogi kultury i handlu a nowy myśli zwrot. Wenecja trwała przy przedawniałym swoim kierunku na zewnątrz a tryb jej wewnętrzznego żywota skostniał, skamieniał; a im więcej omdlewała Wenecja na zewnątrz, tém srożej ścisłała trwogą i lękiem własny swój lud.

I za pierwszym moim pobytem, od którego przeszło ćwierć wieku upłynęło, przechadzałem się po tym dziedzińcu i wśród tych arkad wspaniałych — tam to na pierwszym piętrze w ścianie była lwia paszcza wykuta z marmuru. Ta drobna głowa lwia była otchłanią trwogi i przestachu. Kogo paliła żądza zemsty, pisał na świstku oskarżenia bezimiennie i cichaczem zdawał kogo chciał i o co chciał. Więć sercem władały lęk i zgroza, więc nie dziw, że zepsucie rakiem toczyło Wenecyą. Dziś nie mogłem znaleźć tej paszczy lwiej — podobno zdjęto tę rzeźbę ohydnej pamięci.

Astronomowie nam powiadają, jakto przed laty na niebie nocnem w całym przepychu płonąła gwiazda, którą „Pelegrina“ zwała umiejętność ziemską. Ona była gwiazdą stałą, więc takiem słońcem jakim jest nasze, jakim są owe tłumy gwiazd, co migocą na cichem gwiazdzistem niebie. A od wieków świeciła Pelegrina w swojej piękności promiennej i była podziwem mieszkańcom ziemi naszej. Lecz pewnego czasu stało się, że na niebie rozgorzała, rozplomięła się nadzwyczajną jasnością ta cudnego uroku gwiazda; rozgorzała, rozogniła się płomieniem a potem — zgasła i już na wieki skonowała. A było to właśnie w ten sam czas, gdy na ziemi ostatniego z Jagiellonów złożono do grobu. Gwiazda Pelegrina umarła na niebie, ona już niewidzialna bo ciemna, ona już martwem trupiem ciałem. Czyliż ona, słońcem będąc, miała podobnie jak nasze słońce drużynę planet, co jej towarzyszyły na tym pochodzie wiekuistym przez przestrzeń nieskończoną? Co się stało z temi planetami jej, gdy ich jasne serce umarło? — i one zapewne skonały i dziś ostygły w głuche zwłoki; cały ten system jej gwiazd, bez ciepła, bez światła, bez życia odbywa w mrozach i ciemnościach grobową piel-



grzymkę swoją. Co się stało z mieszkańcami tych światów? Tak siebie zapytują astronomowie. Coby się stało, powtarzają sobie z lękiem a zgrozą mieszkańcy naszej ziemi, gdyby i nasze słońce zgasło, gdyby się na wieki wieków zamrużyło to oko światłości a ciepła i wszechżywota ognisko? Wszak Byron wyśpiewał podobny „sen mój“ okropności pełny!

Człowiek z wiarą Zbawiciela w sercu nie zna lęków takowych; on wie, że nie ślepy traf włada światem; on zdaje ludzkości losy na wolę Ojca na niebie a poruczając światy Jego miłosierdziu, żyje wedle Bożego zakonu. Więc dziwne uczucie na dwoje rozdziela nasze serce w tej Wenecyi. Dzieła jęj sztuki, pomniki jęj świetnej historii przepełnią ci duszę rzewnością kipiącą, a przecież poznajesz, że zgon jęj był koniecznym, niechybnym — i nie możesz żałować tej dawnęj Wenecyi, która umarła na logikę dziejów powszechnych.

### Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

Dziś oddamy się nieco sprawom tutecznym i odwiedzimy gniazdo skrzydlatego lwa starej Wenecyi, w którym on rośl w potęgę i sławę; obaczmy bowiem morską zbrojownię, ów przesławny *Arsenał* lagunow.

Na kończynach miasta, kędy już otwarte morze bliższym sąsiadem Wenecyi, tam szerzy się przestrzeń ogromna, arcyogromna; bo całe obejście arsenału, wraz ze wszystkiem zabudowaniem, portami, i t. d. dochodzi poł mili geograficznęj obwodu. Jest-to niby osobne państwo w sobie istniejące. A jak tu było niegdys ludno w tym arsenale, znać z tego, iż niekiedy w nim bywało robotników 16,000; w tej liczbie było zawsze 3,000 arsenalottów, to jest takich rzemieślników, którzy byli wycuczeni w osobnych szkołach, poświęconych różnym gałęziom sztuki budowania okrętów (\*).

Gdy staniemy przed arsenalem, już w obec nas wznoszą się dwie wieże, czyli raczej baszty czworograniaste, uwieńczone od góry w zęby, a powyżęj tego wieńca wznosi się baszta druga niby drugiem piętrem swoim; lecz takowa już mniej szerokich, mniej wysokich wymiarów, i w nięj po każdej stronie émi się okno; na samym wierzchu znów widać zęby, jak to bywa przy twierdzach. Rysunek tych baszt nader prosty, a jednak wdzięczny; bo ona budowana z cegieł czerwonych, a cokuł potężny,

(\*) Obecnie w Arsenale w Wenecyi pracuje około 2000 ludzi. — St.

wysoki, również jak krawędzie baszty, wykonane są z ciosów białych; zważcie jak ta dwubarwność wzmaga tu życie i ruch.

Między te baszty wpływa kanał wodny, bo tu jest wjazd dla okrętów; tędy przeto wypływały floty weneckie, by wrócić z laurem chwały i wzrastającej potęgi. Więc zwykle ogromna krata między basztami zamyka przystęp, a most zwodzony rzuca się przez kanał.

Powabniejszy jeszcze, niż ta brama wodna, jest wstęp dla osób pieszych obok niej zbudowany. Jest to portal wspaniały, hardy, niby jaki łuk tryumfalny, zdobny w kolumny, w arkady. Nad bramą, nad gzymsem pole, w niem skrzydlaty lew a na samym szczycie dźwiga się posąg Św. Justyny, dłuta znakomitego mistrza. Był nim *Girolamo Campagna*, zwany *da Vergna*; on urodził się w Weronie roku 1552. Choć atoli tak późno przyszedł na świat, choć nawet jeszcze był czynnym w pierwszej ćwiartce siedemnastego wieku (\*). dzielnie się bronił zepsuciu, które wtedy chorobą padło na twórczą fantazyą ówczesnych artystów. Widzisz dużo uczucia w jego postaciach, a rzadko tylko nieco maniery lub sztuczności, choć takowe były miazmem, którym oddychała współczesna mu sztuka.

Dziwna rzecz, że ten portal, zbudowany będąc w roku 1460, jest istic już renesansem z dawniejszego okresu jego, a te kolumny ustrojone są w kapitale liściaste jeszcze rysunku czysto bizantyńskiego — tak mocne, tak silne zachowały się wspomnienia Carogrodu w sercu Wenecyi! — tak to bywa zwyczajnie ze wspomnieniem młodych lat!

Cały ten portal otoczony bogatą wyrabianą kratą żelazną, utwierdzoną do niskich filarów ciosowych, na nich jako na podnóżach stoją posągi; więc całość patrzy wielce świątecznie i zdobnie. Więcej przecież, niż te figury, niż nawet portal cały, obchodzą nas lwy, znajdujące się po obu stronach kraty. Ten, co po lewej ręce naszej, jest siedzący, ogromny, bo daleko większy niż przyrodzonych wymiarów; stojący obok niego człowiek, nawet dość wysokiego wzrostu, dochodzi do połowy nogi; drugi lew po prawej, mniejszy, leży spokojnie.

One obadwa, jako oznaki tryumfów, przywiózł Morosini, któremu dano przydomek „Peloponezki“, a przywiózł je ze starych Aten! (\*\*)

Ów mniejszy pilnował niegdyś drogi, idącej z Aten do portu zwanego „Pireus“ — ów zaś kolosalny trzymał straż w samym Pireusie; on, wedle podania, był postawiony na oznakę zwycięstwa Milcyadesa pod Maratonem; był przeto niby skamieniałą pamięcią onego dnia, gdy Grecya, wysłannica młodej świata kultury, przemogła

(\*) Umarł podobno r. 1624. — St.

(\*\*) W roku 1687. — St.



niezliczone, jakby mrowie, tłumy perskie, co niosły jęctwo duchowi a barbarzyństwo przyszłym pokoleniom. Tak przeto ten lew był świadkiem dziejów blisko półtrzecia tysiąca lat. Na nim zapewne spoczywały oczy Leonidasa, Temistoklesa, Arystyda i Cymona; tego lwa widział Sofokles i Eschyl i Perykles, — ten lew kamienny przeżył czasy Sokratesa i Platona, Arystotelesa, Epaminondasa i Aleksandra Wielkiego; — on przeczekał zrodzenia Rzymu nad Tybrem i skon jego; on przetrwał Karola Wielkiego i całe późniejsze dziesięć stuleci średniowiekowej historii: — on był obecny owiej chwili, gdy umierała Wenecya pod ciosami Napoleona; jednak też do niego doleciała wieść, co niby bają, a przecież była prawdą, o własnym upadku przepotęźnego cesarza Francuzów.

Tak tedy, jakby obłoków cienie spieszące po ziemi, przemykały się przez myśli moje wielkie postaci przeszłości, na widok kamiennego lwa. I wzięła mię nieprzemóżna chętka, bym się dotknął tego wyciosanego glazu. Może to dziecinne zachcenie; bo on właśnie dla tego, że z martwego glazu wykuty, przetrwał żywot historycznych ludzi i losy państw i lat tysiąców. Choć ten lew jest wprawdzie martwym marmurem, przecież głucha materya w nim jest duchem ożywiona. Bo duch człowieka, nad zmysłowość wzniesiony, przemaga materyą; rzekłbyś, że na jego rozkazanie porusza się i przemówią glazy. Kamień przestaje być kamieniem, gdy przepromieni światłością myśl wielkiego znaczenia, gdy go rozciepli serce wrzącem uczuciem. Ten marmur w kształcie lwa jest tylko na pozor martwym a bezdusznym. Bo go ochuchwały tchem swoim długie wieki, bo tak długie szeregi pokoleń, rodząc się i umierając, rozgrzewały go spojzeniem rzewnym, i tak wiele serc zapukało silniej na widok jego, że już w nim samym zaczęło bić serce, że on sam przewidział, że w nim samym zadrgały tętna ciepłe, wrzące. Czyliż od pramatki zostawiony ci pierścionek jest w oczach twoich li trochę złota i barwnym kamykiem? — Czyliż usypane od dawnych wieków mogiły w stronach rodzinnych są dla ciebie jedynie kupą martwej ziemi — czyli nie słyszysz jak w nich z cicha bije serce starych lat? Komu glucho w myśli, a ślepo w sercu, ten też w kolo siebie samą tylko ślepą, głuchą materyą zobaczy, i, biedak, będzie jakby opuszczoną sierotą wśród natury i ludzi. Lecz komu w piersiach zapłoną gorącej miłości ognie, komu w myśli jasno, widno, temu już cały świat w kolo zadygoce życiem, a ciepłem uczuciem. To wrzące serce jego uczyni go niby wieszczem, poetą, mistrzem; więc on zrozumie i ptaków pogadanki, jemu ziola opowiedzą miłostki swoje, a powiewy wietrzne wyszepcą wieści o zamorskich ludach, góry echem pożała się tęsknoty swojej, jemu groby i mogiły roztworzą się przezroczeniem, on bez lęku rozmówi się z umarłymi, a umarli go pocieszą.

Ten lew roboty tak surowej ma iście na sobie piętno starożytności zapadłej; on przeto wystąpił z pod dłuta mistrza, co nie przeczu-

wał, że kiedyś Hellada padnie ze czcią przed postacią Jowisza Fidasowego; a przecież słusznie przemawia o nim Winkelman w tych słowach: „Lew siedzący, z białego marmuru, większych niż przyrodzonych wymiarów, ten sam który niegdyś był umieszczony w porcie Pireusu, a który teraz zdobi wstęp do zbrojowni weneckiej, policzony jest sprawiedliwie do najpiękniejszych pomników swojego rodzaju“. (Wink. Hist. sztuki, księga IV, c. 4, § 55.)

Lew drugi mniejszych wymiarów, choć mało co późniejszy, więcej wykończony. Głowa jego dorobiona w czasach nowożytnych. Mniej wartości ma dalsza para lwów. One leżą, a są dość niesfornych kształtów.

Wstąpiliśmy tedy przez portal do budynku, w którym władza wojskowa, odebrawszy od nas pozwolenie wstępu, dodała nam przewodnika, co nas miał oprowadzać i tłumaczyć szczegóły, objęte w tém ogromnem obejściu.

Nie moja rzecz, abym skreślił choć lekkim słowem wszystkie osobliwości, które nam się pojawiły w tej wędrowce po arsenale. Lada podręcznik, lada opis zdołały w tym względzie dokładniej uspokoić czytelnika. Co do mnie, wyznaję, że ta wędrowka, lubo więcej zajmująca, niepospolicie nas znękała. Słońce całą potęgą rozlało żary swoje; ziemia, kamienie paliły się pod stopami, a doki — istne ogniste zwierciadła.

Te doki, które tutaj darsena zowią, są ogromnemi wodnemi zlewiskami; są to niby porty, co niegdyś mieściły w sobie floty Weneey. W koło doków budynki osobne, w których wyrabiają wszystkie szczegóły potrzebne do zbudowania okrętów. A tych warsztatów, składów nieprzejrzana linia. Więc w jednych kuźnie olbrzymie — wśród szczęku a stuku młotów, wśród ciężkiego dychania miechów, więc wśród żarów czerwonych, uwijają się jak w piekle oczernione figury. W innym budynku wytwarzają znow wszystkie szczegóły mosiężne. Z innego znowu zabudowania dolatuje przeraźliwy demoniczny pisk, gwizd, świst — wstępujemy: tu wiercą działa! — a wióry metalowe, złociste, skręcone, świecące, gorące piętrzą się po ziemi. W inném miejscu znowu widzisz niezmiernie długi budynek — tutaj pracują powroźniki, różnym wymiarem skręcając to cienkie sznurki, to ogromnej grubości liny okrętowe. A co to za ogromny gmach, widać ztąd, że sala, do tej roboty przeznaczona, dochodzi wzwyż 32 stopy, w szerz 70 stóp, a długości ma 910 stóp, więc 455 łokci. Zakład ten ma jedynie w Tulonie odpowiedniego sobie współzawodnika. Czteryście pięćdziesiąt łokci! Proszę wymierzyć choćby krokami przestrzeń takową, a zrozumiemy, dla czego robotnicy z końca do końca wołają na siebie tubą.

Pomijając już inne warsztaty, wspomnę tylko, że pod olbrzymią wysokością szopy stał kadłub okrętu, który właśnie był w robocie. Był on fregatą o 65 działach. Taki okręt — to dziwnie wielki olbrzym, póki stoi na lądzie; przy ogromie jego kureczą się w drobno-



stki inne przedmioty przez człowieka utworzone! Do boku jego przybudowano dla robotników wygodne schody, prowadzące, jakby na wysokie piętra kamienicy, na pokład jego. Gdy wejdiesz na wierzch, słyszysz w głębi pod tobą niby podziemne huk, uderzenia toporu i młotów i gwar i wołanie. Gdzieniegdzie poprzez belki pod stopami twojemi roztwiera się widok w wewnętrzne przestrzenie — strach bierze patrzeć pod siebie, to istne otchłanie! Taki okręt ma pozór zupełnie podobny do kościoła, wywróconego na dół sklepieniem, i dla tego też, mówiąc o rozkładzie kościoła, słusznie wspominamy o „nawach“ jego. Właśnie co dano robotnikom znak, że już godzina przerwania pracy, bo chwila spoczynku wybiła; więc z różnych pięter okrętowych, jakby z głębokich pieczar, pojawiali się robotnicy. Cały ich rój wysypywał się na pokład, inni wylazili tu owdzie ścianą okrętową. Zdało się jakby ów koń, ongi trojański, zmartwychwstał. Z tej tłunnej ludności, wychodzącej jakby mrowiem z okrętu, dopiero poznać możesz obszary jego wnętrza. Przecież on póty wielki, poki na lądzie zamknięty budynkiem swojego warsztatu, niby domem rodzinnym. Lecz niech-no będzie puszczonej na wodę, ba na morze otwarte, a on niesłychanie zmaleje i skartowacieje; a ten olbrzym, co niby legł tutaj nieporuszony, stanie się grą wichrów i poniewierką rozlukaną fali. Wszak i z ludźmi nie bywa inaczej. Nie jeden, poki siedzi na przypiecku domowym, jest podziwem mamy i wujów i ciotek, kuzynów i kuzynek, co w nim widzą ósmy cud świata; lecz niechaj-no wstąpi w jakiś zawód publiczny, niechaj-no wypłynie na otwarte morze życia i doświadczy sił swoich, a wnet, jeżeli mu przynajmniej klepki nie brakuje, spusi z zbytniego zarozumienia o sobie; a jeżeli zaś zbyt rogaty, różków sobie przytrze i zmądrzeje po szkodzie.

I znowu ruszała wędrowka nasza wzdłuż pobraża arsenałów, po mostach, ścieżkach, po skwarach słonecznych, aż dosięgliśmy sali modelów. Ona ztąd ma to imię swoje, że w niej przechowane miniatury misternie i najdokładniej wyrobione różnego rodzaju statków morskich. Tutaj, kto ciekawy a ma czas po temu, może się nauczyć co to fregata, co okręt liniowy, brygantyna, co kuter i t. d. i t. d. W sali tej kilku panów właśnie kresliło sobie na posadzce łuki, linie to proste, to krzywe, to przecinające się, to uciekające od siebie. Słowem oni rysowali plan wojennego okrętu, który miał być budowany. Z tego już powziąć możecie wyobrażenie o olbrzymich wymiarach tej sali modelów, skoro w niej pomieści się rysunek całego okrętu wojennego. I zaiste ona liczy wzdłuż 180, a wszerek 60 stóp.

Wpatrywałem się w te linie dziwne, rysowane na podłodze; jednak one dla mnie, jako profana, były nieczytelnym hieroglifem. zdawały mi się być duszą statku, co zrodzić się miał; on tutaj już poczęty w myśli człowieka, a przyszłe losy wędrownego żywota jego napisane na gwiazdach.

Ten statek jest jeszcze przyszłością! A w tejże samej sali znajdziesz i przeszłości dawno zapadłej wizerunek; pokazują ci bowiem maluchny, zgrabniuchny model onego *Bucentaura*. Był to niegdys statek, pelen przepychu, używany jedynie podczas nadzwyczajnych uroczystości Weneckiej Republiki. Na nim to doża wyjeżdżał do Lido (jednej z dalszych wysp Wenecyi) i zaślubiał się morzu, rzucając w topiele kosztowny pierścień i wołając: „Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii!” — A działo się to wśród modlitw, w obecności wyższego duchowieństwa, posłów mocarstw zagranicznych, całej signorii i całego ludu Wenecyi, a przy odgłosach wszystkich dzwonów, trąb i kotłów, tysięcznych wystrzałów i muzyki hucznej grzmiącej po morzu. A nieprzeliczona ciżba statków, świętecznie ustrojonych w kwiaty, sztandary i chorągwie, otaczała, niby dwór, *Bucentaura*, co, jakby pałac pływający, złocisty, unosił się hardo nad ruchawą falą. Zaiste dziwny to obchód, to zaślubienie się doży z Adryatyckim morzem; przecież był on nie lada poezją, on świadczył o poczuciu wielkości, żyjącem niegdys w piersiach Wenecyi, jakby jej dech żywotny. Bo lubo poetyczność nie wystarczy, aby się stać potężnem państwem, toć jednak jest prawdą, że znów każdy naród, gdy dojdzie do południa swojej chwały, party jest by tę ideę, która w nim pracuje, odział ciałem zewnętrznem, by ją uwidomił dla zmysłów. A tak lud każdy w uroczystościach swoich obaczy duszę własnej istoty swojej, a obaczy ją w świetności i promieniu i sam dla siebie uczuje cześć i poważanie. Miała Francya nawet swoją poezją za czasów Napoleona I, miała ją nawet w czasach Ludwika XIV, co był najprozaiczniejszym z władców. A ów Rzym, co był ludem tak wyrachowanym, tak praktycznym, co w sercu chował najjałowszą prozę, ubierał, choć bez własnej wiedzy, w poezją zwycięstwa i tryumfy i skonanie swoje — a tak, choć sam bez fantazyi, stał się atoli na wszystkie czasy tak bogatą, nieprzebraną nigdy osnową dla fantazyi artystycznej mistrzów a wieszczów.

Otoż w miejscu najdawniejszem tej sali, oświeconej dużemi oknami, na stole rozłożystym stanął model tego *Bucentaura*, osłoniiony od prochów skrzynką dużych szklanych szyb. Znać, że to nie był właściwie statek do użycia, ale raczej, jak rzekłem, pałac wodny przepychu pełny. Więc nie bardzo ruchawy i sworny; bo, mimo stu sześćdziesięciu ośmiu wiosłarzy, trzeba było jeszcze dwadzieścia łodzi zaprządź do niego, by go holować przez fale.

*Bucentaur* miał wzdłuż sto, a wszerz dwadzieścia jedna stóp; zbudowany był o trzech pomostach, wysokich niby piętra. Prawie cały wierzch jego zajmowała jedna wielka sala; w niej na bogatych ławach, wysłanych makatami, mieścili się posłowie obcych państw, dygnitarze republiki i co przedniejsze jej paniki. W osobnej świetlicy zasiadał na krześle złotem doża, obok niego patryarcha Wenecyi. A gdy już *Bucentaur* wraz z całą flotyllą dopłynął na miejsce



przeznaczenia, wszyscy obecni, wszystkie tłumy, znajdujące się w koło na tysiącznych barkach i łodziach, powstały odkrywając głowę a błagając niebo, by pobłogosławiło i tym słubom i téj chwale i téj potędze ich rodzinnego miasta.

Wenecya z kolei miała trzech bucentaurów: pierwszy zbudowany był roku 1520, ten zaś, którego model wierny teraz widzimy pod szkłem, był ostatni a zgruchotały go w r. 1797 siekiery zwyciężkich Francuzów. Trudnoby mi przyszło opisać sutość jego okazałą i wspaniałą strojną w przepychy. Pokryły go zewsząd rzeźby i wyrobione wykwintne floresy, ozdoby architektoniczne i posągi, kwiaty, zwoje, poręcze sztucznie wystrugane, a to wszystko bogato powleczone złotem. Więc świeci się złoto i błyszczy od końca okrętu do końca, od jego wierzchu aż do samego dołu, aż do samej linii wodnej kędy już igrają fale. Na złocistym maszcie powiewa sztandar purpurowy a na nim złotem wyszywany lew Św. Marka. Patrząc na ten choć tak drobny model, łatwo uwierzmy, iż samo wyzłocenie statku kosztowało przeszło 300,000 złp., — a gdy się to działo na początku zeszłego wieku, summa ta nierównie więcej ważyła niż dziś, kiedy, oprócz nowych mass srebra i złota, pieniądze kursują zamaskowane w przeróżne postaci i formy.

Dla dokładniejszego przypatrzania się temu dziwowisku wodnemu, postawiono na podłodze wzdłuż Bucentaura podniesienie drewniane. Przewodnik gorliwie pilnując abyśmy już wszystko a wszystko widzieli, zwracał uwagę jako przez miniaturowe drzwi i okna można było przypatrzeć się wnętrzu sal, salonów i świetlic; tam w miniaturze trony doży i patryarchy Wenecyi, i krzesła i makaty złotem przerabiane, aksamity, opony, kobierce kosztowne. Ten model byłby zaiste przepysznym cackiem, kosztownym świecidełkiem, gdyby sam Bucentaur nie miał być tak wysokiego historycznego znaczenia. Wszak cała Wenecya w nim widziała godło swojej potęgi i świetnego stanowiska wśród ludów ówczesnego świata. Więc ten statek był nierównie głębszej treści, niż owe tak przepyszne okręty, o których nam wspominają starożytne dzieje; bo takowe choć wiele przewyższały Bucentaura okazałością, choć nawet mogły uchodzić za cudo wspaniałości i wymyślnego przystroju; były atoli tylko pustym kaprysem jednego człowieka, zachciałką czczej a dziecinnej próżności. Tak, jakby bajka czarodziejska, staje się przed wyobraźnią naszą wizerunek onych dwóch olbrzymich okrętów, z których jeden był zbudowany przez Ptolomeusza Philopatora, króla Egiptu, a drugi przez przyjaciela jego a kolegę Hierona II, co znów królował na Syrakuzie w Sycylii (um. r. 214 przed J. Chr.). Okręt egipski, przeznaczony do jazdy na Nilu, zwał się Thalarnagus. Cztery tysiące wiosłarzy, rozdzielonych na czterdzieści rządów wiosel, poruszały tym grodem pływającym. Na nim wznosiły się kilkopiętrowe pałace w najświetniejsze ustrojone przepychy — a przysionki o kolumnach to greckiego, to egipskiego stylu, ogrody o kwitnących

roślinach używały rozkosznych cieniów i osłony od skwaru egipskiego słońca. Okręt zaś sycylijski jeszcze wyżej przesadził w okazałości; tu trzy były pokłady a 20 rzędów wiosel; na posadzkach jego ogromnych sal roztaczały się mozaiką wszystkie sceny z Iliady od początku do końca. Tu miały się długie cieniste chodniki, zasklepięte kwitnącym splotem bujnych gęstych drzew, tutaj sale obszernych bibliotek nęciły ducha ku sobie, a nie brakło dla ciała i łaźni wykwintnych a miejsce przeznaczonych na ćwiczenia gimnastyczne. Na tym statku wznosiły się też wieże potężne, co go mogły bronić w razie, gdyby, na otwartem morzu, jakiś łupieżca drapieżny pokusił się o te kosztowności jego. Okręt ten zbudował Archias z Koryntu, a sam Archimedes staczał go do morza (\*). Mimo tej wymyślnej parady, król Hiero pozbył się tego statku. Może dla tego, iż jak podanie niesie, po zbudowaniu jego okazało się, że żaden z portów sycylijskich nie wystarczył do umieszczenia go u siebie. Może znów dla tego, iż, król Syrakuzy, wypiastowany kulturą grecką, przykrzył sobie to olbrzymie bawidelko i uważał u siebie, że ono będzie stosowniejsze dla egipskiego króla, co, choć także po duchu od Hellenów pochodził, przecież był bliższym sąsiadem Wschodu a ojcowizny zbytku. Dość na tém, że Hiero, naładowawszy okręt swój pszenicą, przesłał go podarunkiem Ptolomeuszowi.

Zaiste, miałem tedy słuszną za sobą gdym rzekł, że wyższej ceny w dziejach ludzkich, niż te oba statki, był ten Buceńtaur wenecki; bo on, choć nie tak szalonego, zuchwałego zbytku, miał atoli znaczenie ogólne duchowe, wyobrażając samą Wenecyę, ów cudowny gród pływający na Adryatyku, i poruczenie się jej niebu i świętemu Patronowi w opiekę.

Przecież zbyt długo rozprawiałem może i o tym Buceńtaurze i o onych poprzednikach w historii. Pocieszam się jednak myślą, że one zawsze jakoś należą do historii sztuki. O ile je atoli w tej mierze zbyt rozwlekle się rozgadałem, o tyle skrócę już resztę opowiadania mojego o osobliwościach znakomych tego arsenału. Przycnę tedy jeszcze kilka słów o właściwej zbrojowni.

Na piętrze w salach, nieco niskich, pokazują nam bogaty zbiór sprzętów wojennych (\*\*).

Więc, jakto bywa w takich zbiorach, spotykasz stare rusznice dziwnego składu, działa przeróżnej długości i formy, przerozmaicie ozdobione, dalej halabardy, maczugi, zbroje, przyłbice, buńczuki, sztandary, miecze, szpady, i t. d. Słowem tyle tu przedmiotów zajmujących, iżby potrzeba i poety i starożytnika i technika, aby to wszystko godnie opisać, określić, ocenić. Zaprawdę jeżeli już

(\*) Ob. jeszcze co do tych dwóch statków: K. O. Müller, *Archeol. der Kunst*, i Schnaase, *Gesch. der Kunst*, t. II, str. 320.

(\*\*) W. r. 1866 Austriacy znaczną część tych zbiorów zabrali ze sobą. — St.



kształt i przystroj sprzętów domowych codziennych jest uzmysłowieniem treści duchowej, robiącej w sercu jakiego ludu lub stulecia, coż dopiero oręż i broje, któremi człek, sadzając życie na szanie, walczy właśnie o tę treść duchową, będącą duszą jego duszy. Wszak nawet dzikie pierwotne ludy stroją się świątecznie, gdy się wybierają do boju, a najczęściej pierwszą oznaką budzącego się w nich estetycznego uczucia jest właśnie zdobienie, gładzenie włóczni i dzidy, łuku i strzały i kołczanu. Tak jest, nie ma wątplenia, że ta sama fantazyja artystyczna, która występuje w całej twórczości swojej swobodnej i wolnej w dziełach właściwej sztuki, objawia się zarazem, choć skrepowana, i w jego potocznym życiu; więc występuje w narzędziach, naczyniach, służących potrzebom codziennym, a zwłaszcza w sprzętach wojennych. Wszak to głównie rysunek linii, płaszczyzn, ruch w przestrzeniach, przebywający w architektonicznym stylu jakiego wieku lub kraju, odezwiwie się w kształcie wyrobów ślusarskich, tokarskich, złotniczych, w rysunku stolarszczyzny i w całej ozdobie domów. Przypomina on się nawet w kroju szat kościelnych i sukni prywatnych, a mianowicie w ozdobach oręża. Prawda, że fantazyja służy tutaj li do ustrojenia przedmiotów, które, same znowu służąc na jakiś użytek, są jedynie środkiem do jakiegoś celu, a dla tego właśnie ta twórczość jej nie rozwija się w tych przedmiotach całą wolną potęgą swoją, bo ona nie istnieje dla siebie, lecz dla celów jej obcych a narzuconych. Przeciwnie w dziełach sztuki właściwej fantazyja nie zna już co pęta, co niewola, ona żyje ze siebie i dla siebie, jej celem jest piękność; ta piękność jest jedynie jej panią i mistrzynią i najwyższym celem. Nie zapominajmy atoli, że ta fantazyja zdobiąca, ta jej sztuka nadobna, idealizując rzemiosła, uduchowniając narzędzia i sprzęty codziennego życia, zarazem idealizuje samo to powszednie życie a uduchownia je i rozpromienia (\*).

Zbroja Henryka IV, który był ostatnim rycerzem na tronie francuzkim, rzewnie tu przemawia do każdego z wędrowców. Widok jej obudził we mnie wspomnienia z onych czasów, gdy niegdyś w młodości mojej obaczył ją tutaj poraz pierwszy. Wtedy, jak motylki błyskotne, oblatywały mnie jeszcze wiersze Henryady Wolterowej, ówczas za świeża czytanój, a którą mniemałem być poematem mistrzowskim i epopeją na olbrzymią miarę. I nic dziwnego, że mnie się ona taką zdawała, bo przecież w literaturze polskiej aż trzy znajdziesz tłumaczenia Henryady, a Fryderyk II kornie czołem bijąc Wolterowi, gdzieś napisał, iż Henryada staje obok Iliady i Odyssei. Dziś świat przejrzał, onym motylkom złocistym poobcierał barwy i pozłoty ze skrzydełek, a pamięć zacnego Henryka nie potrzebuje frazesów wierszowanych, ludzie ją czczą coraz świeższymi wieńcami,

(\*) Ob. jeszcze Listy z Krakowa, T. I, str. 9 i następane.

bo nie zapomnieli i pewnie nigdy nie zapomną, że Henryk był i wielkim królem, i dobrym człowiekiem.

Naprzeciw zbroi Henryka IV wznosi się pomnik marmurowy, postawiony na hold wielkiemu A. Emo, który był ostatnim a tak sławnym admirałem Wenecyi, a zmarł w r. 1792. Pomnik ten należy do najwcześniejszych prac Canowy, o którym to mistrzu przy innej sposobności nieco obszerniej powiemy.

Krom innych znakomitych pamiątek i pamiąteczek, prawdziwie „con amore“ p. custode pokazuje sprzęty, które niegdyś należały do Franciszka Carrara, znanego pod imieniem „tyrana Padwy“ — a dziwnego rodzaju jest po nim to dziedzictwo! — Najprzód jest tu klucz z mechanizmem misternym, bo tak urządzony, że kogo się nim dotknął Carrara już umierał, bo za przyciśnięciem klucza wyskakiwały z niego drobniačne niewidzialne koniuszki, zatrute śmiertelnym jadem. I nie uwolni ciebie p. custode z opieki swojej, póki jeszcze nie pokaże małych zgrabniuchnych strzałek, któremi ten Carrara strzelał na przechodzących około pałacu jego, i one były gwałtowną trucizną zaprawione. Pokazuje jeszcze inne dziwaczne sukcesyie po tym jegomości, — a to wszystko dziś schludnie pochowane w szafie oszklonej.

Nakoniec po długiej wielugodzinnnej wędrówce, znakomicie znudzony obaczyłem się znowu przed wstępem do arsenału: pożegnawszy się z maratońskim lwem puściłem się w dalszą podróż, bo mnie pędziła ochota widzenia onych „*Giardini Publici*“.

Jakże to będzie miło a lubo, myślałem sobie, chodzić pod zielonemi drzewami wśród Wenecyi, będącą przecież istną córą Neptuna. Niezbyt też daleka droga od arsenału do ogrodów publicznych. Przebiegłszy wnet tę przestrzeń, niebawem zrozumiałem, że te Giardini zażartowały sobie ze mnie.

Prawda te ogrody są istną osobliwością, odznaczającą się od wszystkich innych osobliwości weneckich. Bo jak plac Sw. Marka i kościół i arsenał i kanał Grande i pałace weneckie mają to sobie wspólne, iż przewyższają i najzuchwalsze nadzieje wędrowca; tak przeciwnie te tak zwane ogrody nie iszczą nawet i skromniuchnych nadziei.

Znajdowałem się wśród onych ogrodów ciągle ich szukając. Nakoniec byłem zniewolony uwierzyć, że te bataliony drzew, bieżące prostemi jakby strzelili liniami, mają być ogrodem. A te drzewa niby roste, lecz o rzadkich biednych liściach, byłyby jawnym dowodem, że od wieków nie było żadnego kochania między Neptunem a Florą, gdyby znów ogród botaniczny wenecki, który odwiedziłem przy innej sposobności, nie budził w nas podejrzenia, że oboje ci państwo od czasu do czasu się godzą i nawzajem do siebie mizdrzą. Nie ma się przeto czemu dziwić, że te Giardini takie głuche i opuszczone! Widziałem jedynie oficera, który sobie konia ujeżdżał. Wierzcho-wiec, czysty folblut angielski, przesliczny, tём więcéj mnie zajmował,



że od czasu, jakem Tryest opuścił, zupełnie zapomniałem prawie o świecie zoologicznym: bo w Wenecyi, prócz kilku piesków i kotów, krom kilku ptaszków i gołębi Św. Marka, świat zwierzęcy nie ma wyobrazicieli swoich, chyba malowanych lub rzeźbionych. Bo jak całemu światu wiadomo, miejsce powozów, karet, fur i bryk zastępują tutaj gondole i barki to większe, to mniejsze, a gondolierzy — biedaki sami się tutaj końmy nazywają.

Wrychle nasyciwszy się widokiem tych ckliwych „Giardini“ ruszyłem napowrót wzdłuż pobrzeża ku placowi Św. Marka. Wnet dociągnąłem do pobrzeża słowiańskiego, co go *Riva degli Schiavoni* zowią. A z daleka witałem migocące się w słońcu koronki marmurowe pałacu dożów i one dwie wzniosłe granitowe kolumny na Piazzetta, a za niemi ową bibliotekę Św. Marka, stworzoną przez Sansovino.

Lecz ten świat uroczy jeszcze tonie w dali i w złocistej ciepłej sreżodze, a mnie się też wcale nie śpieszy, więc zwolna i wygodnie sznuruję sobie wzdłuż tej Riwy. Ona tak szeroka, wspaniała! Po prawej stanęły fantastyczne domy Wenecyi, obok nich najczęściej rozpięte namioty, w nich chłodniki i najgorsza kawa. Ale za to przekupki i przekupnie siedzą za górami piętrzących się brzoskwiń i pomarańcz i innych słodkich łakoci. Po lewej hustają się po morzu to barki o butniejszych wymiarach, to znów te czarne gondole, co to niby kolebki, niby trumny, więc jakieś poezyjki pływające po falach.

Na tém pobrzeżu Słowiańskiem wieczny ruch, krzyk, wrzawa, kłótnie, śmiechy i gry. Bo krom licznych figur, z których się każda włóczy lub stoi z osobna zajmująca się swoim dworem, jeszcze widać gęste grupy. A każda z nich warta byłaby pędzla Hogarta lub Bassana. W każdym kółku jest ktoś głównem ogniskiem. Wśród jednej grupy kuglarz krzykała puszcza jakieś sztuki; wśród drugiej stanął ogromny drab barczysty, bosy, w podartej koszuli; na głowie wznosi się czerwona czapka, gestykułuje rękami, nogami, twarzą i coś opowiada, a w koło otoczyli go chorem słuchacze, znać, że niedługo mają szacunek dla niego, wszyscy praktykują, wszyscy słuchają z nabożeństwem a admiracją. Lecz — bo też on ma minę kosterownika, bo też u niego piersi co się zowie, a barki Goliatowe, a przedewszystkiem, jak myślę, on dobrze wie, jak bezczelność popłaca na świecie; więc też temi przymiotami wszystkich zagłuszył, więc bije się w piersi gołe, zarosłe, więc ogromnym głosem wrzeszczy opowiadając, więc mu oczy skaczą, więc podpira sobie boki, niby wzywając tego, któryby wąpił o prawdzie jego wyrazów. Może też ztąd mu to zuchwałstwo, bo wie, że tak licznych ma kolegów we wszystkich warstwach społeczności, a nawet w literaturze i w polityce. W innem kółku rej wodzi tłusta podsadzista figurka z waszmością ubrana, to istny doktor z „trunku miłosnego“ — to sławny dentysta. W koszyczku pokazuje mnóstwo zębów wyrwanych swoim pacyent-

tom. Więc wzywa, więc zaprasza a zaklina wszystkich a każdego w szczególności, coby cierpiał na zęby, by zaufał jego sztuce. Więc maluje w jaskrawych barwach iście piekielne bóle zębów, okazując iako one przeszkadzają do przyjemności życia, jako one od szatana nasłane. Więc klnie i sumituje się na wszystko co mu najdroższe, nawet miłość i wierność małżonki, ręcząc honorem swoim, że cię wybawi z tych mąk niewypowiedzianych. A te przemowy tak jakoś komiczne, tak rubaszno-dowcipne, że wszystkie twarze tak wesołe, jak to bywa w dzisiejszym parlamencie angielskim, gdy się odezwie ów pułkownik Sibthorp facecyonista. Nakoniec ktoś przecież niby przezwyciężył strach i jako pacjent staje, poddając się operacji. Już roztworzył usta, istną otchłań ogromną, niby smocza jama w naszym Wawelu — i szast, prast — wyleciał ząb. W tryumfie pokazuje go doktor publiczności swojej. Jedni z podziwieniem patrzą się na cudowne uleczenie, drudzy huknęli głośnym śmiechem z wykrzywionych ust pacyenta, a inni, co to kute ćwiki, cieszą się ze zgrabności jego, bo jakoś ich przechodzi domysł, że pacjent i doktor to spółka handlowa. Jest to scena przypominająca bulwary paryżkie, z tą atoli, o ile mnie się zdaje, różnicą, iż w Paryżu przeważa w tych scenach sztuka przyuczona i ogląda, a we Włoszech przyrodzone natchnienie i istny talent. Lubo komedia się skończyła, nie żał przypatrzeć się jeszcze bliżej widzom. Krom płci szpetnej, w przeróżnych postawach otaczającej szarlatana, nie brakuje też i płci pięknej. Widać dość ładne dziewczyny, ale cóż z tego, gdy te młode uroki giną w tłumie straszliwej szpetności starych niewiast weneckich. Na całym świecie kobiety podeszłe nie są tak brzydkie jak w Wenecyi. Gdy one z całą uwagą słuchały szarlatana i z istnem napięciem, młody rybak z pod boku stariej ciotki cichaczem usuwał młodą dziewczynę i prowadził do przekupnia brzoskwiń lub cukrowych łakoci, tam częstując wszystkiem, co jeno było najsmaczniejszego. A szczywany przekupień to jedno to drugie polecał dziewczynie, a patrzył na rybaka oczkiem, jak gdyby mówił: „znam cię złodzieju, bom sam ongi kra- dał“. Te sceny ludowe objęte są dekoracyami cudnej piękności, bo niedaleko od nich przez kanał występuje z głębi miasta, przeska- kując wysokim łukiem, most marmurowy. Lecz za nim ku tej Riva ku morzu zwrócona oberża Danieli. Ona niegdyś pałacem, więc pierwsze piętro i drugie dziergane z maurytańska, a niedaleko widać one priggioni, co tak piękne w swojej groźnej powadze; potem znów most marmurowy a za nim pałac dożów.

Teraz już blisko nas Piazzetta, już u jej pobrzeża czernią się gęste tłumy gondoli a coraz nowe przybywają, wracając z bliższych lub dalszych wycieczek. Na placu Św. Marka ludno i strojno. Cała Wenecya, i swojska i obca, już się zbiera na schadzkę po marmurowym mozaikowym bruku, pod niebem wieczornem, co zapłonęło całym przepychem zachodu.



## Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

Dziś witam czytelnika znowu w ścianach *Akademii sztuk pięknych*, ale witam go już w obec Giorgionów, w obec Tycyanów, w obec wszystkich owych wielkich Wenecyi mistrzów, którzy, choć od trzechset lat pomarli, jaśnieją atoli duchem bezśmiertnym wśród nas, wśród pokoleń prawnucznych. Dziś już witam was w obliczu mistrzów, którzy, lubo w Italii zrodzeni, są całej ziemi a wszechludów światłorodną chwałą. Bo gdy się geniusz pojawi, rozwiane są, jako mgła, drobne zazdrostki szczepowe, a ludy wszelkich ziem, wszelkiej mowy uznają go za kość z kości, za krew ze krwi własnego ducha swojego; bo gdy się geniusz pojawi, już go czeka hołd przyszłych wieków; on się stanie dla całej nadchodzącej przyszłości obecnością żywą; jego uczuć tętna odezwą się kiedyś w sercu następnych pokoleń.

Lecz jeżeli już przed obliczem każdego istnego geniuszu hołdem stają i najpóźniejsze wnuki, spanoszone bogatym dobytkiem ciężkiej długowiekowej pracy; toć tém jaśniejszą światłością zapłonie potęgą geniuszu wtedy, gdy się objawi na ziemi w duchu wielkiego poety lub mistrza w sztuce. Gdy wieszcz, gdy mistrz zaświeci jakby błyskawicą a gromem wpośród ludzi, jego powołanie stanie się jakby dziwem, bo będzie wbrew różne od kolei innych ludzi genialnych, łaską z nadzwyczajnych mocy. Bo gdy jego ojcowizną jest państwo swobodne, niezawisłe twórczej fantazyi, ztąd też on właśnie więcej, niż którykolwiek inny geniusz, jest niezależny od łamania się współczesnych, i niezawisły od dosługi poprzedników swoich.

Powiecie mi na to może, że przecież ów szereg starych, powyżej wspomnianych, a tak zacnych malarzy weneckich utworował drogę artystom z Murano, a ci znow, całym sercem pokochawszy sztukę, stali się wróżbitami wielkiego *Gianbellino* (\*), i że tenże mistrz znow, z kolei swojej, ucząc *Giorgionego* i *Tycyana*, wypiastował z miłością ich duchy na rękę, aż im nie wyrosły niebolotne skrzydła.

Nie przeczę, że po wszystkie czasy, gdy geniusz się rodzić ma, już go poprzedzają wysłanniki zapowiadające zbliżenie się jego; wyznają tedy, że i *Gianbellino*, że i artyści całej dawniejszej przeszłości ułatwili z gruntu zadanie tym dwom mistrzom cudowładnym i licznemu gronu wielkich ich następców; mimo tego jednak rozumiem, że dla artystycznego geniuszu przeszłość jest tylko wyrobnikiem, uprzętającym mu natrętne zawady i gotującym osnowę i materiał dla twórczości jego; ale że on, jako mistrz, z własnego geniuszu czerpie

(\*) Zob. T. I, str. 304.

pierwowzory, on w sobie jest całością, bo właśnie ta strona sztuki, którą on wziął po poprzednikach swoich, nie stanowi wcale istoty jego geniuszu, lecz jest dla niego tylko podrzędną pomocą a środkiem. Jakoż, gdyby inaczej było, zkaždy się stało, że wtedy, gdy już dawno umarł Leonardo i Rafael i Michał Anioł i Correggio i Tycyan, i Andrzej del Sarto, gdy nawet zgaśli i trzej zaci Caracci i Reni i Domenichino, już razem z nimi i artystyczne niebo zaszczytą wieczorną, smętną i żalobną, a następcy, choć tak bogaci przodków dobytkiem, stali się jako samotne sieroty. Dzieła wielkich umarłych przodków żyją jeszcze pełnym życiem po galeryach, po błyszczących pałacach i świątyniach Pańskich; potomkowie mają przeto sobie wskazane przez ojców drogi; oni widzą na własne uszy, tuż przed sobą, to pradziadowe dzieło piękności niebotycznej; a przecież — w tych żywych potomkach umarła twórcza potęga! Późniejsze stulecia stanęły w zadumie i patrzą w milczeniu na te spuścizny z dawnych lat, lecz im potężniej w ich sercu wzmaga się podziw i uwielbienie, tém boleśniej na duszy ciąży im uczucie własnego omdlenia i własnej niemocy.

Inaczej się dzieje, gdy geniusz błysnie wśród dziedziny, która nie jest światem swobodnej twórczej fantazyi, która nie należy do zakresu sztuki pięknej. Patrz na historią naszego narodu i na potęgę, co go prowadzą przez wieki wszystkie. Ów polityczny geniusz światłookiem spojrzeniem przeniknął, ku czemu się ma przyszłość ludzkich dziejów; więc uprzedził swój wiek i wyrzekł wielkim, jasnym słowem to, co oddawna żyło w milionach serc; a tak co było ukryte, tajemnicze dla myśli, stało się czynem, rzeczywistością; i już świat jest wiernym wykonawcą jego i szczęśliwym wyrobnikiem rzuconej mu myśli. Inaczej geniusz wypatrzył natchnieniem nowy tryb wojowania i podbija świat; lecz choć sam śmiercią zmarł, nie zamarła z nim strategia nowa. Innemu znów z geniuszów, jak błyskawica, zajaśniała prawda, na której spoczął, jak na piastach, przyrodzony świat; więc ujął ten świat w nowy system i odbudował na głębokich węglach nową umiejętność. A trop w trop jego szlakiem, jakby za gwiazdą przewodnią, idąc następcy, dobijają się nowych skarbów, nowych nabytków ludzkiej wiedzy. I znów inny mąż potęgą myśli, od Boga mu użyconą, wezwał duchy co władną fizyczną przyrodą, a wypytawszy o ich tajemnice o ich pracowania i rządy, ukryte przed okiem zwyczajnych ludzi, już światu wyjawił odkrycia i wynalazki, ulżywając im owe krwawe trudy o chleb powszedni i skracające ich robotę i męki wśród ziemskiego żywota. A niezliczone tysiące pracowników jęły się tego odkrycia, rozwijając je, udoskonalając i stosując różnym trybem do różnych potrzeb, — a wnet wynalazek, co przy skonie geniuszu tak był jeszcze drobny i w pączku stulony, nabiera sił i rozrasta się w olbrzymie wymiary.

Tak w każdej innej dziedzinie talenta, następujące po geniuszu, nietylko naśladować go zdołają, lecz nawet ich stać na rozszerzenie,



udoskonalenie jego dzieła. A przeciwnie poeta, artysta, malarz, choćby przez długie lata wpatrywał się w dzieła Rafaelów, choćby tę palącą żądę swoją żywotem swoim opłacić miał, — nie zdoła stworzyć podobnego Rafaelowi obrazu; nawet najsumienniejsza kopia jego nie wyprze się nigdy znamienia, że jest kopią tylko! Któż był Shakspearowi wzorem? kto z potomnych, choćby długoletniem studjowaniem i badaniem jego dramatów, stał się Shakspearem?

Po tych kilku słowach, z umysłu choć zlekka rzuconych, już się łacniej, jak miemam, porozumiem z czytelnikiem, gdy mi wypadnie w tej wycieczce mówić o geniuszach, którzy się pojawili po różnych stronach włoskiej ziemi — a tych zaiste jest szereg liczny a wysokiej świetności.

Takimi geniuszami, jak już rzekłem, było dwóch z pośród uczniów Jana Belliniego — bo Giorgione i Tycjan.

*Giorgio Barbarelli* urodził się w r. 1477, więc właśnie w epoce, gdy dawne émy zamętne, zalegające ludzkie dzieje, spłynęły ze świata; a urodził się Giorgio, jak się już z pewnością zdaje, w biednej mieścinie Castelfranco; jak się zdaje, mówię, bo i Vedelago, druga mieścina, również tak biedna i również w Trewizańskiem, przez długi czas, podnosząc głowę, zacięcie się spierała z Castelfranco o zaszczyt zwania się miastem rodzinnem wielkiego malarza. Przez lata nieskończone trwały te zawistki nawzajem na siebie wygadujących i kłócących się miasteczek; aż Castelfranco, na wielką pociechę swych obywateli, wygrało sprawę za prawomocnym niemylnym wyrokiem historyków. Niechajże się cieszy tym zaszczytem, a my wszyscy cieszymy się tym wielkim wieszczem-malarzem, bo on do nas wszystkich z prawa po duchu należy.

Ojciec Barbarelli, upatrując w synie osobiwą a pochopną łatwość do rysunków, udał się z nim do Wenecyi i umieścił u Gianbellina. I rysował i malował i tonął w sztuce młody wychowaniec. Jednak wnet duszno mu było w tej izbie Belliniego, bo mistrz stary jeszcze całkiem nie zmiotł z siebie nieśmiałościak drobiazgowych, które oczyniały fantazyą jego; przeciwnie młody uczeń był zuchwałej duszy, puszczał się śmiało, dokąd go niosła bezuzdna fantazyja, i zrywał hardo onę ciasną sieć przedawnionych przesądów i uprzedzeń spróchniałych. Skończyło się na tém, że Barbarelli opuszcza pracownię mistrza, udaje się do jakiegoś malarza dekoratora, co malował na sprzedaj wizerunki świętych, a krom tego żwawo i na obstalunek stroił skrzynki, kufry, izby i domy obrazkami; bo te ozdóbki malowane, te świetne stroiki były niezbędną potrzebą u tego dziwnie zacnego ludu weneckiego, który, widać, więcej dbał o estetyczne przybory, niż o materyjalną ich wartość.

Rączy tedy i wesoło maczał pędzle swoje Giorgione, i gradem sypały się z pod jego ręki malowane obrazki i sprzęty zdobne, i ściany i szyldy dla kupców i winiarzy, i tarcze herbowe; bo już trudno wyliczyć one przedmioty, które stroił pędzlem swoim. A dosłużył

się wrychle u ludu imienia świętego artysty, dla sprawności swojej i świeżego smaku, a zwłaszcza już dla tych jego kolorów, co tak były czyste, świeciste i tak żywe, jak gdyby jego garnuszki z farbami były doniczkami o cudobarwnych kwiatach.

Zrozumiemy tedy, że Giorgio, tak ubrawszy się w poklask i wieńce, rad był się pokazać miasteczku rodzinnemu, a co więcej usciskać od serca rodziców swoich. Więc poszedł do Castelfranco. Tam przyjęty był z okrzykiem radości uczciwych mieszczan, weselących się z zaszczytu, który spotkał ich dzwonnicej rodzinna, tak odbiegła od reszty żyjącego świata. Obejdzie się podobno bez długich rozwodów o szczęściu rodziców i syna, gdy się objęli wzajemną gorącą miłością i rozkoszą rzewną. Bo ten ich syn ukochany wyrósł im na nadobnego przeslicznego młodziana, a co najwięcej był on artystą, a być artystą, to jeden z najświetniejszych tytułów ziemskich, których się można było dorobić w onych czasach we Włoszech.

Giorgio, wróciwszy do Wenecyi, zaczął już doświadczać sił swoich na wielką stopę; więc się jął malować facyaty pałaców i tu, mogąc rozpiąć loty swojej fantazyi wolnej, swobodnej, wyzwolił się na wiekopomnego artystę. Wenecya cała, i pałace i ulice, i nobili i rybaki i mieszczanie, patrząc na śmiałość twórczej jego mocy, nieogładającej się już na żadne względy i na żadne zastale prawidła, przemienili imię jego Giorgio na Giorgione (giorgeria znaczy niby zuchwalość, brawura) (\*). A tak rozrósł się Barbarelli olbrzymim geniuszem i obok fresków stwarzał też i olejne obrazy. Lecz te freski jego już dawno uleciały ze ścian pałaców, bo je splókały demony natury, co wiecznie zazdrośnie czają się na dzieła człowieka; jednak nawet i olejne malowania jego są tak rzadkie, że miej sobie za szczęście, gdy się kędy spotkasz z jednym z tych kosztownych klejnotów sztuki. Bo Giorgione żył tylko lat 34. On, nie hamując gwałtownej swojej natury, rzucił się z namiętnością płomienną w intrygi miłości bezswornej, za które też śmiercią zapłacił. Bo wedle jednych miała go zabić choroba straszliwa, wedle innych umarł na serce. Mówią bowiem, jako chował u siebie niejakiegoś *Pietro Luzzo da Feltre*, ucznia swojego, młodzieńca, któremu był bratem i dobrodziejem. Ten Pietro zniknął pewnego razu z domu z kobietą, którą gorąco całym warem swojej duszy kochał Giorgione. Nie zdołał przenieść tej dwoistej zdrady w przyjaźni i miłości nieszczęśliwy mistrz i umarł z żalu. Więc też stary *Ridolfi* (\*\*), przyłączywszy do żywota wizerunek tej pięknej a pełnej charakteru

(\*) Według innych uważano Giorgia zgrubiałe *Giorgione* z powodu jego tęgości i wysokości. — St.

(\*\*) *Ridolfi*, malarz XVII wieku i autor cennego dzieła o sztuce weneckiej p. t. *Le maraviglie dell' arte*. Venezia, 1643. — St.



twarży młodzienczej Giorgionego, kończy wierszami Owidiusza, onego wieszczu miłości, mówiąc, że tylko śmierć jest na kochanie ostatecznym ukojem: „Nec modus et requies, nisi mors, reperitur Amoris“.

Choć atoli spływały ze ścian freski Giorgionego, choć rzadkiem szczęściem dla potomności są jego dzieła olejne; przecież to, co jeszcze pozostało, wystarczy do oceny tego wielkiego malarza. Giorgione sam był człowiekiem namiętności kipiących, ale istnej głębi duchowej i charakteru pełnego indywidualności wydatnej i silnej. A gdy on był przedewszystkiem człowiekiem, który się zapatrywał na świat z góry a z wzniesłego stanowiska i ujmował wszystko w treść na wielką stopę, zatem się stało, że w tych malowanych figurach swoich włożył całego siebie, że te postaci jego patrzą na nas, jakby były wzięte z codziennego życia; a przecież mimo tego naturalizmu, mimo tych form materyalnych, widać w nich spętowaną treść ogromną; charaktery ich są ukonieczone, wydatne, z całą mocą wyrażone. Indywidualność, będąca piętnem osobniczym każdego człowieka, występuje w obrazach Giorgionego z całą olbrzymią samodzielnością, wydatną, opierającą się na sobie. Każda z tych jego malowanych postaci jest całością w sobie, niby z jednego odlewu, sama całą jednością samodzielną dla siebie.

A temu, że tak powiem, ogromnemu zapatrywaniu się na rzeczy, temu całemu usposobieniu mistrza była na wysługi dziwna zdolność a moc wyjawienia na zewnątrz, w formach malowniczych, tego wszystkiego, co się w tajnikach ducha poczęło. Więc sytuacje nowe i skrócenia śmiałe, a przedewszystkiem mistrzowstwo władania pędzlem i farbą, najwyższem światłem i najgłębszym cieniem, a stopienie tych ostateczności pośrednimi dźwiękami stało się już świetną i bezprzykładną zaletą sztuki Giorgionego. Jak zaś te jego figury są samodzielnego charakteru, jak ta potęga duchowa, wrząca w każdej z tych postaci, występuje z pośród tłumu zwykłych żyjących ludzi, tak też występują w nich wydatnie te wypukłości i wklęsłości draperyi i ciała. Przecież, więcej niż te wszystkie przymioty, koloryt tego wielkiego malarza jest tak właściwym, tak nowym, że Giorgione pod tym mianowicie względem stał się założycielem szkoły weneckiej.

Jednak tę właśnie zaletę kolorytu Giorgionego najtrudniej nam opisać. Powszechnie cechują nam te farby jego mówiąc, iż są „złocistego koloru!“ — i słusznie. Jest to jakaś żółtawa poświata, rozlewająca się po tych obrazach jego; lecz ona tak jaśnieje, iż się zdaje jakoby mistrz malował na złotej lśniącej płaszczyźnie przezroczystymi farbami, jak gdyby na palecie swojej, prócz kolorów, miał jeszcze i promienie słoneczne, które przymieszywał do każdej barwy. Ztąd takie ciepło tej karnacyi, takie mienienie się wszystkich szat i całego otoczenia.

Obrazem najszerszych rozmiarów tego mistrza w tej galerii We-

necyi jest tak zwana „*Tempesta di mare*“ (\*). Treść tego dzieła jest dawna legenda. W tym obrazie, podobnie jakby w jakimś fantastycznym dramacie Shakspearera, widzimy tradycje średnich wieków, przedstawione geniuszem wzniesionym już całą pełnią wśród nowoczesnej epoki.

Osnowa tego dzieła oparta na starym kronikarzu weneckim, który opowiada dziwne zdarzenie, jakie niegdyś przytrafiło się na lagunach. Słuchajmy co on mówi. „Oto r. p. 1340 a d. 25 Lutego, najstraszliwsza burza i wichry szalone rozlukały się nad Wenecją. A przez trzy dni i trzy noce srożyła się wściekłość żywiołów, i przez trzy dni i noce wzrastały nagnane od morza wody wśród miasta, aż się wzmogły na trzy stopy wyżej, niż zapamiętano od wielu wieków. I zdawało się, że bałwany uwzięły się, by pochłonąć Wenecję i jej lubości wszystkie i jej kochaństwa i rozkosze i wszystkie jej światłosynne tryumfy. Zdarzyło się, że podczas jednej z tych nocy okropnych, wśród łomotu nawałnicy i wichrów, jakiś starsuszek rybak, walcząc z falą o życie, przybił nakoniec łodzią swoją do porbrzeża Św. Marka, by się tam uchować, pókiby nie przeminęła rozluczana burza. W tem — wśród cieniów przepaścistej nocy, jakiś mąż nieznan, zbliżywszy się do niego, rzekł: „Przewieź mnie do S. Giorgio Maggiore!“ — „A jakże popłynę do S. Giorgio na taką burzę,“ rzekł rybak — pewnie tam zatoniemy! — „Nie obawiaj się!“ — odpowiedział nieznanomy. „Nie będzie tam burzy kędy my popłyniemy. Płyn, a ja ci sowicie zapłacę!“ — „Niechaj się stanie wola Boża“ zawołał rybak — i popłynął. Bez szwanku obaj stanęli na wyspie S. Giorgio. Wychodząc nieznanomy z łodzi mówi do starowiny: „poczekaj na mnie“. I wnet wraca z drugim towarzyszem i wchodzi z nim do łodzi, i woła: „Wieź nas do S. Niccolo di Lido.“ — „A jakże tam popłyniemy o jednem wiosle?“ rzecze rybak. — „Jedź bez trwogi! a ja ci hojnie zapłacę“ — mówi nieznanomy. A gdy popłynęli do Św. Mikołaja, wszedł trzeci mąż do łodzi. I kazali rybakowi puścić się po za owe dwa zamki warowne, kędy już rozpoczyna się morze otwarte. A gdy wyjechali na pełne morze, burza była, jak tylko można sobie wystawić, najokropniejsza — a wśród burzy a zamętu, łomotu i ryku wichrów, rybak obaczył ogromny okręt, który zdawał się jakoby na powietrzu latać, a na tym okręcie, zamiast majtków, pełno było szatanów. Wedle podania ten okręt piekielny miał zatopić piękną Wenecję. Lecz zaledwie podpłynęła łódź, gdy owi trzej mężowie powstawszy krzyżem świętym zażegnali ów statek. I od razu też to morze, co dopiero tak rozmiotane, w okamgnieniu ucichło, a owo widmo straszliwe zniknęło. Późem ci trzej mężowie kazali się znowu odwieźć na miejsce

(\*) W nowszych czasach powstała wątpliwość co do autentyczności tego obrazu. Niektórzy historycy sztuki mają ten obraz za dzieło *Palmy vecchio* nie zaś Giorgiona. — St.



swoje. Więc jeden wysiadł pod Św. Mikołajem na Lido, drugi na S. Giorgio Maggiore, a trzeci na pobrzeżu Św. Marka. Gdy jednak ten ostatni opuszczał łódź, rybak dopominał się od niego zapłaty. Na co odrzekł nieznajomy: „Jutro pojdź do doży i do prokuratorów Wenecyi i opowiedz im coś widział téj nocy a oni ci zapłacą. Bo wiedz o tém, że ja jestem Św. Marek Ewangelista, opiekun tego miasta, a drugim towarzyszem moim był Św. Grzegorz rycerz, a trzecim Św. Mikołaj, który niegdyś za doczesności ziemskiej żył jako biskup na Lido. I powiedz doży i wszystkim, że gdyby nie my trzej, Wenecya byłaby pewnie zatopioną, a to z przyczyny pewnego bakalarza szkolnego, który na S. Felice oddał djabłu duszę swoją i sprzymierzył się z nim.“ Na to jednak znowu odrzekł rybak: „Już ja to wszystko wiernie opowiem, ale nikt mi nie uwierzy!“ Na te słowa jego, Św. Marek wydobyl pierścień wartości około pięciu dukatów i dał go staremu, mówiąc: „pokaż doży ten pierścień na znak i powiedz, że niechaj go szukają w skarbcu moim a nie znajdują go“. I tak się stało. Nazajutrz stawil się przed senatem rybak, i na znak pokazał pierścień. A ten pierścień całkiem przypominał sygnet, który chowano w skarbcu Św. Marka — i pokazalo się, że go nie znaleziono w schowaniu. Tak doża i prokuratorowie i wszyscy obywatele przekonali się, że pierścień, cudem zniknawszy ze skarbcza, oddany był rybakowi własnoręcznie przez Ewangelistę świętego. Wtedy już zapłacono sownie rybakowi za nocne roboty i strach, odprawiono téż solenną processyę na dziękczynienie zachowawczym opiekunom Wenecyi.“

Takowe jest podanie starego kronikarza, który się zowie Sabellico. Na tych to jego słowach, powyżej wam wypisanych, Giorgione osnuł myśl do swojego obrazu.

Przypatrując się temu malowaniu jego, widać najwyraźniej jakąś humorystykę żartobliwą mistrza, rozlaną na téj części obrazu, w której nam przestrach szatanów maluje. Co w tym względzie każdy, i bez okularów, obaczy, to i ja opiszę.

Więc — morze — noc — nad falami w ciężkie szmaty zawieszzone chmury ciemne, a kłębią się gęste czarne dymy piekielne. Woda szaleje i kipi i wre. W środkowém tle obrazu, na rozjątrzonych topielach, okręt. Żagle jego wichrem rozdęte ledwie co nie pękną. Na ostatku liczne ciżby szatanów — oni wszyscy bez sukni, niektórzy atoli z nich, krom maleńkich rozków, mają jeszcze zadarte ogonki; a widać nawet jednego z onych majtków, co opatrzony w skrzydełka nietoperza. Jak tedy widzicie, podobne figury trudno się nadają do szat. Zresztą nie mają te syny Lucyferowe żadnych właściwych sobie insygniów i jakoś są dość do zwyczajnych ludzi podobne.

Jest tedy, jak wam mówię, pełno téj czeladzi djabelskiej na całym okrętowym pokładzie, a wszyscy ogarnieni ogniem płomiennym. Jeden z nich, właśnie ów skrzydlaty, spina się po linach, drugi ze

zgrabnością skoczka chodzi po żaglach, inny znowu stanął u steru i przez tubę woła o nadchodzącym niebezpieczeństwie; nawet u szczytu, w koszu masztowym, widzicie liczne grono tych żeglarzy piekielnego rodu; jednak cała ta kompania wielce przestraszona i wszyscy wyciągnęli rękę i w żywej giestykulacyi pokazują łódź, na której zbliżają się święci mężowie — obawa i trwoga nie lada na okręcie. Jakoż dwóch szatanów, czując, że źle około nich, wyskoczyło ze statku; jeden z tej pary trwożliwej właśnie co rzuca się na głowę do morza, drugi, już dosięgnąwszy wody, schował się w niej, tylko jeszcze nogi i uda wystawił.

Przednie tło obrazu również po mistrzowsku ożywione; tuż przed nami małe czółno, w niem cztery figury wiosłujące całym nateżeniem sił, by się wydobyć z rozhukanych fali. Kto to? Czy ludzie rzeczywiści, czy djabełki? nie wiedzieć! lubo jest podejrzenie, że te figury do załogi okrętowej należą, bo ich miny jakieś złośliwe; a jeden z nich nawet pokazuje widzowi drobny, jak na próbkę, ogonek.

Niedaleko tego czółna straszny potwór wycibił paszczę z wody, a z drugiej strony znów inny brzydak morski pluska się we falach; na nim okrakiem siadł jeden z szatanów i kieruje poczwara niby koniem i nie szczędzi razów, by ją zmusić do śpiesznego odwrotu. Na tle ostatniem, w samej głębi — pobrzeże, zamki, domy i kilku ludzi zatrwożonych.

Nie ma czego nam długo prawić o tym obrazie. Nasza charakterystyka powyższa tego mistrza wystarczy zupełnie obok podanej wam treści tego dzieła sztuki. Więc figury, a mianowicie już w tém przodkowym czólnie, i ów jeździec, co tak blizki oczu widza, pełne wydatnego, silnego charakteru. Jest to naturalizm, ujęty jednak w najgłębszej indywidualności swojej; krom tego jakiś uśmieszek, jakiś humorek rozlany na tej całej kompozycyi. Tutaj, wedle mnie, iści się już com wyżej rzekł, mówiąc o Carpaccio, bo widzicie jako historyczne malowanie Wenecyan miesza się często i splata z obyczajowem (potocznem, ze genre), a tak nawet łączy się niekiedy z komiką.

Łatwo pojąć, że, mimo tak krótkiego swojego żywota, Giorgione potrafił, obudził znakomite talenta w uczniach swoich. Tutaj na pierwszym miejscu staje *Sebastiano del Piombo* (\*). Jest to pewnie artysta celujący, ten Sebastiano, a przecież jakos nie można mieć serca do niego. Bo sądzcież sami! On najprzód uczył się u Jana Belliniego, potem u Giorgionego, a wyćwiczwszy się od niego, jak się obchodzić z farbami, nabrawszy kolorytu cudnego, właściwego Wenecyi, poszedł sobie do Rzymu i tam pracował pod Rafaelem. Było to atoli właśnie w tej epoce, gdy wielki Michał Anioł Buona-

(\*) *Fra Sebastiano Luciani*, ur. 1485 um. 1547 r. nazwany *del Piombo* jako nadzorca pieczęci papieżkiej, który to urząd przez dłuższy czas w Rzymie piastował. — St.



rotti, mimo wielkości swojej, z zazdrością spoglądał na tryumfy nieśmiertelnego swojego rywala. Umyślił tedy stworzyć artystę, któryby w malowaniu sprostał geniuszowi Rafaela; bo czuł, że jemu samemu, przy całej głębi ducha a tytanicznej twórczej potędze, brakowało świetnego kolorytu. I wtedy właśnie nawinął mu się Sebastyan del Piombo, który znowu, lubo wzięwszy dzielną wyćwikę od Wenecyan w malowaniu, nie znał się wcale na rysunku, ani też zdołał zrodzić z siebie wielkich artystycznych pomysłów. Więc go Buonarotti uczy rysować, więc nawet potajemnie daje mu własne rysunki i olbrzymiej treści kompozycye, z poleceniem, aby je wykonał farbami i za swoje własne udawał. Gdy się to stało, Michał Anioł już pod niebiosą wynosił mniemanego współzawodnika Rafaela; ale jak pan Krupa został na wieki Krupą, a Jagiełło Jagiełłą, tak Rafael został na wieki Rafaelem, a Sebastyan Sebastyanem.

Z tego wszystkiego widzicie, że ten del Piombo był człowiekiem na lekki kamień, bo nawet biedak napuchł dumą, spanoszony tajemną jałmużną Buonarottiego; wygadywał nawet na wielkiego Tycyana, prawiąc jakoby rysować nie umiał. A przecież jemu samemu ciężko i twardo przychodziła koncepcya każdego obrazu, i również ciężko i twardo ukończenie jego ostateczne. Co jednak prawda, to prawda! Wyznajmy — że świat po tym Sebastiano del Piombo posiada kilka wielce znamenitych dzieł, które istotnie idą mu na niepospolitą sławę.

Inaczej zupełnie przemawia nam do serca *Giovanni da Udine* (\*) — i on uczniem Giorgionego, i on udał się później do Rzymu, i on w tej stolicy sztuki pracował pod Rafaelem. Lecz Giovanni da Udine, w czci najgłębszej i w uwielbieniu dla wielkiego mistrza, był mu wyрекą do śmierci. Wszak to jego kompozycyi są owe cudne przystroje, otaczające obrazy Rafaela w łodziach watykańskich. Więc też i imię jego, jakby oblane promieniem niebiańskim onego mistrza nad mistrze, do dziś dnia świeci przed oczyma naszemi. O Giovannim tedy powiemy sobie więcej, gdy Bóg da nam przybyć z czcicielnikiem naszym do Rzymu.

Zupełnie, całkowicie, z duszy i ciała jest weneckim malarzem *Jacopo Palma*, zwany *Palma vecchio* lub *seniore* niby „starszy“, aby go odróżnić od innego *Jacopo Palma*, który, będąc młodszym jego krewnym, ma przydomek *juniore* albo *giovane*. Zdaje się, że ten *Palma vecchio* umarł, w całej sile wieku swojego, na początku drugiej połowy XVI stulecia (\*\*). Wielce mnie zajął w akademii jeden z jego obrazów: jest to Św. Piotr. Księżę apostołów zasiadł na podniesieniu wysokim, niby na tronie, z księgą i kluczami w rękę — poniżej jego sześć świętych postaci; z tych, wedle mnie, przede-

(\*) *Giovanni da Udine* ur. 1487 † 1564 r. — St.

(\*\*) *Palma il vecchio*, ur. w Bergamo około r. 1480, um. według Vasariego w czterdziestym ósmym roku życia około 1528 r. — St.

wszystkiem Św. Jan Chrzciciel i Św. Paweł są ogromnej siły duchowej. I zaiste — może te figury nie są dość ściśle nawzajem powiązane, może mniej widna całość, którą składać mają, ale za to są to postaci, z których każda z osobna niesłychanem brzemieniem uderza widza; a siła tych figur tem mocniejszym wrażeniem na nas bije, że te postaci nie są wcale idealnej nadziemskiej piękności, owszem dość niby do nas ludzi zwyczajnych podobne, bo są jakby wizerunkiem osób żyjących wśród otaczającej nas rzeczywistości codzienniej; a przecież znowu z drugiej strony instynktem czujemy, że takich ludzi nie ma między nami. Bo najprzód po tych postaciach, tak na pozór rzeczywistych, naturalnych, widzimy rozlane szczęście błogie, łube; ten naturalizm ich jest tak piękną doczesnością, że mimo woli westchnąć nam przychodzi, patrząc na to ich życie szczęsne i wdzięczne. Krom tego widzimy, że to są charaktery na wielką stopę, że to są indywidualności w całym znaczeniu; każdy z nas, byleby się głębiej zapatrzył w tych postaciach, przejęty jest jakby cichym wstydem, któryby przed sobą samym ukryć pragnął, bo zniewolony jest przyznać, że te postaci są tak całkowite i z jednej sztuki ulane, gdy tymczasem my sami w życiu naszym obecnym jesteśmy tylko istoty biedne, złamane, niedokończone, że z nas nikt nie jest samym sobą, że prawie każdy z nas jest mizernym ułomkiem samego siebie a żywym dowodem tej istnej nędzy naszego czasu.

Palma Vecchio zrazu uczył się pod J. Bellinim; więc też zwykle wpływowi tego mistrza przypisują ten brak lotności, ten brak śmiałej rzutnej odwagi w twórczości, który niekiedy spotykamy w obrazach Palmy, ale też za to odznacza tego mistrza lubość, słodycz, łagodność i dziwnie miły zestrój całości. Później atoli, choć nigdy nie był uczniem Giorgionego, jał się go naśladować, co mu się też wielce szczęśliwie udawało. Nie zdołał przecież nigdy puścić się w górę za tym wzorodawcą swoim, który, jak orle młode, wzbija się do wysokości zawrotnych a przecież zawsze do ziemi należy, który jedynie dla tego ulatuje do podobłocznych światów, by ujrzał błyskawicznym okiem doczesność tak z całego serca przez niego ukochaną.

Koloryt Palmy, wedle zdania znawców, nie ma już tej swobody, co jest duszą barw Giorgionego, a przecież jest wrzący, ognisty, do roztopionego złota podobny. A pomyślcie sobie ten koloryt ciepły, płomienny, przy tych postaciach niewieścich, które stwarzał tak chętnie Palma! Prawda, niektórzy twierdzą, iż te kobiety jego są może zbyt bogatych, zbyt przepysznych form cielesnych; lecz też wszyscy przyznają, że one tchną jakąś szlachetnością a uczuciem słodczy i zacności pełnem.

Kto się z czytelników moich nieco rozpatrzy w dziełach Tycyana, już pewnie nie tak łatwo wypuści z pamięci tę cudnie piękną kobietę, która tak często się powtarza w obrazach tego mistrza, a zwykle uchodzi za córkę jego. Czasem zaiste jest to córka jego Lavinia;



często atoli tą przecudnej śliczności kobietą jest Violanta, córka naszego Palmy. I ojciec też tę piękności pełną Violantę zwykł wprowadzać w obrazy swoje, a po śmierci jego opiekuje się nią Tycyan. Gadają nawet, że ten opiekun zaproszył sobie serce jej wdziękami. Zaiste nie byłoby wcale dziwoty! Mnie się atoli zdaje, że ta wieść jest czystym komerażem; bo Tycyan był starszym od ojca tej pięknej damy; bo Tycyan, choć przez całe życie swoje był młodzieńcem na duchu, jednak w czasie śmierci Palmy miał podobno już lat ośmdziesiąt (\*), co troszkę za dużo na miłosne upały. Zresztą nie będę się spierał!

Nieco niższe, ale zawsze uczciwe bardzo miejsce należy się mistrzowi *Rocco Marconi*. Jedni mieniają go być uczniem J. Belliniego a drudzy Palmy; zdaje się, że on za młodu pracował pod przewodnictwem obudwóch. Akademia posiada jeden z lepszych obrazów, jest to Pan Jezus z krzyża zdjęty, podparty od Przenajświętszej Matki, a otoczony od kilku innych świętych postaci. Zarzucają mu brak anatomii, rysunku. To być może, jednak on za to naprawdę z wenecka maluje; barwy jego lśniące, świetne, przezroczyście, zdaje się, że to rubiny, szmaragdy, szafiry, co jaśnieją na tłem dzieła jego. Grupa tych figur jest na bardzo blizkiem tle obrazu, bo tuż przy widzu; za nią atoli rozłożony piękny pejzaż, który, stopniując się wielce szczęśliwie na właściwe tła, dowodzi umiejętności mistrza. Więc też ku tej okolicy pięknej, ku tej wdzięcznej naturze, od grupy, do figur wybiega ciągle uwaga nasza.

Pod one właśnie czasy (więc w środku XVI wieku) żył także w Wenecyi *Lorenzo Lotto*; i on kształcił się pod Bellinim i wedle wzorów Giorgionego. Przecież jego dotknął się też przeważnym wpływem Leonardo da Vinci. Więc też Lotto to do Wenecyi, to do Lombardów należy i, jak to się zwykle dzieje świetnym talentom, co nie są geniuszami, Lorenzo, czyniony różnorodną potęgą różnych wzorów swoich, jest jakiś niepewny siebie, a chwiejący się, nie znajdując ogniska w samym sobie. Ztąd też w jego obrazach dopatrzysz się różnych stylów. Już atoli we wszystkich a mianowicie w tych, kędy się przebija duch Giorgionego, Lotto nie z imienia samego ale z rzeczy jest mistrzem.

Znacie już z nazwiska onego Luzzo da Feltre, co za przyjaźni życzliwą a naukę tak się odplacił Giorgionemu! O nim nie ma co mówić, bo jego talent tak lekko waży, jak i charakter jego między kulfonów się liczy.

Są chwile uroczyste, świąteczne, co zaświecą od czasu do czasu w biednym żywocie człowieka; rzekłbyś, że to gwiazdki łaską sie-

(\*) Jest to pomyłka; Tycyan urodził się 1477 r., a gdy Palma umarł około roku 1528, miał dopiero pięćdziesiąt i jeden lat. Pomimo to, opowiadania owe o miłości Tycyana do córki Palmy nie zdają się być uzasadnione. — St.

jące się w duszę naszą, by już nazawsze w niej zostały, by nam rozjaśniły weselem ciężkie łamanie się ze światem i dodały otuchy, gdy na niego przyjdą czarne godziny i zbyt ciężko zaważy ten doczesny krzyż. I nie skąpo naliczysz tych chwil, byleś umiał porachować się z przeszłością twoją i wdzięcznie pomniał na gwiazdki owe, co ci darem z nieba spadły. Jedne zabłyśły wśród rodzinnego życia a cichych ścian domowych, inne zajaśniały w sercu, gdy cię objęły sceny natury majestatu pełne, gdy Bożym grodem obstały cię Tatrów niebolotne szczyty, lub zagrzmiało morze, roztaczając się nieskończonością obrazem, niby wizerunkiem własnej istoty twojej — lub gdy przed oczyma roztoczyły się o świcie zarania łąki, dąbrowy i pagóry rodzinnego kraju, a zaszumiały jego rzeki, jakby śpiewem z dawnych lat, prawiąc o mogiłach starych, o zamczyskach, co żywe choć w rozsypaniu a gruzach. A małoż ci to było serdecznego wesela, gdyś z uniesieniem patrzył choć na obce, ale wysokiej zacności i wielkiego poświęcenia, sprawy? Lub gdy światem przychodziły wieści, iż duch człowieka odniósł znowu świeże tryumfy nad surową naturą przemocą; co go tak zmorą cisnęła, że mu brakło tchu a żywotnego rozwoju. Więc chciej policzyć między gwiazdziste chwile życia i te, gdy dzieła wielkich mistrzów w sztuce zajaśniały ci promieniem w sercu, przemawiając, że w cielesności twojej przebywa istota, co wzniesiona nad przemijające zjawiska grubiej materji, co już, choć na ziemi, tęskni do nadziemskich światów. I takiej chwili szczęśnej, co się już na wszechżywot w duszy naszej zachowuje, dozna zapewne każdy z nas, gdy stanie przed arcydziełem *Tycjana*, „*Assunta*“ zwanem.

Wstąpiwszy do jednej z najrozłożystszych sal tej akademii, ujrzałem gęstą, ściśnioną grupę widzów, których bacność pilna w jedną była zwrócona stronę, niby w ognisko wspólne; pogawory hałaśne ze czcią przymilkły. I w ciszy a w milczącym podziwieniu stało to grono. A powyżej tej grupy, powyżej tych widzów wszystkich, ulatywała ku niebiosom postać święta wśród chóru aniołów, ulatywała ku niebiosom niewiasta; jej podnożem obłoczne kobierce, jej dworem chóry anielskie. To *Assunta*, to *Wniebowzięcie Przenajświętszej Dziewicy*, tak jak je widział oczyma ducha w natchnieniu wielki *Tycjan*.

Aż w końcu sam, stanąwszy wśród owego grona widzów, zdołałem objąć oczyma to dzieło tak godne najwyższego podziwu.

Zrozumiecie, że na przestrzeni dochodzącej do 12-tu łokci wysokości, a mającej w szerz łokci sześć, mistrz mógł już śmiałą ręką wywołać do rzeczywistości te widzenia, co mu się objawiły w szczęśliwym zachwycie geniuszu jego. Te więc figury przechodzą wymiary naturalne; bo obraz, będąc przeznaczony do kościoła (de' Frari) (\*).

---

(\*) Obraz ten zamówili u *Tycjana* OO. Franciszkań. Gdy zaś piękność *Madonny* wydawała im się zbyt *świecką*, długo nie chcieli przyjąć obrazu. Dopiero



był wzniesiony wysoko po nad pobożną rzeszą; tak przeto bez nużącego wpatrywania się, lecz od jednego razu, gwałtownym pełnym nurtem piękność, żyjąca w tych postaciach, płynie w serce patrzących się ludzi.

Obraz ten rozdziela się niby na trzy części.

Na dole, ziemski tuteczny żywot.

W najwyższej części Bóg, słońcorodny Pan, w powodzi światłości wiekuistej.

A w środku, między ziemią a niebem, Przenajświętsza Matka-Dziewica, unosząca się z doczesności śmiertelnej w niebiańskie glorie.

Na owęj wysokości obrazu, postać Stworzyciela występuje po piersi z bezdeni jasności promiennych. Bóg rozkłada ramiona swojej nieskończonej miłości i już oczekuje Rodzicę Zbawiciela światów; jeden z aniołów trzyma wieniec męczeński w oznakę cierpień, które Marya przeboleła na ziemi, a drugi anioł już podaje mu koronę dla przyszłej niebios Królowej a wszechwładnej gwiazdy i duchów Mistrzynie. Ten Anioł jest cudem rysunku, kolorytu i wdzięku. Jakby przezemglę płomienną poświaty widzisz jeszcze lekkie zarysy aniołów, co półkołem otoczyły Wiekuistości Ojca.

Boża Dziewica stanęła na wieniec obłoków, a na nim niebiański dwór aniołów razem z Panią swoją wzlataje ku Bogu. A dziwnie i cudnie wyrażona tutaj dwojaka potęga, co Maryą do nieba unosi. Bo zdaje się, że jakby dech Boży i niby wichry wieczności uchwycił jej postać i wzbijał ku wysokościami, kędy ją czeka ta miłość, co uczyniła słońca i gwiazdy. I znów rzekłbyś, iż zarazem Dziewica-Matka własną potęgą, na lotach własnej świętości wznosi się do ojcowizny swojej a światłości nieskończonej, co jej domem ojcowskim jest a stokiem jej żywota bez granic.

Na dole obrazu, — na ziemi, apostołowie w różnych postawach, z różnym wyrazem na obliczu, stoją jako ziemskie świadki tego aktu wiekuistego przymierza. Ten składa ręce, jakby uderzony podziwem, i modli się na głos do Maryi Panny, co już — już opuszcza ziemię po krótkim śnie doczesnym. Drugi, zwróciwszy oblicze ku niebu, stanął w osłupieniu; inny zdjęty jakby radosną grozą, śpiesznym słowem przemawia do drugiego, który się opatrzyć z sobą nie zdołał. Wszędzie, na wszystkich obliczach, na wszystkich postawach widać to rozrzewnienie, to lęk radosny, a zachwycenie święte, a cześć. Wszędzie gorąca tęsknota, chwytająca duszę aby z Maryą, z Panią wnieść się do wysokości; a wszystkie te postaci, tak naturalne a prostoty pełne, złożyły się w scenę wysokiej pate-

---

gdy poseł Karola V ofiarował im za niego wielką sumę, poznali się na jego wartości i umieścili w swoim kościele *S. Maria gloriosa de Frari*. Ztamąd w późniejszym czasie przeniesiono obraz do Akademii sztuk pięknych. — St.



tycznej treści. Ale już, z pośród tych mężów wszystkich, dwie figury tak są mistrzowsko ujęte, że mnie się na zawsze zapisały w pamięci. Pierwszą jest Św. Piotr. On starcem o pełnej, nieprzygasłej duchowej potędze; lecz choć olbrzymia w nim ta moc, on jednak nie zdoła przetrzymać tej wielkiej chwili; on tak gwałtownie nią dotknięty, że złamany jej brzemieniem pada na kolana, a podnosząc ręce w zachwyceniu, składa je do modlitwy, do niewymownej głębokiej czci. Obok niego Św. Jan. Postać pełna najwyższej szlachetności; on stanął na sobie samym oparty, położył rękę na tętniącym sercu, a podniósłszy z rozrzewnieniem mężkie oblicze, tonie okiem i duszą w Pani niebios. Bo on wziął ją spuszczną od kochającego Zbawiciela, on umiłował ją jako własną matkę synowskim kochaniem. Więc mu teraz jakby obecnością żywą ta chwila święta boleści i zgrozy, gdy na Golgocie z wysokości krzyża ku niemu spłynęły cichą nocą słowa: „Oto Matka twoja“.

A zważ, że jak kolosalne figury apostołów właśnie wyrazem w górę zwróconego oblicza wiążą ziemię i doczesne życie modłami rzewnemi z Oregdownicą świętą, tak znów Ona sama, spojrzeniem w niebo wzniesionem i całą postacią, zaślubiła z sobą glorie niebios promieniste. Zaiste, cała ta kompozycya, choć na trzy części podzielona, jest jedną całkowitą jednością, jest epopeją Bożą, która się na ziemi poczęła a w niebiesiech ma dokonanie swoje.

Tak jest, ta epopeja, co farbami lśni i mieni się w jasności i cieniu, w samej istocie jest doczesnością oblaną światłem z nieba zrodzonem. I te figury świętych mężów są pełne indywidualnej potęgi, i one geniuszem mistrza wzięte jakby z rzeczywistego świata, lecz opromienione pięknnością nadziemską. Wszak sama Najświętsza Panna, to nie postać rozplynna, rozwiewna, — to niewiasta w pełnym kwiecie swoich uroków i mocy duchowej, z góry jej udzielonej. Niechaj sobie prawią, że i ta jej postać, jak cały obraz, wskroś z wenecka, bo zbyt może z ziemską pojęta; lecz my cieszymy się, że w tym właśnie rodzaju, do którego praca ta należy, ona jest arcydziełem i szczęśliwym losem, który padł na sztukę nowożytną. Ani podołam już opowiedzieć jak z mistrzowska rozdzielone światło, ani sprodam opisowi kolorów, bo przecież w nich właśnie Tycyan jest mistrzem nad mistrze; on na barwach, jakby na strunach, wygrywa wszystkie gamy, wszystkie harmonie i melodye. Tu widzisz farby wręcz sobie odwrotne obok siebie, a mianowicie przeważa potężna czerwona barwa i zielona, a obie w różnych najsilniejszych odcieniach; tu nawet pali się i żółta barwa choć nieco przyćmiona obok fioletowej, a wszystkie te farby spotęgowane, pełne, bujne! Widzisz i słyszysz najwyższe światła obok cieniów głębokich, a jednak te sprzeczności nie rażą jaskrawością krzykliwą, bo tutaj same cienie jeszcze świecą, bo Tycyan umiał ułagodzić, zestroić światła i ciemności, bo umiał z mistrzowska powiązać tonami, które jako pośredniki ześlubiają ostateczności wszelkie barw i światel. Więc



jaśnieją te farby przepyszne jakby z tęczy pożyczone, więc cały obraz staje się jakby widziadłem niebiańskim, co w chwili szczęsnego zachwytu pokazuje się oczom śmiertelnym.

Obok tego obrazu, co jest najwyższem ubóstwieniem Maryi Panny i hymnem piorunnym na cześć jej wiekuiatą, jest i druga praca w téjże galeryi, również poświęcona Boga-Rodzicy; tu już jak powieścią pacholecą, roztacza się chwila z Jej wiosennego żywota.

Otóż ten drugi obraz jest poprzecznych wymiarów, bo szerokość przechodzi dwa razy wysokość jego.

Od środka téj szerokości wznoszą się, od lewej ku prawej ręce naszój, schody o kilkunastu stopniach — widać je przeto w profilu, z boku, — one prowadzą do uroczystego przysionku świątnicy, po za którą pyszni się pałacowe budowanie, zdobne w kolumny o bogatych liściastych głowicach. Podobnie i po lewej stronie widza, obraz zamknięty jest architekturą, bogatą w arkady wspaniałe. W środku zaś, na tle dalszém i najgłębszém, uśmiecha się pejzaż, wznoszą się góry porośłe bukietami z rozłożystych drzew. Cała ta natura oblała słoneczną poświatą. Ku schodom zbliża się grono o dwudziestu kilku figurach, — na reju idące niewiasty i dziewice już niby dosięgają pierwszego stopnia; za niemi kroczy uroczyste grono mężów poważnych; lecz tu nie ma smętku, owszem na wszystkich postaciach jakaś błogość i pokój wesoly choć grozy pełen. Wyprzedziła atoli całą tę grupę Panienska Święta; ona już w środku wysokości schodów, jeszcze kilka stopni a już znajdzie się tuż przed owym przysionkiem świątnicy, kędy ją oczekuje arcykapłan w towarzystwie dwóch innych kapłanów. Od dziecińy bije lekkim chuchem światło niby promienne, przezrocze, zasłaniające tylko jakby sreżogą świetlistą ów dalszy pałac. Z okien i ganków tego budowania widać osoby, które z zajęciem poglądają na ten pochód uroczysty.

Obraz ten niewypowiedzianych wdzięków; trudno téż nie zrozumieć myśli artysty, który tak z mistrzowska ustawił figurę świętej panienci; ona sama jedna, ona widzialna zewsząd, ona na tym obrazie arcydziełkiem Tycyana. Kto tylko wpatrzy się w tę jej postać, przyzna, że lubość niewinna, że radość anielskiego dziecięcia rozplynęła na tém małym obliczu tak słodczy pełnem, a w kolorycie jego już Tycyan przeszedł siebie samego — tak tutaj misternie są uchwycone barwy w téj cudnej i naiwnej twarzy młodziuchnej. Jedną rękę Marya podniosła jakby witając arcykapłana, a drugą podtrzymuje sukienkę; włoski rozpuszczone spływają lekką falą. A ten arcykapłan, w stroju świątecznym i z długą siwą brodą, dziwnie uroczysto i poważnie wygląda w obec téj panienci Bożej — a życzliwość serdeczna, rzewna jest wyrazem pięknego starca, wpatrującego się w tę dziecińę, co tak lube, i urocze niewinne, jak pierwsze wonnej wiosny technienie.

Także znakomitego jest wejrzenia towarzyszące Maryi grono; piękne niewiasty suto ubrane; mężowie w długich szatach, niby

w togach, wiele świąteczności dodają całej scenie. Prawda, że jak we wszystkiej szkole weneckiej, jak w jej wyobraźniku Tycyanie, tak i w tém dziele jego nie szukaj metafizycznych głębi, nie pytaj tych figur o ich, choćby dopiero wczorajszą, przeszłość, ani o treść, która już jutro rozwinąć się ma z topieli ich duszy; ale przyjmij co podaje ich geniusz, przyjmij z radością tę chwilę jedną, obecną, którą on przedstawia, a która jest na wierzchu dla oczu i uczuć twoich.

Zaiste, w tém dziele Tycyana wykwitła już w pełni swojej dążność fantazyi artystycznej, Wenecyanom właściwej. Bo gdy owa, że tak powiem zewnętrzność, lub jeżeli chcecie, ów pierwiastek ziemski, choć urokiem najwyższym zidealizowany, występuje w „Assunta“ i we wszystkich jej figurach, nawet nie wyjmując Bożego oblicza na owym obrazie; toć tém silniej jeszcze ta piękna a tak szczęśliwa doczesność jest cechą obecnego nam teraz obrazu; bo w nim już nie ma apostołów świętych, lecz krom świętej dziewicy są to ludzie, którzy cieszą się tutecznym błogim ziemskim żywotem, spełniając pełną czarę doczesnych radości. Zważcie, w tém gronie poważnych mężów Tycyan umieścił samego siebie i swoich przyjaciół; więc znakomitego Bembo i onego hałaśnej sławy Piotra Aretina — to wszystko ludzie, którym świat i życie były jedną nieustającą uczcią tak duchowych rozkoszy jak i światowego wesela, nieskalanego atoli grubą żądzą. Lecz, nadto, są tu szczegóły, które wyraźnie pokazują, jak w Tycyanie doczesność, niby życie powszednie, wplata się w dzieła wyższej sfery, bo w obrazie historycznej a nawet świętej treści. Otóż np. właśnie na obrazie naszym widzimy dwie sceny, będące z istoty swojej zupełnie obyczajowe (potoczne — genre). Tak ostatni z tych mężów, należących do tego uroczystego pochodu, daje jałmużnę jakięś kobiecieinie schorzałej, trzymającej dziecię na ręce, ale w tej chwili przyskakuje jakiś ulicznik, i on także wyciąga rękę. Podobnie tuż przy schodach, więc na przednim tle obrazu, siedzi przekupka z koszem jaj, obok niej na ziemi dwie sztuki zabitego drobiu (ma to być matka Tycyana, więc to żart mistrza). Otóż obie te sceny, jak widzimy, istny genre.

Tycyan, malarz tej prezentacji N. Panny, był człowiekiem szlachetnym i wysokiej zacności — i on jeszcze na wiosnę swojego żywota, bo w pierwszej swojej młodości, także odbył ofiarowanie swoje, choć tylko w doczesnej świątyni sztuki. On, pacholęciem będąc, party geniuszkiem, co budził się w młodocianém sercu, już wcześniej zrywał się do rysunków, do malowania, a chwilę każdą, co była wolną od greczyzny, od łaciny, poświęcał sztuce ukochanej, która już w nadobłocznej dziedzinie gotowała wieńce nagrodne dla wybranka swojego.

Więc kilka słów o tym żywocie wielkiego artysty!

*Tiziano Vecellio*, z przydomkiem *di Cadore*, przyszedł na świat roku 1477, a urodził się w *Pieve di Cadore* na granicy Friulu. Uważcie, że ten rok jest właśnie rokiem, w którym się urodził



Giorgione. Lecz co więcej ojciec jego, żyjący w swobodnej zamocności, widząc, że już nie przytłumi artystycznych płomieni w synu swoim, przywiózł go na naukę do Gianbellini; otóż wtedy tak się zeszło, że Tycyan już został w pracowni mistrza innego młodzieńca, a tym właśnie był Giorgione. Dziwnie się też ułożył żywot obu tych współuczniów. Gdy Barbarelli, wczesnym skolem opłacając zbytnią ochotę do ziemskich rozkoszy, umiera w 34 roku życia, szczęśliwy Tycyan, trzymając namiętności na wodzy obyczaj, bawił na świecie trzy razy dłużej, więc trzy razy dłużej służył sławie i piękności niż towarzysz jego, bo żył lat sto bez jednego. Lat 99 żywota to zaiste bardzo — bardzo wiele! Przecież życie długie samo przez się nie jest szczęściem najwyższem; bo żyć byle żyć — to rzecz biedna. Tycyan ten stuletni żywot swój napełnił treścią ogromną; on do ostatniego tchu był kapłanem swojej sztuki, on umarł z pędzlem w rękę. A lubo dzieła ostatniego okresu jego nie sprostają poprzednim, toć nie z powodu jakoby miały przygasnąć starością płomień jego twórczego geniuszu, ale raczej dla tego, że drżąca ręka nie statkowała, a oczy chybiały. Duch Tycyana był młodzieńcem przez całe życie. On artystycznej piękności poświęcił każde tętno serca, on jej się cały oddał na ofiarę; więc ta piękność, odpłacając to kochanie jego, uprosiła olimpijską siostrzycę swoją, Hebę, by podała jej ulubieńcowi czarę wiecznej młodości, wiecznej wiosny duchowej.

Tak tedy wśród chwały i sławy rozwinął się geniusz Tycyana. A gdy stulecie mu współczesne było wiekiem najwyższego rozkwitu sztuki, gdy cały świat w koło, przejęty jej wdziękiem, nią tylko żył, nią oddychał; gdy każdy wielki mistrz był otoczony czcią i uwielbieniem całego ludu, gdy najcudniejszej piękności panie, tak dla innych harde i dumne, wielkim artystom oddawały chętne hołdy tkliwego współczucia; zrozumiemy tedy, że Tycyana przyjaźń stała się zaszczytem dla najświetniejszych znakomitości owej epoki. Bo i Sansovino, ów już znany nam rzeźbiarz i budownik, i ów śpiewca Orlanda, Aryosto, i ten jadowity Aretino, którego język i pióro zatrute było trwogą nawet dla potężnych możnowładców ówczesnych — słowem każdy, co o głowę wyrósł nad tłum powszedniej gawiedzi, rad był zjednać sobie życzliwość wielkiego mistrza. Jakoż książęta na Ferarze, margrabie na Mantuy, wreszcie niewiedzieć już jakie książątka italskie otoczyły go serdecznym uszanowaniem i czcią.

Więc też we dworku malarza, wśród lubego ogrodu odsadzonego daleko od hałaśnej wirzawy weneckiej stolicy, zbierali się u malarza na uczyt różnolite panky i pany, z których jedni władali na ziemi krajami a licznymi grody, a drudzy rządzą duchami w świecie nadziemskiej idei. A nie biały to tedy był zaszczyt, komu się udało należeć do tego dworu malarza. Papież Paweł III, któremu przecież nie brakowało wielkich artystów w Rzymie, pragnął z całej

duży zatrzymać Tycyana przy boku swoim; wyznaczył mu nawet mieszkanie w samym Belwederze Watykańskim; przecież malarz Wenecyi tęsknił, jakby do kochanki, do swojej wodnej stolicy, do ogniska swoich prac i chwaly. A w tym Rzymie Vasari był przewodnikiem Tycyana i oprowadzał go po tej wiekistej świątliwej stolicy; jest to ten sam Vasari, którego tak często wam przywodzę, a który, choć także malarzem, mniej ma zasług z pędzla, jak z pióra; bo jego żywoty artystów są najglówniejszym źródłem historii sztuki ówczesnej.

Otóż zdarzyło się pewnego razu, że Tycyan i Vasari, z gronem licznych artystów chodząc a chodząc po Watykanie, stanęli w końcu w „Stanzach Rafaela“. Tycyan unosi się z żalu, że niektóre głowy, uszkodzone przypadkiem, były tak haniebnie zepsute nieumiejętnym restaurowaniem jakiegoś niedonoszonego artysty; w końcu pyta o nazwisko zuchwałego partacza. Umilkł na te słowa Vasari, umilkło całe koło towarzyszące gościowi; bo tu już przy nim stał sprawca onego artystycznego świętokradztwa; był to nasz znajomy ów Sebastyan del Piombo (\*) — ów Sebastyan co to, jak wiecie, chciał pójść o lepsze z Rafaelem, a rozpuściwszy język wygadywał na malarzy weneckich, nie oszczędzając nawet samego Tycyana.

Otóż, jak mówiłem, Tycyan stał się celem pieśzcoty i przedmiotem uwielbienia i wielkich i małych tej ziemi; miał on bowiem i za granicą Włoch świetnych czcicielów swoich. Wszak owa Marya Tudor, krwawej, okrutnej pamięci, rada była ucaekać Tycyana wymyślnymi laskami; Henryk II francuzki, bawiąc w Wenecyi, odwiedził go chętnie w pracowni i prządl mu hojnie słówka jedwabne — a nasz Henryk Walezyusz, co tak lubił pieścić się twarzyczką gładką swoją, że aż w masce sypiał, dworował Tycyanowi jak tylko mógł najskładniej, by sobie zjednać życzliwość wielkiego portrecisty. Ba! ów nawet tak ponury Filip II hiszpański kochał mistrza, ile tylko kochać zdołało to skalne serce jego; choć prawda, że z wizerunków jego, przez Tycyana malowanych, znać, że na onczas Filip był jeszcze młodym, ani też w jego rysach nie dopatrzysz się przycazonego w nim drapieżnego okrutnika, który się później z niego wylenił na postrach a trwogę ludziom. Lecz już najwyżej miał go we czci ojciec Filipa, ów światomocny mocarz Karol V. Tycyan malował Karola i we Włoszech i w Niemczech, malował go pieszo i na koniu, za młodu i w starym wieku, — malował go już niewiem wiele razy, choć Karol nie lubił spokojnie dosiedzieć innym malarzom, a nie cierpiał jeżeli mu się ktoś bacznie w oczy wpatrywał. Karol V też wynagradzał po swojemu artystę, bo nie szczędził ani złota, ani słówek miękkich, a na dobitkę pasował go własnoręcznie na rycerza, a później nawet uczynił go hrabią państwa Rzymskiego,

(\*) Zob. wyżej str. 71.



udzielając jemu i potomkom jego, na wszystkie czasy, wszelkich praw, przywilejów i jurydykcyj, które wtedy jeszcze łączyły się z hrabiowską godnością. Ale to wszystko zdawało się jeszcze cesarzowi zbyt małą nagrodą; bo gdy się pewnego razu zdarzyło, że Tycyanowi wysunął się pędzel z ręki, cesarz schylił się i podniósł mu go z ziemi, mówiąc: „Tycyan godzien bym mu służył“. Ten człowiek, który się tu chylił w obec malarza, był mocarzem państw, w których, jako się sam chępił „nigdy nie zachodziło słońce“, przed którym napróżno klęczeli płaczące kurfyrszy i przemożne landграфы, który trzymał w twardej nieużytej madryckiej niewoli francuzkiego króla Franciszka I! I dziwna rzecz, ten sam Karol, co tak szczerze oddawał hołdy tej wesołej a radości pełnej sztuce Tycyana, na tém skończył burzliwy żywot, że okapturzony w klasztorze, odbiegłym od reszty świata, bawił się ogródkiem i klecił zegarki — a raz nawet, jak wiadomo, położywszy się w przyszłą trumnę swoją, kazal obstarwić się świecami i odprawić nad sobą za życia obrządki pogrzebowe. I tak konał a konał w tych smętnych krotochwilach, aż nie umarł na ową ohydłą i straszliwą chorobę swoją. Tymczasem, blisko przez dwadzieścia lat po śmierci cesarza, żył jeszcze w chwale i promienił swoim geniuszem Tycyan, otoczony w starości nie gromnicami, ale całym ogrodem tych wdzięcznych kwiatów, które daje sztuka i życie szczęśliwe. Może też — kto wie — Karol, podnosząc ów pędzel, miał na pamięci swojego dziada Maksymiliana I. Przytrafiło się bowiem pewnego razu, że wielki Albrecht Dürer w obecności tego cesarza stojąc na drabinie rysował na ścianie. Drabina się chwiała. Potrzymaj asan drabinę, rzekł Maksymilian do jednego z otaczających go dworzan; ale ten skinął na sługę, aby go w tym obowiązku wyręczył. Cesarz, spostrzegłszy, co się święci, fuknął na panka: „Cóż to sobie asyndziej myslisz! Ja z lada chłopą zrobię hrabiego, lecz z hrabiego artysty nie zrobię!“

Ale mniejsza o to.

Tycyan świetniał jaśniej a jaśniej geniuszem, którym go Bóg udarował, i przebywał różne epoki własnego rozwoju (\*). A siła i czerstwość towarzyszyła mu aż do ostatka. Wszak on jeszcze w 99 roku życia przyjmował zamówienia na obrazy. I umarł „sył lat

(\*) Najpiękniejszym dziełem jego z epoki pierwszej, w której jeszcze w jego dziełach widna metoda Belliniego obok własnej swobody, jest obraz zwany „Cristo della moneta“, znajdujący się w galerii drezdeńskiej. Jakoz te zbiory wspaniałe drezdeńskie, liczące się słusznie do pierwszych w Europie, podają miłośnikom sztuki wyborną sposobność rozpoznania się w historii malarstwa wszystkich narodów — a mianowicie już szkoły włoskie przedstawiają się tutaj widzom bogatym szeregiem prawdziwych arcydzieł. I dla tego tuszę sobie, że te polotne wiadomości, umieszczone w tej mojej wycieczce do Włoch a odnoszące się do historii sztuki we Włoszech, zdadzą się i dla tych czytelników, którzy ani byli, ani mają być we Włoszech, ale zwiedzają galerią drezdeńską, albo inny jaki znakomity zbiór obrazów.

i ciałowały — ale on nie umarł na starość; bo, jak ktoś się wyraził, trzeba było aż dżumy, aby powalić tego olbrzymia sił fizycznych i duchowych. A mimo lęku i strachu zarazy, malarz był pochowany z całym przepychem księcia weneckiej Republiki.

Prawie stuletni a pełen treści żywot tego mistrza udarował świat niezmierną liczbą kosztownych klejnotów sztuki. A lubo wiele historycznych obrazów jego pędzla, zdobiących niegdyś pałac dożów, razem z tym pałacem zgorzało pożarem około środka XVI wieku, przecież, mimo tej niepowrotnej straty, jeszcze bogatą jest spuścizna, która nam po nim została. Znajdziesz ją prawie po wszystkich krajach a świetniejszych stolicach Europy. W tych obrazach jego wyjawia się całą potęgą geniusz jego i właściwy jego charakter, który go tak wysoko wyniósł w znaczeniu przed światem.

Skreślenie tych jemu właściwych cech jest poniekąd zarazem charakterystyką prawie całej szkoły weneckiej, bo Tycyan jest najświetniejszym przedstawcą i arcykapłanem — i nawzajem co o tej szkole powiedzieć można odnosi się głównie do Tycyana.

Wszak w tém, cośmy dotychczas o Tycyanie rzekli, już w znacznej części podaliśmy znamiona duchowi jego właściwe; zanim atoli dopowiemy, co jeszcze dodać wypadnie, chciemy wprzód jeszcze uzupełnić nasze wyobrażenie o mistrzu jedną z jego prac, która za prawdę jest arcydziełem nie tylko wśród weneckiej szkoły, lecz należy do pierwszego szeregu arcydzieł malarskich całej nowożytnej sztuki. A tém mniej przystoi nam przemilczeć, iż ona również przechowana w tej akademii weneckiej.

Jest-to *Św. Jan na puszczy*. Stałem przed tym obrazem, witając go całą duszą. Wszak o nim tyle już dawniej się nasłuchiwałem, tyle się naczytałem. Wprawdzie pamiętałem go z młodych moich lat, gdym był pierwszy raz w Wenecyi, a przecież ten obraz stanął w tej chwili przedemną jakby w uroku nigdy niewidzianym, jakby zjawiskiem dopiero co zrodzonym.

Na tym obrazie w koło samotno, milcząco. Po lewej stronie, w środkowym oddaleniu od widza, piętrzy się stroma skała; tu i owdzie krzaczek niby bukciek wyrósł z twardych jej piersi; po prawej równina, zamknięta kilku drzewami, wśród nich bieży potok, niby wiekuistego żywota źródło. Św. Jan — postać stojąca, całym przodem ku nam zwrócona; tylko głowa nieco ku prawej stronie spoziera. Z lewego ramienia spada lekka szata, a skóra z dzikiego zwierza przepasała mu biodra. Prawą rękę podniósł do wysokości oblicza, jak gdyby przywoływał z daleka ludzi do siebie. Lewa ręka, przytrzymująca odzienie, zarazem objęła krzyż z konarów związanych; lewa stopa, opierająca się na kamieniu, nieco podniesiona. Tak staje przed nami ten bohater a zwiastun Wiary, co był wysłan-  
cem prawdy, która zbawiła znękany świat. Twarz białą ujęły czarne włosy i broda. Oczy głębokie goreją jakimś ogniem nadludzkim. Znać, że te usta przemówią Bożemi prawdami, że zachwył



iskrą niebiańską przepromienił to oblicze, że Ś-ty mąż już nie do siebie należy. Cicho i milcząco w tej pustyni; bo skwarną pustynią był zaiste świat w koło, gdy posłannictwo z nieba zjawilo się gościem w duszy śmiertelnego człowieka. Po drzewach, po krzewach i ziołach cisza; znać tylko, iż powiew lekki chuchnął niby trzemiennie innych światów po ziemi, a drzewa, krzewy i zioła wśród skwaru pochylają się ku nurtom potoku, bo spragnione łakną tej czystej jego krynicy. Potok żyje, płynie i bieży, bo mu tęskno, tęskno do nie-skończoności oceanu.

Całość obrazu wstrząsa do dna uczuciem; ta postać szlachetna i silna, a przecież przejęta niby obcą mocą, nie z tego świata zrodzoną, pokazuje jawnie, iż Tycyan umiał być rysownikiem znakomitym.

Lanzi wprawdzie powiada, że „gdyby Tycyan był umiał również tak z mistrzowska rysować, jak był dzielnym kolorystą, byłby największym malarzem w świecie (\*)“. Atoli są inne a najświeższe i nielada powagi, które przeciwnie twierdzą: „że takowe nieuznawanie wybornego rysunku w Tycyanie zrodziło się w onej szkole Mengsa, która patrzyła się na własny fałszywy ideał, jakby przez okulary“ (\*\*). Zaiście po tym obrazie wyraźnie znać, że Tycyan ćwiczył się na nielada antykach, ucząc się od starożytnego świata sztuki rysowania.

Teraz podobno na czasie, abyśmy naprędce zebrali w ostateczny wypadek całą treść tego, cośmy tylko do tej chwili o Tycyanie rzekli.

(\*) Ab. Luigi Lanzi: *La storia pittorica dell'Italia dal resorgimento delle belle arti*, i t. d., pierwsze wydanie we Florencyi r. 1792, czwarte w Pizie 1815 — 17. Tomów trzy. Dzieło wysokiej wartości, które polecam usilnie ciekawszym czytelnikom. Quandt i Wagner, dwaj wielce znakomici znawcy sztuki, przetłumaczyli tę książkę na język niemiecki (*Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst*. Leipzig, 1830 — 1833, trzy tomy). Ta praca nabrała niepospolitego znaczenia przez liczne ważne przypisy uczonych tłumaczy. Te przypisy tém ważniejsze, że niektóre prostują uprzedzenia, właściwe czasowi Lanzego. (Ojciec) Lanzi, jezuita, znany archeolog i historyk sztuki, ur. 1732, † 1810 r. — St.

(\*\*) Słowa Quandta umieszczone właśnie w przypiskach do tłumaczenia Lanzego, T. II, str. 88 — 90.

Mengs, któregośmy wspomnieli w Tryeście (zob. T. I, str. 119), mówiąc o Winkelmanie, był malarzem nadwornym Augusta III króla Polskiego. Urodził się on w roku 1728. Ojciec jego, który był także malarzem, choć nieosobliwym, dał mu przy chrzcie imię Rafał i Antoni, bo z góry postanowił, że syn jego będzie artystą, i że powinien koniecznie tak doskonale malować jak Rafael Sanzio i Antonio Correggio. Więc od pierwszej młodości czynił życie syna istnem piekłem. Rzadko dzień przeminął, w którymby nie katował, nie morzył głodem dzieci swoich a mianowicie już tego synka, co miał łączyć Rafaela i Correggia w jednej osobie. Często nawet i kilka razy na dzień bił okrutnie chłopczynę, uważając tę metodę za niezawodną, aby z niego uczynić wielkiego artystę. I rzeczywiście, ile przymus i gwałt przyłożyć się może do rozwoju talentu, to jest ile pilność i wytrwała, niezniekana uwaga zdola stworzyć artystę, o tyle Mengs był artystą.

Prawią, że Tycyan trzyma się wiernie natury, że w jego obrazach żyje realizm. Prawda, ale jakaż to natura, jaki realizm jest istotą mistrza tego? — Duch Tycyana rozтворzył szeroko płonąca żrenicę swoją i dojrzał tego w rzeczywistości, czego na wieki w niej nie obaczą oczy powszednich ludzi, co widzą jedynie obaloną ziemskich jestestw, ale nie przeczuwają głębokiego ich wewnętrzznego znaczenia. Bo baczmyż, każdy człowiek, krom ogólnej swojej ludzkiej natury, ma jeszcze sobie tylko właściwą indywidualność, bo jemu jednemu wyłącznie przypadły charakter duchowy. Więc ta indywidualność a charakter różnią go od wszystkich innych ludzi. Ta jednak cecha osobista i wyłączna każdemu człowiekowi nie zdoła całą potęgą wystąpić na jaw w życiu i czynach jego, nie objawia się też nigdy całą pełnią w zewnętrznej jego postaci i obliczu. Bo trudy życia, bo własna ułomność, bo złowrogie wypadki okoliczne, bo owe zewsząd opadające go moce, które niewiedzielić zkąd się na drodze jego legną, nie pozwalają, by się rozwinął w samego siebie, by się stał istic z rzeczy samej tym, którym być miał. Tak tedy człowiek jest tylko cieniem samego siebie; a na postaci, na obliczu jego, znieważonem przez przemoc obcych mu potęg, obaczysz zaledwie lekkie ślady tej prawdziwej jego natury; ona wypływa na zewnątrz lekliwie i niesmiało, jakby wspomnienia pierwszej niewinnej, przeczystej miłości, jakby wspomnienie jakiejś nadziemskiej muzyki, niegdys przez sen słyszanej. Otóż jeżeli tę głęboką, najgłębszą naturę człowieka chcesz nazwać naturą jego, jeżeli właśnie tę moc, żyjącą na dnie jego ducha a stanowiącą jego realną istotę, chcesz nazwać realizmem, — na to zgoda, więc powiedzmy, że Tycyan uchwycił naturę, że na dzieła swoje tchnął rzeczywistość a realizm.

Bo zaiste ten wielki mistrz umiał wywróżyć z człowieka ukrytą, w nim indywidualność a istotę zwichnioną przypadłościami świata. Te figury, te oblicza na jego obrazach są jakby uwolnieniem istoty człowieka z pod jęctwa ziemskich potęg; tu widzisz jak wyższa natura ludzka, sponiewierana w życiu rzeczywistém, obchodzi w dziedzinie sztuki tryumfy swoje. W jego malowaniach zmarło co wrogie, co z przypadku się rodzi, a przeciwnie to świeci w promieniach najwyższego szczęścia, co tylko najszlachetniejszym pierwiastkiem u człowieka, więc na chwilę zapominasz o wrodzonej ułomności jego natury, o jego ograniczeniu a winie.

Lecz zkądże Tycyan dokazać zdołał tych cudów? Zkąd? Osmielam się wyrzec, że geniusz jego miał tę moc cudowną, bo sam zachował ową pierwotną właściwą sobie naturę, bo on sam nie uległ krzywdom światowym, ani się zwichnął wśród uderzających na niego złowrogich mocy powszedniego żywota, bo duch jego nie był odstępca samego siebie, bo duch jego, pozostawszy w jedności z Bożą myślą żyjącą w nim, nie wystąpił z jej jasności promiennych! Rzekłbyś, jakoby geniusz Tycyana nie znał owiej opony, co pokrywa rzeczywisty świat, że ją przejrzał wskróś, że zobaczył serce jestestw



ziemskich, że je wyswobodził z jęstwa doczesności a uwidomił w arcydziełach swoich. W tém tedy znaczeniu możemy powiedzieć, że w obrazach Tycyana widzimy apoteozę ziemskich pierwiastków. Ale Tycyan był istnym arcymistrzem; więc treść, więc myśl obrazu i forma i barwy, światła i cienie zrodziły się odrazu w jego duchu, razem powstały, jakby zapalone gromem — dla tego właśnie on jest tym arcymistrzem, dla tego właśnie jego dzieła będą pięknosciami na wszystkie wieki (\*).

Z tego ogólnego poglądu na Tycyana już mniej więcej wyswiecić sobie zdołamy najważniejsze pojawy sztuki jego. A już przede wszystkim zgadujemy, że Tycyan, właśnie dla tej potęgi wyświecenia indywidualnej natury w każdym człowieku, był portrecistą jakiego już świat nie znalazł nigdy wyższego. A gdy Tycyan miał oczy duchowe otwarte na naturę, gdy z istniejącego świata zwlekał doczesne zasłony, gdy nie patrzył jakie te rzeczywiste jestestwa są, ale proroczył jakieby one były, gdyby ich nie dotknęły krzywdy tuteczne; więc nie dziw, że on jest arcymistrzem w ludzkiej karnacy, że ta cielesność, przez niego wywołana, gra zaiste palącym czarodziejskim kolorytem, a zwłaszcza już w niewieścich postaciach. Jeszcze chowam w obecności żywej owe dwie Venus, widziane przed wielu laty w trybunie galeryi florenckiej; — mianowicie jedna z nich jest współzalnica o dank piękności ze swoją sąsiadką, medycyjską Venus, więc owém arcydziełem starożytniej skulptury.

Prawda atoli, że właśnie ta, jak ją zowią, apoteoza natury, którą widzimy w tym wielkim mistrzu, to jego spotęgowanie a wywyższenie cielesnego uroku niekiedy tak olśni oczy nasze, tak im blaskiem błyskawicznym zaświeci, że obok tej promiennej piękności, nie obaczysz w obrazie głębszej treści duchowej, i że ta treść niekiedy nawet zupełnie znika. Ztąd utwierdziło się powszechne zdanie, jakoby kierunek prawie całej szkoły weneckiej, a mianowicie Tycyana, nadawał się raczej do scen z mitów greckich, które też powstają pod pędzem jego z tak zachwycającym wdziękiem, iż ich urok uderza gwałtownie widza, czarując go i czyniając, — czego dowodem właśnie owe dwie Venus i szereg arcydzieł kosztownych mitologicznej a tak porywającej treści, żeć się zdaje żeś oczyniony atmosferą olimpijskich bogów. Powiadają nam następnie, że właśnie geniusz szkoły weneckiej i Tycyana, dla tych samych powodów, dla których on tak promienny, potężny w tych scenach zmysłowości uroczej, mniej go czyni sposobnym do obrazów religijnej treści. Na poparcie zdania tego ci sędziowie zwracają bacność naszą na wizerunki niewiast świętych Tycyana, które istotnie płoną tak wysoką pięknosciami, tchną tak uderzającym wdziękiem, że widz, opojony, olśniony tém zjawiskiem cudnem, zrazu widzi w tych świętych po-

(\*) Ob. Listy z Krakowa, List XI: o twórczości fantazyi artystycznej.

stacjach jedynie kobiety cudnego uroku. Więc nie dziwnego, mówią, że w obrazach religijnej osnowy u Tycyana ta treść ledwie przeziiera wśród błyszczącej poświaty tak pięknego ziemskiego żywota — i przywodzą nam za przykład to właśnie ofiarowanie się Najświętszej Panny, wskazując jak tam główna postać prawie ginie wśród figur światowych i świeckich i całego uroku ziemskiego otoczenia. Co więcej, w tej właściwości naszego mistrza upatrują ci znawcy powód jego przeważającej chęci do rodzaju obyczajowego, który się nawet wplata w dzieła jego historycznej a nawet religijnej osnowy, jakieśmy to już wyżej powiedzieli. Nakoniec spozostzegają, jako u Tycyana treść głęboka duchowa, owa idealność uczuć niebiańskich, już najrzadziej występuje na jaw w tych jego dziełach, w których władnie ruch, namiętność a gwałtowność wrażeń wstrząsających sercem człowieka.

Trudno zaprzeczyć słuszności tych uwag wszystkich, powyżej przytoczonych, przyjdzie jednak na to się zgodzić, że geniusz tej wielkości, jaką jest duch Tycyana, nie da się zważyć i zmierzyć ogólnikami, niby wyrokiem stanowczym. Tak np. lubo niby już z istoty rzeczy wynika, że gdy idealność nadświatna, właśnie dla tego, że jest wzniesioną nad ziemię, objawia się najwłaściwiej w spokoju i niezamąconej ciszy; toć przecież znowu, mimo ruchu i uczuć gwałtownych, władających w powyższym obrazie Wniebowzięcia Bożej Rodzicielki, znajdują się w nim, jak wiemy, postaci najwyższej, prawdziwie nadludzkiej szlachetności. A lubo powszechne jest zdanie, że geniusz Tycyana głównie jest arcymistrzem w przedstawianiu nam ideału pięknej zmysłowości; toć równie nikt nie przeczy, że gdy Tycyan przedstawia grono osób świętych, zebranych w ciszy błogiej, już wtedy widz czuje, że je owiał chuch szczęśliwości niebiańskiej a idealność uczuć nadświatnych. Słowem wszyscy wyznają, jako ta idealność, nie z ziemi zrodzona, objawia się w całej pełni w tych dziełach Tycyana, które zwykle we Włoszech „santa conversazione“ zowią. Tém imieniem oznaczają bowiem połączenie na obrazie świętych postaci, zebranych nie koniecznie dla modlitwy lub innej pobożnej praktyki, ale często jakby na rozmówienie się od serca, dla zabawienia się z sobą. Rzeklibym, że taka „santa conversazione“ u włoskich malarzy jest niby obrazem obyczajowym potocznym (genre), zastosowanym do świętej osnowy, wzniesionym do idealności najwyższej. Wszak właśnie, z jednej strony, to zajęcie niby światowe tych świętych figur, a z drugiej strony ta ich naiwność a przezczysta prostota, ta właściwa świątobliwość a szczęście nadgwiazdne rozlewa jakąś woń bożą po całym obrazie i ucisza w sercu widza łomotne burze i gwałty pozmiotanych namiętności.

Zdaje mi się, że z tej charakterystyki Tycyana już samo przez się wypływa, że u niego wzniesienie rzeczywistości do dziedziny nadziemskich uroków nie jest bynajmniej tylko jakimś upiększaniem



tych rzeczywistych form, bo takowe nie stanowiłoby jeszcze wcale mistrza w najgłębszem znaczeniu (\*). Bo Tycyan przetopił te formy rzeczywistości w duchu; on zanurzył je w głębiach swojego geniuszu i postawił je przed oczyma świata niby arcydzieło swoje. Więc też w tych postaciach rzeczywistość jest tylko pozorną uludą. Przecież, z drugiej strony, gdy w jego obrazach występuje choć tylko z pozoru ta rzeczywistość, ten świat zmysłowy obecny nam, więc zrozumiemy, że w jego dziełach, jak w ogólności jego współbraci weneckich, przedstawia się nam głównie jakby jedna chwila obecna szczęśliwa, błoga. Bo co jest rzeczywistością zmysłową, co obecne, to jest „czasem terażniejszym“, to nie wyjawia przeszłości, to nie wróży o jutrze; obrazy jego są przeto mniej powieścią opowiadaną, one są raczej jedną, jedyną chwilą. Patrząc atoli na te jego dzieła, widz cieszy się tą jedną chwilą, którą właśnie ma przed sobą i razem z temi postaciami, co tak szczęśliwe a tchnące weselem błogiem, spełnia czarę radości i lubej rozkoszy.

Wszak i przybory, przydatki, które spotykamy u Tycyana, a może jeszcze częściej u następców jego, są również objawem tego wesela i rozkoszy ziemskiej i duchowej, a spotęgowaniem pierwiastku właściwego mistrzom weneckim. Jakoż postaci ich zwykle lśnią w szaty błyszczące, strojne, bogate, świeciste, — a w koło otacza je to architektura wdzięczna, artystyczna, lub najwyższy urok natury, oblanej poświatą wesołych, radosnych promieni. W Tycyanie bowiem i pejzaż występuje już z całym mistrzostwem, z całym cudnym powabem a prawdą, a zawsze bywa nastrojony do dźwięku i charakteru sceny, którą otacza. Bo ten mistrz, co tak umiał z głębin sere ludzkich wypatrzeć treść pierwotną żyjącą w nich, umiał także wypatrzeć, że tak powiem, duszę bezdusznych jestestw, więc niby natury martwej, i wydobyć z niej na jaw tajemnicze jej znaczenie a przedstawić na oczy ludziom.

A nakoniec z tych cech, tak silnie charakteryzujących kierunek Tycyana, z tej, jak mówię, zewnętrznej piękności form, zrozumieć możecie, że on był wielkim mistrzem i arcykapłanem w państwie farby a czarodziejem, któremu na skinienie poddawały się barw geniuszki; boć to one właśnie są czynnikiem najwięcej zmysłowym w malowanych obrazach, one właśnie najsilniej wyrażają tę piękność zewnętrzną, co zrazu zachwyca duszę i oczy nasze, a działa tak potężnie w chwili obecnej, przytomnej, w której jeszcze nie mamy względu na przyszłość i przeszłość tych malowanych postaci.

Niechaj mi czytelnik przejrzy, żem się tak długo około Tycyana bawił; on wszakże jest niby brylantem wielościennym kosztownym, co z każdej strony inną błysnie światłością, inną barwą. Ale Tycyan jest pierwszym gospodarzem sztuki Wenecyan, on jest prawie

(\*) Ob. Listy z Krakowa, List XI.

cała ich szkołą, bo najjaśniejszemu jej ogniskiem. Więc też za nim poszły roje uczniów czyli raczej naśladowców, a każdy z nich o tyle dosłużył się chwały, o ile się zdołał zbliżyć do mistrza a modłodawcy swojego. O nich dla pośpiechu polotem jedynie pomówić mogę, lubo nie jeden z tych mistrzów wartby był dłuższej, pełniejszej wzmianki (\*).

Najprzód uważmy, że w jego rodzinie wyrosło aż trzech malarzy; bo brat jego *Francesco Vecellio*, syn *Orazio Vecellio* i ukochany serca wnuk *Marco Vecellio*.

Godzi się też równie wyrzec z miłością imię *Bonifazio Veneziano* (ur. 1494 um. 1563); bo co do mnie, ja myślę, że kto odbył kilka artystycznych wędrowek po tej akademii, pewnie go nie zapomni. Osobliwa to rzecz z tym Bonifazio! Spojrzysz na obraz jego, a tu czary — te jego figury tak świeże, tak z pierwszej ręki uchwycone, ta chwila tak szczęśliwie ujęta a barwy tak kwitnące, że stajesz i patrzysz; lecz im więcej toniesz w jego obrazach, tém więcej się przekonywasz, że nie masz w czem tonąć! W nim nie ma żadnej głębi, on jest tylko sprawnym, dzielnym technikiem i istnym wybornym majstrem do farb. Więc on świeci i nęci do siebie właśnie tylko dla tego, że umie z wenecka malować a wyuczył się też z par-tesem wierzchniej formy Tycyana, i tą zaletą właśnie daleko silniej oczynia widza w pierwszej chwili, niż artyści innych szkół mimo wyższości ich, mimo głębokości kompozycyi swojej. Wiecie jak się to zwykle dzieje — słyszycie niekiedy muzyczkę lekką, co sobie nuci i śpiewa; ona was bawi, wszyscy ją nucić będą i w domu i na przechadzce; na ulicach wygrywa ją katarzynka, a cały narybek damski sili się, by tę faworytalną aryetkę wymódcz na biednych klawiszach. A przecież to nie muzyka, lecz tylko muzyczka, przypadająca do ucha a nawet zrazu do serca, choć bez znaczenia artystycznego. Ot taką śpiewką lubą, miłą, taką muzyczką są — obrazy Bonifazia.

---

(\*) W ciągu rzeczy uczynię wzmiankę o najznakomitszych uczniach Tycyana, o tych artystach, którzy zostawali w blizkim artystycznym do niego stosunku. Tutaj zaś kładę imiona innych, którzy zasługują na wzmiankę i również należą do szkoły Tycyana. Takimi są: *Domenico Campagnola* z Padwy — szlachetny *Giovanni Cariani* z Bergamo — *Calisto Piazza*, *Gieronimo Savoldo* z Brescyi — *Girolamo Muziano* uczeń Romanina — *Lattanzio Gambara* uczeń jego — *Giovita Bresciano* (zwany Brescianino) — *Bernardino Licinio* i *Pomponio Amalteo*, obaj są uczniami i krewnymi Pordenonego — *Giov. Maria Calderari* — *Batista Francesco il Semolei*, ten zanim przyszedł do Wenecyi, uczył się był pod M. Aniołem Buonarotti — *Lorenzo Sabbatini* † 1577 — *Paolo Farinato* i inni.

Podobne, choć nawiasowe, wspomnienie artystów drugiego i trzeciego rzędu czynić będę i na przyszłość, mówiąc o szkołach włoskich. Bo szereg taki imion nie tylko podaje nam wyobrażenie o wielkiej sile artystycznego życia we Włoszech, ale nawet choć goła wzmianka imienia na to posłuży czytelnikowi, aby, spotykając się z jakim lepszym włoskim obrazem a znając imię artysty, umiał zarazem umieścić go w szkole i epoce jemu właściwej.



Zupełnie różny od niego jest *Jan Chrzciciel Moroni* (\*) — to człowiek poważny, surowy; on portrecistą jakich mało co do talentu, a pewnie mniej jeszcze co do rzetelnej poczciwości, albo, jeżeli wolicie, co do dziwactwa. Bo prawda, że umie z mistrzowska uchwycić indywidualność osób, które maluje, bo on przecież nie darmo jest weneckim malarzem, — ale proszę sobie pomyśleć, on nikomu nie przebaczy i czy maluje mężczyzn, czyli nawet damy (!) — wszystko, co widzi, maluje bez litości z największą prawdą; on nie przebaczał najdrobniejszym pięgom, ani też zmarszczkom; a kto nieosobliwe miał ułożenie ciała, tego również tak niezgrabnego przesłał do potomności. Niewiadomo mi, czyli mimo znakomitego talentu malarza Jana, był znaczny nacisk po portrety niewyrozmiałego a rubasznego artysty.

Zajął mnie też wielce portret „di un litterato“ pędzła naszego mistrza; tyle w tym wizerunku prawdy, jakby był żyw. Jedną rękę trzyma na stoliku, na którym książka, kałamarz i inne przyrządy mądrości, drugą rękę podniósł i znać, że o czémś nielada rozprawia. Twarz chuda, znękana wybornie się nadaje do figury pochylonej i tak jałowej, jak gdyby była z drewna strugana. Nieboraczysko wcale nieponętny. Lecz któż mu winien, po co mu było ślęczyć nad szpargałami, po co mu bazgrać książki. Inaczej by się on na nas patrzył, gdyby, jak ongi Faust powiedział, zamiast dyszyć po dniach i nocach w izbie, kąpał duszę i ciało w powodziach powiewów górskich i słonecznych promieni, a oddychał szeroko tym pięknym Bożym światem!

Tuż obok tego *J. C. Moroni* staje *Alessandro Buonvicino* (ur. 1500, † 1576), którego zwykle *Moretto da Brescia* (\*\*) zowią. On był niegdyś uczniem szkoły rzymskiej, a w Wenecyi wyćwiczył się na kolorycie, więc też poszedł osobnym swoim dworem i odznaczył się nad innych weneckich kolegów osobliwą szlachetnością a wzniosłą prostotą swoich obrazów.

Chciéjmy umieścić w naszej pamięci tuż przy nim *Girolamo Romanino*. Bo obaj podobnym trybem rozwinęli talenta swoje, obaj też stali się wzajemnymi współzawodnikami. Romanino, podobnie jak Moretto, wyuczywszy się sztuki czyli w Ferarze, czyli w Bononii, przybywa do Wenecyi jako już wysoko wykształcony artysta. Lubo w tym nowym dla siebie świecie nabrał stylu weneckiego, przecież, równie jak Moretto, nie traci indywidualności swojej. Jest zdanie przyjęte, iż porównywając obu rywalów, wypadnie oddać pierwszeństwo co do pilności i smaku Janowi Moretto, ale, że co do geniuszu, rzutności swobodnej pędzla i fantazyi bujnej, celuje nad nim Roma-

(\*) Ur. 1510, † 1578. — St.

(\*\*) Jego, jako nauczyciela Moroniego, trzeba mi było wymienić przed uczniem jego; ale chodziło mi o porównanie Moroniego z Bonifazio.

nino. Z tego znać, że jest wielce znakomitym mistrzem. On maluje głównie w Brescii około roku 1540; nie braknie też w Padwie celujących jego dzieł.

Przecież, tak to bywa na świecie, jedni się w czepku rodzą, drudzy już na świat przychodzą z cierniową koroną. Jakoż, gdy inni artyści weneccy dobili się sławy i zamożności, gdy w mocarzach ziemi mieli od serca przyjaciół i wielbicieli swoich, a widzieli wróżby własnego szczęścia w uśmiechu niewiast uroczych; wtedy żył w Wenecyi malarz o głodzie i chłodzie, co przecież także był świetnych talentów — co również miał prawo do szczęścia i chwały. On żył i malował i cierpiał, aż nie umarł w nędzy. A takim biedakiem był *Andrzej Medula vel Meldolla*, którego w dziejach malarstwa zwykle *Schiavone* (Słowianinem) zowią, bo się urodził w Sebenico w Dalmacyi (r. 1522 † 1582). Rodzice jego byli to ludzie ubodzy a szanowni („*poveri ma onorati genitori*“ powiada Ginotto), a serdecznie kochali to dziecię swoje. Gdy z tym synkiem przybyli do Wenecyi, ojciec jego oprowadzał jeszcze niedorosłego Andrzeja po mieście i pokazywał mu zatrudnienia różnych rzemioł, pytając, któreby sobie wybrał na ostateczne powołanie. Gdy chłopcu najbardziej malarze przypadli do serca, więc już u jednego z nich pozostał w terminie. Ten atoli nauczyciel jego był sobie prostym majstrem, co powlekał farbą domy i sprzęty różnoliczne, zdobiąc je rozmaitemi kolorami. Andrzej biedny, nie nabrawszy nawet pierwszych zasad rysunku, rwał się malować i naśladować Tycyana. Przy tej pracy byłby może z głodu zginął, gdyby kilku uczciwych majstrów mularskich, łaskawych na artystę, nie wzięło go pod protekcją swoją; ci, jak mogli, Andrzeja polecali właścicielom nowych domów, ile razy przyszło ustroić facyaty budynków we figury malowane. Poznał go też Tycyan — i ten wielki pałacowaty pan wspierał go, a nawet wraz z innymi artystami polecił do wykonania niektórych malowideł w bibliotece Św. Marka. A *Tintoretto* (\*), który tak był hardy niechybną poprawnością swojego rysunku, rzekł, że każdy mistrz w sztuce powinienby tak malować jak *Schiavone*. Raz nawet *Tintoretto* wymalował obraz, w którym do tego stopnia naśladował sposob naszego biednego malarza, że *Vasari*, co przecież także był artystą, mienił to dzieło być pracą naszego Andrzeja. A mimo to ten sam *Vasari* z góry się patrzył na ubogiego Słowianina i zaledwie jedną kartkę poświęca jego żywotowi; lecz nawet tych kilka słów o nim zaczął od wyrazów, że Andrzej „uczynił wprawdzie niektóre lepsze obrazy, lecz to wtedy jedynie, gdy go ku temu nagliła bieda“ — (*a fatto per disgrazia alcuna buon' opera*; T. IX, str. 68). Atoli z całym ciepłem uczciwego serca ujął się był za sponiewieranym kolegą *Augustyn Caracci* i cierpko wypowiedział ostrą prawdę

(\*) Zob. powyżej str. 28.



Vasaremu. Przecie i to na nic się zdało, bo Andrzej Schiavone umarł w takim ubóstwie, iż nie było mu za co pogrzebu sprawić; więc przyjaciele zebrali składkę, by go pochować. Dopiero po śmierci (bo i to się niekiedy zdarza) zapoznanego artysty, wszczęły się hałasy pochwalne i żale niewczesne. Więc tedy wynoszono talent jego pod niebiosy, więc rozbierano co żywo szafy, stołki i stoły pomalowane przez niego, i to wszystko, jako klejnoty sztuki, umieszczano ze czcią po najznakomitszych galeryach. Teraz dopiero zaczęli prawić, jako on łączył w sobie zalety Giorgionego i Tycyana, jako on był wielkim mistrzem i t. d. i t. d. A Lanzi, co to nie lubi zbyt sypać pochwałami, tak się o nim wyraża: „Zaiste, krom rysunku, wszystko w obrazach Schiavonego zasługuje na uwielbienie najwyższe. Jakoż głębokie myśli, ruchy piękne i wesołe, wdzięczny koloryt, podobny do kolorytu Andrzeja del Sarto, i sztuka prowadzenia pędzlem, były godne wielkiego mistrza“. Mając w sercu losy tego człowieka, z pewnym rozrzewnieniem wpatrywałem się w jego obraz, znany w galeryi weneckiej pod nazwą „*Jesus placzący nad Jeruzalem*“. Pod skałą pustą, nieużytą siadł Zbawiciel smętny, zadumany w cierpieniach — na nogach i rękach widać rany krzyżowe, na głowie cierniowa korona. Z daleka cudnie piękny landszaft w powodzi światłości. A gdy później zeszedłem się z portretem Andrzeja Meduli, powitałem go z całego serca. Nawet bez uprzedzenia, patrząc na te rysy, każdy w nich obaczy typ słowiański, a na tej twarzy rozlał się smutek i zadumanie i cierpienie. Suknia na nim czamarowana w pętlice.

Widzimy, że prawie wszyscy poprzedzający artyści najzacniejszą sławę dla siebie upatrywali w naśladowaniu Tycyana, jako najwyższej dla nich modły piękności; lecz wśród grona ich występuje zuchwalec butny, który po prostu chce być rywalem wielkiego mistrza i pójść z nim o lepsze; a tym był *Giov. Antonio Licinio Requillo*, co go atoli krócej nazywają *da Pordenone* od miejsca urodzenia jego (urodził się około 1483, † 1539). Chwałą powszechnie w nim rysunek umiejętny, kwitnący koloryt, zwłaszcza w karnacyi a modelowanie tak trafne, że się zdaje jakoby figury występowały z obrazu, a nade wszystko już przyznają mu jakąś, nie wiem jak powiedzieć, jakąś pulchność, miękkość form, którą Włosi „*morbidezza*“ zowią. Przecież za to nikt nie twierdzi, jakoby Pordenone odznaczał się głębszą myślą a artystyczną kompozycją. Ten brak, będący niemal ogólną cechą całej weneckiej szkoły, jest też spotęgowanem znamieniem naszego malarza. Otóż ten właśnie niedostatek głębszej treści wielce wyraźnie się okazuje w jednym z obrazów, znajdujących się w akademii weneckiej, a który nawet uchodzi, jak słyszę, za arcydzieło jego. Jest to *S. Lorenzo Giustiniani*. S. Wawrzyniec ubrany w komżę stanął na podniesieniu, podniósł rękę, ucząc prawdy wiary; oblicze jego oblała groza i powaga. Tuż obok niego, więc jeszcze na tylném tle, stanęło trzech zakonników, a tuż na przodzie przed

widzem Św. Augustyn i Św. Jan Chrzyciel, przed którym klęczy Św. Franciszek z Assyżu.

Zaiste, rozłożenie szczęśliwe i umiejętne figur a modelowanie ich jest mistrzowskie, prawie dotykalne. Postać Św. Jana, przepasana jedynie przez pół skórą zwierzęcą, jest jawnym dowodem, jak to Pordenone znakomicie znał się na anatomii; co więcej, to ciało zdaje się być istną rzeźbą, tak tu wydatnie a wyrazisto grają powierzchnie wypukłe i wklęsłe w cienie i światła, a złudzenie tём potężniejsze, że koloryt z mistrzowska i na wielką stopę zrozumiany.

Z drugiej strony wyznaj, że patrząc na rozmowę gorącą, która się toczy między Św. Janem i Św. Franciszkiem, na tę pełną życia giestykulację tych dwóch figur, nie pojmujesz o co tutaj istotnie chodzi. Postawa Św. Augustyna, zwróconego obliczem do Św. Wawrzyńca, pilna uwaga, objawiona w twarzy jednego z zakonników, a prawie obojętność wyrażająca się znowu w rysach dwóch drugich, nie przyczyniają się w niczém do zrozumienia tego obrazu. A to jest właśnie wielką wadą. Ja myślę, że ponieważ, mimo tych żywych rozmów, pomimo tych gościów tak hojnie przez artystę „ekspensowanych“, treść obrazu przecież została zagadką niezrozumiałą; toć ta wada jest właśnie skutkiem braku kompozycyi, braku głębszej myśli, któraby, łącząc wszystkie te szczegóły obrazu w jedność, sama przez się objawiała znaczenie dzieła. Bo każde dzieło sztuki, czy niém będzie poemat, czyli muzyka, czyli malowanie, samo się tłumaczyć winno, a wszelkie sfinksowe trudności nie świadczą bynajmniej o głębokości duchowej autora, lecz raczej o niemocy jego (\*). Owęj zachwalonej *morbidezzy* tutaj jakoś nie mogłem spostrzedz, — ona byłaby też może nie na swoim miejscu w postaciach męzkich i uroczystych. Przecież wyznaję, że *morbidezza* wykwitła z wielkim wdziękiem w drugim jego obrazie, przechowanym również w akademii. Jest to obraz, zwany *La Virgine del Carmine*; tutaj już sama postać niewieścia Najświętszej Panny i figury aniołów i świętych dziewic, a nawet figury pacholece były przydatną porą do okazania miękkości w tych pulchnych ciepłych formach.

Bądź jak bądź, mnie się zdaje, że obrazy Pordenonego zajęłyby nas z całego serca, gdybyśmy go nie porównywali ciągle z Tycyanem, którego on zuchwale mienił się być rywalem.

Z tym Pordenonem nie chciéjmy mieszać innego mistrza, który równie tutaj należy; jest to *Bordone* z przydomkiem *Paris* (ur. 1500, † 1570). On nie ma pretensyi ubiegania się z Tycyanem o wieniec wyższości; lecz on zmierzyl sam siebie, z razu wyćwiczywszy się, jako na wzorach, na obrazach Giorgionego, całą miłością rzuca się w objęcie sztuki Tycyana — i to właśnie wyszło mu na wielką chwałę. Bo niekiedy, w jasnych chwilach swojego geniuszu, wzniósł

(\*) Ob. Listy z Krak. tom I, str. 228 i nast.



się na wysokości, z kądem „płynęła przezczysta chluba dla jego ojczyzny“, jak się wyraża Ridolfi. A choć wiernie idzie w ślady Tycyana, przecież prace jego uśmiechają się wdziękiem i miłuchną lubością jemu tylko właściwą, a farby jego tak czarodziejskie, że Lanzi (t. II, l. c.) powiada, iż jego koloryt jest również prawdziwym jak u Tycyana, bo nie mógł już być prawdziwszym; ale kto wie, mowi dalej Lanzi — czyli nie jest rozmaitszym i ponętniejszym jeszcze!

W akademii są dwa obrazy tego mistrza. Na jednym Paris Bordone przedstawił Raj: „La gloria di Paradiso“. Obraz w porównaniu szerokości jest znacznie wysoki; od góry do dołu pełno lekkich obłoków i obłoczków przejrzystych, przepromienionych światłości. Otóż te obłoki roztwierają się w różnych wysokościach niby w piętra, niby w ulice, w których widać figury lekkie, przechadzające się, stojące grupkami, rozmawiające. To rajskie farniente niesłychanego wdzięku, a te figury czyli figurki ulotne, niby wiosny wonne westchnienie. Może Quandt miał głównie ten obraz Bordonego na myśli, gdy mowi w jednym ze swoich przypisków do Lanzego: „dzieła Parisa Bordone stanęły zaiste na tej ostatecznej granicy, na której kończy się prawdziwa sztuka, a zaczyna się zniewieściałości dziedzina. Bordone nie przekroczył jeszcze tych granic i w sam czas się na niej zatrzymał; ale jest to rzecz wielce niebezpieczna tak daleko się zapuszczać; bo co się udało bez szwanku temu mistrzowi o tak świątecznych zdolnościach, może być zgubą dla innych“.

Ten Paradiso, co jest jakby historyjką cudną przez aniołków działwie opowiadaną, ten obraz, co tchnie i barwą zaiste rajska i wdziękiem, a przytém śmiałością fantazyi, może nie bez celu jest umieszczony w tej sali w pobliżu znaney nam „processyi po placu Św. Marka“, onego dzieła Gentile Bellini, które tak poważne, tak grozy pełne a nawet troszkę jeszcze twarde, sztywne i lęklive.

Bordone atoli nie tylko nam prawi co się dzieje w niebiańskich obłocznych krajach, on, jeżeli zechce, odzieje cudnym urokiem i ziemskie sceny. Otóż znowu w owej wielkiej sali, kędyśmy poczili holdem *Wniebowzięcie* wielkiego Tycyana, znajduje się obraz, w którym podobno talent jego dopiął się najwyższego szczytu swojego (\*). Znać już treść jego; bo ona jest niby dalszym ciągiem owej „*Tempesta di Mare*“ Giorgionego (\*\*), w której ten mistrz, w fantastycznej chwili swojego natchnienia, stał się wskrós średniowiekowym romantykiem.

Owa straszliwa noc a łomotna burza już przeminęła — statek szatański z całą załogą z piekła rodem wrócił z kądem przyszedł — wszystkie okropności już przebyte, jakby sen ciężki gorączką wy-

(\*) Obraz Bordonego, o którym mowa, nie znajduje się już obecnie w sali dell' *Assunta*, lecz w jednej z dalszych sal Akademii sztuk pięknych. — St.

(\*\*) Zob. powyż. str. 68 i nast.

marzony, a zamiast nocnej trwogi i lucyferowej czeladzi, zamiast morskich potworów a szału wodnych bałwanów, zaświeciły nad Wenecją złociste słoneczne błękity. A widzisz przed sobą uroczystość jasną, wesołą, a patrzysz się już na samo ognisko zamożności i potęgi świetnej Republiki. Bordone bowiem przedstawił chwilę, gdy znajomy nam rybak w obec całej signorii oddaje doży ów pierścien Św. Marka, otrzymany z jego ręki na poznaکہ niezawodną.

Sala, czyli przysionek przepychu pełnej architektury — świecisty rząd kolumn w bogate kapitele podpira wspaniałe arkady. Ściany obite w kosztowne makaty. Nad kolumnami wznoszą się łuki, sklepienia ubrane w kasetony, w strojne rzeźby i świeciste pozłoty. Na przeciw nas, po przez wielką arkadę, widać we wspaniałej a przedłużonej perspektywie inne budowanie pełne szlachetności, przypominające styl Sansovina; widać tam w oddaleniu grupy ludzi, co śpiesznie się zbliżają. W przysionku zaś po prawej, wzdłuż kolumn, niby estrada, wzniesienie wysokie, bogato ozdobione, do niego prowadzą wschody kobiercami pokryte. Na tём wzniesieniu zasiadli rządem panowie ze signorii, więc pierwsi dostojniki a senatory Wenecyi. W środku nich stanął tron wysoki, na którym króluje doża, a dygnitarze ubrani w szerokie, suto strojne szaty, a doża w mitrze złotej a w złocistym ciężkim paludamencie. Po lewej naszej ręce, więc już na posadzce przysionku, co tak kosztownie mozaiką wyrabiana, zebrali się gęstym orszakiem weneccy nobili i wiele osób z ludu. Pomiedzy dożą a tym orszakiem, wstępuje po schodach estrady nasz rybak, wyciągając rękę, w której trzyma pierścien, obok niego senator, co niby mu dodaje odwagi a zachęty. Trudno sobie wystawić, jak ta scena cała świąteczna, poważna a przecież tak wesoła i luba. Ta architektura w bogatym stylu, a przecież zacna i nieprzeladowana, te stroje doży, senatorów, nobili i ludu tak wspaniałe i bogate, bijące w piękne fałdy i linie. Ten rybak bosy z twarzą, w której znać poszanowanie, ale nie ma lęku, w której szczerość i przekonanie o prawdzie własnych słów; ten rybak mówię, jest sam przez się arcydziełem. A przytём ten różny wyraz na obliczu słuchających go senatorów, życzliwość pełna łagodności, objawiająca się w ich rysach, a mianowicie już sam doża, choć pełen powagi uroczystej, z ojcowskiem prawie uczuciem patrzy na biednego czelaka.

Jakby dla zaakraglenia sceny, tuż na najbliższém nam tle widać schody marmurowe, prowadzące do wody, — do nich przybiła łódź rybacka, a naiwny chłopczyzna bosy, siadłszy na schodach, nogą przytrzymuje łódź, — z ciekawością patrzy na postać w stroju wschodnim, która stanęła obok szlachty weneckiej.

Teraz chciemy sobie nadto pomyśleć cudność kolorytu, wystawmy sobie jeszcze czary półcieniów i półświatel, któremi tak z mistrzowska władza Bordone, że go aż z Antonim Correggio na równi stawiano — a zgodzimy się już z jednym z poważnych dzisiejszych



znawców sztuki, że ten jego obraz jest zaiste arcydziełem swojego rodzaju, „bo arcydziełem najwyższem z pośród wszystkich obrazów, przedstawiających uroczystości urzędowe“. I zaprawdę, chcielibyśmy porównać tę pracę Parisa z obrazami tegoż rodzaju nowożytnych malarzy, a nie będziemy już wątpili o własnej biedocie naszej. Wszak prawda, że tylko drobna część grzechu spada na samych artystów; jakoż, mimo miłości własnej, wypada wyznać, że owa dzisiejsza sztywność figur, owa kołkowatość i lalkowatość postawy, obok świecistego ubrania, pochodzące wprost ze współczesnych nam obyczajów i nieszczęśliwej mody, są głównym powodem jałowizny w rzeczonych obrazach. Malarzom — Bóg widzi — dość trudno, a może niepodobna, przemódcz tój osnowy tak niesfornej i nieużytej, i podnieść jęj w dziedziny estetyczne.

Zgadniemy tedy, że ten rybak, na którego Św. Marek tak był łaskaw, stał się klejnotem sztuki, godnym, by sąsadował z owem Wniebowzięciem Maryi Panny przez Tycyana.

Otóż w tój samej sali nawet, wprost naprzeciw tój „Assunta“ bo na drugim końcu sali, przedstawia się nam drugi cud tego Św. Ewangelisty, bo widzisz jako „Św. Marek uwalnia chrześcijanina niewolnika z rąk pogańskich“. Ten obraz ogromnych wymiarów, wywołany pędzlem błyskawicznym *Tintoretta*, stanął naprzeciw nieśmiertelnego dzieła Tycyana, jakby się zuchwale domagał sądu o pierwszeństwo.

Wiecie, jak-to niekiedy wśród ludzi zwyczajnych pojawi się jakiś człowiek dziwnego nastroju, człowiek, któremu się wiecznie śpieszy, który nigdy nie ma czasu i w którym wiecznie goreje jakiś demon zawistny, — rzekłbyś, że w tój głowie coś straszy, że to jakaś dusza-pokutnica, niemogąca nigdy znaleźć pokoju, zamieszkała w tym biedaku; że jego myśl to istny kalejdoskop; co potrącisz to znikają dawne figury a tworzą się nowe, jeno poruszaj troszkę, i znowu obaczysz nowy rysunek o nowych barwach, o nowych kształtach. Człowiek taki sobie i drugim istną biedą, męką prawdziwą — a czasem i zgubą; bo duch jego spędzony, zgnany, zdyszany nigdy się nie ustoi w sobie, bo człowiek taki przejdzie życiem i światem nic porządnie, nic z ładem gruntownym nie sprawiwszy. Tak bywa, mówię, jeżeli ten duch niepokoju opęta człowieka zwykłej miary; jeżeli zaś gościem zawita w geniuszu olbrzymim — wtedy, zradza się człowiek jakim był *Tintoretto*.

*Tintoretto* przyszedł na świat w Wenecyi (r. 1512, † 1594); jemu było rzeczywiście na imię *Jacopo Robusti*, lecz gdy miał ojca farbiarzem sukna, więc go już w młodości współucznie *Tintoretto* przezwali, i tak on zowie się po dziś dzień.

Stało się, że młody *Jacopo* był oddany na naukę do szkoły Tycyana. Przecież krótko kształcił się, jak mówią, pod tym wielkim mistrzem. Opowiadają bowiem, że pewnego razu Tycyan przechadzając się po pracowni uczniów swoich, spostrzegł jakies rysunki

rzucane na ziemię, podjął papier i nie mógł się wstrzymać od podziwienia, widząc ręką śmiałą i mistrzowską nakreślone szkice. „Kto to rysował“, pyta mistrz? — „To ja“ rzekł młody Jacopo występując lekliwie i nieśmiało, bo się obawiał nagany. Tycyan chwali robotę i dodał niemałej otuchy, zapewniając, iż młody uczeń, byle nie litował pracy, może wyjść na nielada człowieka. „Lecz“ prawi dalej Ridolfi (\*): „zaledwie Tycyan zeszedł ze schodów, zaledwie w mieszkaniu swoim złożył płaszcz, a już polecił współpracownikowi swojemu Girolamo, aby wydalil pod jakim pozorem Jakóba Robusti z domu. Girolamo téż ostrém słówkiem zaczepił młodego ucznia; ztąd swary zacięte, a Jakób po cierpkim przemówieniu się opuszcza pracownią Tycyana.“ Tak opowiada rzecz Ridolfi, który był także malarzem i podobnie jak Vasari wyższe położył zasługi piórem niż pędzlem, — nadto ten Ridolfi dodaje: „Otóż to widzieć można, czego dokazać zdoła ów mały robaczek zazdrości, gnieźdzący się w sercu człowieka!“ Mimo atoli téj uroczystej sentencji pisarza, trudno wierzyć, aby ten Tycyan, co stanął już oddawna na szczytach chwaly swojej, co był pełen słusznej dumy, mógł przypuścić do siebie myśl, iżby ów dorostek, ów Jacopo zamienił się mu na niebezpiecznego współzawodnika. Wolimy rzecz tę całą między bajki włożyć, bo to zapewne mity, które zwykle wyrastają na pamięci znakomitych ludzi, a dla jednych są kołącym ostem, dla drugich wonnym kwiatem.

Bądź jak bądź, nie zraził się Tintoretto tém pierwszym zderzeniem swoim ze światem. Duch jego z przyrodzenia zuchwały i bujny, instynktem jakby magnezem zwracał się do Michała Anioła Buonarotti; bo Michał Anioł jest tytanem zuchwałym, co chciał odbudować na nowo ten świat zbiedzony i sponiewierany ludzkim grzechem, — bo Michała Anioła paliła żądza, aby dłutem znowu wskrzesić, odtworzyć postać człowieka, jaką ona była w owej pierwszej chwili, gdy z całą naturą i wszechgwiadami wyszła z wszechmocnej dłoni Bożej. Geniusz tego mistrza nad mistrze, jakby gromem płomiennym, padł w duszę Tintoretta. Więc zapisuje sobie z Florencyi rysunki, przedstawiające rzeźby Buonarottego, wykonane przez niego w téj cudnej medycejskiej stolicy; więc ogarniony podziwieniem tonie w tych jego myślach olbrzymich i w zapale uniesienia, jakby godło całego życia swojego, pisze na ścianach swojej biednej, ubogiej izdebki wyrazy: „Rysunek Michała Anioła, koloryt Tycyana“. — Czuł on wtedy, że Wenecyi brakuje jeszcze niechybnego i śmiałego rysunku. Nie pomyslał zuchwalec, że obaj ci mistrze są geniuszami wręcz sobie odwrotnemi i wzajemném siebie dopełnieniem, że Bóg każdemu z nich udzielił cechę odrębną, jemu tylko właściwą, że tedy obaj są wskroś oryginalnemi geniuszami, że

(\*) Le Maraviglie i t. d. T. II, str. 4. (Zob. powyżej str. 67.)



Tycyan jest sobą samym, bo jest Tycyanem; a sam jeden Michał Anioł jest Michałem Aniołem; nie pomyślał Tintoretto, że żaden geniusz, choćby najwyższy, nie zdoła połączyć w sobie wszystkich zalet, bo z natury swojej jest ograniczony, że nawet ów promień słoneczny, choć nam z nieba płynie, rozszczepia się na ziemi pryzmatem na drobne kolory, i że jeżeli połączysz soczewką dwa z tych promieni odwrotnej a nawzajem dopełniającej się barwy, one nie stworzą już barwy nowój, trzeciój, lecz zrodzą promień bezbarwny, biały. O tém nie pomyślał gorejący umysł Tintoretta; jemu teraz jedynie chodziło o niechybny, trafny i śmiały rysunek. W nim zawrzało pragnienie, by ten rysunek ożył czarodziejstwem gwałtownych cieniów i błyskawicznych światel. Więc u powały małej izdebki swojej, zawiesza na sznurkach figury gipsowe w najrozmaitszych postaciach — rysuje je ze wszech stron: to z głowy na dół, to poziomo od podłogi, to z ukosa, i zaprawia oczy i rękę do skróceń szalonych, awanturnicznych. I znowu po całych nocach zamyka się z trupami i uczy się od nich anatomii — i znowu z najwyższém staraniem ulepia z wosku figurki i ubiera je w szaty, — poczem buduje sobie z deszczulek lub z tektury domki małe, wycina w nich drobne okienka — poczem wstawia one figurki w te domki i wpuściwszy na nie światło lampy przez okienko, uczy się cieniów i połcieniów. I znowu zamienia w noc własną izbę swoją i rysuje po całych dniach przy sztuczném świetle. Tak męczy i dręczy siebie i naturę, by z niej wybadać tajemnice wszystkie i zgłębić magią jej poświaty i ciemności.

Gdy zaś Tintorett już wydarł nat urzemistyczne jej sprawy, gdy już siebie był pewny, wtedy rad był pokazać się światu z całą zuchwałą umiejętnością swoją. To jednak nie łatwa była sprawa! Nad Wenecyą naówczas świecił cały firmament artystycznych gwiazd. A do tego roje młodych malarzy ubiegało się o prym i o wieńce chwały. „Lecz ja przełamie wszystkie zapory, wywrócę wszystkie przeszkody!“ — rzekł do siebie Robusti. Bo tu chodziło o to, aby Wenecya mogła na oczy własne obaczyć to, czego on się dobił tak twardeń a wytrwałem pasowaniem się. Ta myśl kipiała mu dniem i nocą w głowie, robiła w nim w zaciszy domowej i na samotnych przechadzkach.

Otoż pewnego razu tak się rzecz złożyła, iż stanawszy przypadkiem przed murującym się domem, który już był na ukończeniu, zadumał się głęboko i tonął w myślach; nakoniec wdaje się w pogawędkę z mularzami i pyta: — „Kto będzie malował wystawę (facyatę) tego domu?“ — „Nikt — odrzekli majstrowie, — bo właściciela domu mieszek boli, więc zapewne ani grosza z niego nie wytrzęsie na malowanie.“ Jakóż dobrze nam wiedzieć, że od czasów Giorgionego nastal prawie ogólny zwyczaj w Wenecyi, zdobienia głównej wystawy domów freskami; bo dla tej stolicy bogatej, a tak przejętej

uczuciem piękności, nie dość było mieć mieszkanie dogodne, obszerne, ale trzeba było zwykle jeszcze artystycznego przystroju. A nie każdy tak ściszał kaletę, jak ten właściciel domu. — „Powiedźcie temu panu, — rzekł Tintoretto do mularzy, — że ja mu pokryję darmo facyatę obrazami — zapłaci tylko za same farby.“ Niedługo też Wenecya dziwiła się temu malowidłu, które powstało nagle, jakby błyskawicą wywołane, przedstawiało pozycye, skrócenia figur tak nowe, tak śmiałe, jakich jeszcze nikt nie był widział.

Atoli Jakób Tintoretto jeszcze na tém nie przestał. Bo wkrótce potem ofiarował pracę zakonnikom jednego z klasztorów weneckich, przyrzekając, że pokryje obrazami całe ściany, będące tłem dwóch ołtarzy kościelnych. Ojcowie wzdrygnęli się na myśl ogromnych kosztów, bo te ściany miały około pięćdziesiąt stóp wysokości. Więc zrazu o tém ani słyszeć nie chcieli. — „Ale ja wam to przecież darmo zrobię, zapłacicie jedynie za farby; bo pragnę poświęcić trudy moje na chwałę Bożą!“ — „Na to chętnie się godzimy“ — zawołali zakonnicy. Po zgodzie stanęło i rusztowanie. A zanim rozumiano, że rysunek i szkice skończone, już i obrazy olbrzymie były dokończone i świeciły w oczach osłupiałej publiczności.

Już to szybkość piorunna, prawie cudowna, z którą Tintoretto wykonywał dzieła malowane, stała się podziwem całej Wenecyi. Ot mamy tego jeszcze jeden przykład. Bractwo (Senola) Św. Marka chciało ozdobić ogromnym obrazem swoje budowanie. Rozpisanie konkursu między malarzy, zdawało mu się najwłaściwszym środkiem. I tak się stało. — A jaki to był konkurs, zmiarkować możemy, że zapisali się na niego artyści tak wysokich zdolności, jak Paweł z Werony, Schiavone, Salviati i inni. Na dzień oznaczony każdy z malarzy wystąpił z przygotowanym do obrazu rysunkiem; sam tylko Tintoretto przedstawił obraz zupełnie skończony. Trudno opisać podziwienie, którem uderzył całe koło zgromadzonych artystów, bractwa i publiczności obecnej. Zewsząd wzniosły się wrzawy i hałaśne oklaski — wołano zewsząd: „*il furioso Tintoretto — un fulmine di penello*“ niby, że on jest błyskawicznym pędzlem.

Nie rozumiemy atoli, jakoby sama ręka jego wyprawiała te szalone wyścigi po płótnie; bo ta lotność jego pędzla była tylko służą fantazyi jego wiecznie rodzącej, wiecznie bez spoczynku pracującej. Całemi rojami wpływały z jego topieli duchowych postaci, figury i grupy, a coraz nowe ich przybywały tłumy; więc im było duszno, parno w piersiach artysty, więc Tintoretto, pragnąc ulżyć sobie, chwycił za pędzel, z piersi je wypuszczał i więził farbami na obrazie. Przecież, zaledwie smigającą ręką dał im ciało widome, gdy już nowe a nowe tłumy figur ciżbą tłoczyły się przez duszę malarza, domagając się z kolei gwałtownie uwolnienia swojego na świat. A tak bez końca, bez spoczynku gnała się ta robota, niby praca potępieńca, który nie znajduje pokoju i wydechu.



Teraz zapytajmy jakie owoce urosły i artyście temu i światu z tych jego upornych, wytrwałych studyów, z tej szalonej lotności pędzla a nie spoczywającej nigdy i ciągle płodnej fantazyi? Oto posłuchajmy, co nam prawią znawcy. Jeden z nich z uśmiechem przyznaje, iż obliczywszy na stopy kwadratowe wszystkie prace Tintoretta, których jak mrowiska w Wenecyi, któremi zarzucone tak gęsto inne miasta włoskie i wszystkie niemal stolice Europy, okazałyby się, że Tintoretto pokrył farbami więcej przestrzeni, niż Tycyan przez cały stuletni żywot swój. Drugi znawca malarz zuchwale twierdzi, że szybkie piorunne malowanie jest jedyną zasługą tego malarza. Inni znowu, oburzając się słusznie na tak lekkie sądy, całem sercem ubolewają, że ten świetny olbrzymi talent nie jest zawsze sobą samym, że często spada poniżej siebie.

Przecież, Tintoretto zaprawdę jest wielkim, bardzo wielkim malarzem!

Tintoretto uległ czasowi swojemu. Ten czas spokoju cichego a tak pełnego wzniosłości Tycyana już był przeminął. Przemineła epoka, w której artysta każdy służył wyłącznie piękności najwyższej. Tintoretto uganiał się za efektem, za wrażeniem, on chciał zbudzić podziwienie i zdobyć laury na publiczności swojej. Więc popisывał się gwałtownym cieniem a jeszcze gwałtowniejszą podstawą swoich figur — najtrudniejsze skrócenia, najśmielszy rysunek były jego żywiołem. Jemu mniej chodziło o najwyższą estetyczność, o rzecz; on rad był otumanić, ośnić znajomością perspektywy, anatomii i rysunku. Ztąd jakaś dzikość w tych jego pomysłach, jakaś chęć awanturowania się i lekceważenie tego, co w najwyższem znaczeniu smakiem nazywamy. A nadewszystko jemu przez życie całe było śpieszno z tém życiem, fantazyja jego, demonem ścigana, ciągle zdyszana, bez tchu biegła od dzieła do dzieła, nie znajdując nigdzie wytchnienia. Za ledwie obraz jaki obaczył w toniach ducha swojego, a już ten ideał, za ledwie co poczęty, jeszcze nie donoszony, stał się rzeczywistym obrazem. Słowem, prace jego — to ciągle improwizacye, więc mają wszystkie niedostatki improwizacyi; bo w nich nie widzisz owej drogi, którą odbyć koniecznie winien w fantazyi poczęty ideał, zanim się stanie rzeczywistym obrazem, a tą drogą jest właśnie ta czynność artystyczna, którą kompozycyą zowiemy. W kompozycyi nie tylko się wyrabia, ukończy ideał, ale ona składa (komponuje) szczegóły w całość, zestrajając je w jedność doskonałą, artystyczną. Improwizacya tedy choruje właśnie na ten niedostatek, iż przeskakuje całą czynność kompozycyi i wprost z niedojrzałego ideału czyni dzieło sztuki. Ten niedostatek tém cięższej jest wagi, że przez komponowanie nie tylko doskonali się ten ideał, do którego się ona właśnie odnosi; lecz, co więcej, przez często powtarzane kompozycye wzmaga się też w artyście samym potęga zradzania coraz wyższych ideałów, słowem wzrasta w nim siła twórcza poety-

czna (\*). Nie dziw tedy, że improwizowanie, zaniedbując czynności komponowania, tém samém osłabia siłę twórczą fantazyi — i że właśnie dla tego, zamiast samodzielnego zradzania, celuje raczej w idealizowaniu, upoetyzowaniu przedmiotów już gotowych, danych. więc wziętych z życia i z rzeczywistości lub przez nauki nastreczonych. Tak tedy improwizator-poeta lubi być opisowy i dydaktyczny; improwizator-malarz z téj samej przyczyny najświetniej występuje, gdy osnową jego jest istna natura, a mianowicie już portret; bo to jest również przedmiot wzięty z rzeczywistości, ale upiękniony, idealizowany.

Cośmy tu rzekli, już niemal może nam rozświecić rodzaj talentu naszego Tintoretta. On jest wielkim mistrzem wizerunków osób, które rzeczywistości w naturze stanęły przed oczyma jego; dla téj samej może przyczyny w jego kompozycjach często bywają piękne szczegóły, bo figury pojedyncze; lecz za to kompozycye same są słabsze, brakuje w nich jedności. Te szczegóły pojedyncze, mające się zbierać w jedną główną myśl niby w ognisko, te części obrazu, mające spotęgować i wzmóc tę myśl panującą, zachowują się u niego obojętnie do siebie i nie wiążą się z sobą i nie składają jednej wspólnej całości. Ciągłe improwizowania zwichnęły geniusz Tintoretta. Owo „uwolnienie niewolnika chrześcijańskiego z rąk pogańskich przez Św. Marka“ — jest jednym z najcelniejszych jego dzieł, a przecież na niem, jak na dłoni, dopatrzeć się można, obok wielkich zalet, już i niedostatków wiele ważnych.

Na przestrzeni, otoczonej architekturą strojną, widać srogiego ciemiejącego, który stanął na rodzaju tronu naprędce wzniesionego. Pod tronem wojownicy a pomocniki do gwałtów. Cały środek zajęty gęstą grupą figur. W środku nich niewolnik. On leży na ziemi okrutnie męczony; znać, że już ciężkie przecierpiał katusze, przecież ratuje go ufność głęboka w pomoc Św. Marka. I istotnie, z wysokości niebiańskich spuszcza się św. ewangelista, otulony aureolą promieni. Za jego to sprawą zrywają się postronki, krępujące niewolnika, narzędzia mąk kruszą się w rękach siepaczy i rozsypują się po ziemi. Jeden z katów, chłop potężny, w wschodnim zawoju, podnosi młot złamany i pokazuje go tyranowi, który, pełen podziwu, pojąc nie może czém się to dzieje. Ciekawość, osłupienie, dziw malują się na wszystkich twarzach.

Szczegóły tego obrazu, a mianowicie już niektóre figury po mistrzowsku rysowane; bo, jak śmiem twierdzić, ujęte wedle natury, zwłaszcza też postaci nagie objawiają głębokie studia anatomii. Co się zaś tyczy całości i kompozycyi, każdy chętnie przyzna, że wyraz twarzy i same postawy tych wszystkich figur zestrojone są w jedność

---

(\*) Tych kilka słów o improwizacyi i kompozycyi, niechaj tutaj nam wystarczą, zwłaszcza, że w inném miejscu już obszerniej rozpisałem się w tym względzie; ob. Listy z Krak., List XII.



duchową, bo wszystkie do żywego wzruszone cudem niepojętym, który się odbywa w żywej ich obecności. A to uczucie podziwienia splata się znów na każdym obliczu z inném uczuciem, co jest przeważającą cechą a charakterem każdej z tych osób. Tak w jednym podziw łączy się z rozjuszoną zajadłością, w drugim z litością, w innych znów z osłupieniem a zgrozą; tam stanął młodzieniec, ze spojrzeniem w niebo zwróconém, owdzie znów starzec przecierający sobie oczy, jakby sobie samemu nie wierzył. Tak tedy zaiste te figury odnoszą się do wspólnego ogniska, a tém samém tworzą całość zupełną. Z drugiej strony jednak, ta ciżba tłumna figur tak jakoś jest w sobie pogmatwana, że trzeba długiego czasu, zanim się zdołasz rozpatrzeć w tym chaotycznym zamęcie, — a to tém więcej, że te figury znajdują się wszystkie prawie na tém samym tle. Ta trudność rozpatrzenia się, upamiętania się, jest, jak śmiem orzec, skutkiem wady w kompozycji. Jakoż, ile razy kompozycja jest tak bogata w szczegóły a w pojedyncze figury, jak ten tutaj obraz Tintoretta, wtedy wypada koniecznie je rozdzielić na pomniejsze grupy, które jak z jednej strony, tworząc całości, ułatwiają pojmowanie całości ogólnej; tak z drugiej strony każda z tych całości, będąc tylko częścią tego ogółu, winna się do niego odnosić a tém samém tłumaczyć i potęgować ideę główną, która jest duszą całości. Bo takowe jest ogólne prawidło kompozycji — widzimy je i w naturze, więc i w organizmie pojedynczego człowieka, w systemacie słonecznym i t. p. — spotykasz je w każdym doskonałym dziele sztuki. Wszak np. w dramacie, choć wszystkie figury jego odnoszą się do ogniska wspólnego, do głównej figury, będącej właśnie wyobraźnikiem panującej idei całego dramatu; przecież one znów między sobą rozdzielają się w osobne grupy, z których każda ma w sobie zamkniętą jakąś podrzędną myśl, służącą do spotęgowania owęj ogólnej idei. Podobnie też pojedyncze sceny, akta, jak rozbierają między siebie roztoczenie w czasie tej idei, będącej sercem dramatycznej całości, tak nawzajem każda scena, każdy akt, ze swojej strony, jest znów całością osobną wyrażającą również jakąś podrzędną pomocniczą myśl, będącą jednym z kolejnych stopni, któremi zwolna a z kolei zdradza się i rozwija owa idea całej dramatycznej kompozycji.

Dopiero powiedziałem, że szczegółowe figury w tém dziele Tintoretta są po większej części wykonane z mistrzostwem a śmiałością właściwą jedynie artyście, który jest wskrós samego siebie pewnym. To prawda! — Ale też ta pewność siebie, mianowicie ufność w doskonałym własnym rysowaniu wzbudziła w tym mistrzu ochotę popisowania się z tą umiejętnością swoją, wzniciła w nim żądzę gwałtownego efektu; tak przeto pragnienie uderzenia podziwem publiczności była w nim przeważniejszą niż cześć, którą winien był mieć dla piękności a sztuki swojej. Z samej osnowy naszego obrazu widzicie, że tutaj św. ewangelista i niewolnik są z istoty swojej głó-

wnemi figurami całego dzieła. Rzecz tedy jasna, że należałoby się spodziewać, iż obie te figury wystąpią wyraźniej nad wszystkie inne postaci, i że ku sobie zwrócą bacność widza. Zaiste, one też zwracają uwagę naszą. Lecz dlaczego! — Oto zuchwałą a dziką bravurą rysownika i najnieszcześniejszym pomysłem! — Gdy wszystkie inne figury widzimy w naturalnym położeniu, przeciwnie, jakby na przekór, Tintoretto pokazał nam owe dwie postaci w niesłychanych skröceniach. Niewolnik obrocony głową ku widzowi, a nogi od nas odwrócone znajdują się w głębi obrazu — widzimy go tedy od wierzchu głowy. Gorzej jeszcze się dzieje z postacią Św. Marka. On zlatuje z nieba głową na dół, a ma stopy ku nam zwrócone, twarz zaś jego, w głębi obrazu będąca, widziana jest w kierunku od brody. Ztąd też nie zdołamy rozpoznać się w fizyognomii niewolnika a mniej jeszcze w obliczu św. ewangelisty.

Lecz dość już o Tintorecie! Mógłbym długo rozprawiać o innych jeszcze obrazach jego, których znaczna liczba w tej akademii. Z tego, co już o nim wiemy, nie trudno poznać, że pierwsze powiey jesienne przeszły po pełnych a cudnych kwiatach sztuki weneckiej, — że, z rozpoczęciem drugiej połowy XVI wieku, malarstwo Wenecyi przejmuje jakby przecucie przyszłego omdlenia —, słowem, że Tintoretto należy już do nowej epoki. Jak tedy starzy Wenecyanie, począwszy od czasów Mikołaja Semitecolo (\*) i jego następców, aż do J. Belliniego, stanowią razem z J. Bellinim pierwszy okres weneckiego malarstwa; tak znów Giorgione, Tycyan i ich uczniowie i współcześni mistrze są twórcami drugiego, więc najświetniejszego okresu tej świetnej szkoły. Tintoretto zaś rozpoczyna okres trzeci, w którym, lubo sztuka niekiedy jeszcze się rozświeca całą pięknoscią i staje na oporni z urokiem cudownym epoki drugiej, przecież w tej trzeciej epoce, choć zwolna, nieznacznie widać już zbliżającą się niemoc, co ochuchala artystyczną fantazyę weneckich mistrzów.

Uczniami Tintoretta są: syn jego *Domenico*, *Jakób Rottenhammer* (Niemiec) i *Antonio Vascibracci*, zwykle „l'Aliense” zwany (\*\*).

Choć atoli, jak rzekłem, już nadchodząca niemoc wionęła na wdzięczną sztukę Wenecyi, przecież piękności uczucie nie zmarło jeszcze w tej stolicy ziemskich uroków i artystycznej sławy; to uczucie rozkoszy olimpijskich raz jeszcze wzmogło się całym czarem swojej potęgi w duszy *Pawła Caliar* (\*\*\*) i uśmiechnęło się ludziom w malowanych obrazach jego; a dziś, choć Wenecya owdowiała, choć dawno zasnął snem śmiertelnym wielki mistrz, przecież ten

(\*) Zob. T. I, str. 278 i nast.

(\*\*) Współczesnymi Tintoretta w blizkiej Weronie są: *Niccolo Giolfino*, *Giambatista dal Moro*, *Domenico Ricci*, zwany *Brusatorci* i może najznakomitszym jest powyżej (str. 89) wspomniany *Paolo Farinato*.

(\*\*\*) Zob. T. I, str. 229.



uśmiech innych światów jeszcze rozwesela życie tęskne nam późnym pokoleniom; więc składamy chętne hołdy Pawłowi z Werony.

W jego to obrazach farby owiane są niby glorią niebiańskich promieni; zdaje się jakby te kolory ziemskie, co w życiu rzeczywistym tak smętne i przypylone, umarły skonem doczesnym a zamartwychwstały w przezrystej, nieskalanej jasności swojej. Wszak gdy w świecie mowa o „Paolo Veronese“, już to imię jego zaślubia się w myśli z najwyższym mistrzostwem kolorytu, co tak wre kipiącym życiem, a przecież znowu tak jest luby, co, będąc pełen siły, uderza w najwyższe tony a przecież znowu tak jest dźwięczny i śpiwny. Na jego obrazach obaczysz więc istne apoteozy barw!

Patrzmyż, tu przed nami jego: „Koronacja Boga-Rodzicy“. — Na górze obrazu Trójca Ś-ta, przed nią klęczy lubą postacią Matka Boża — w koło wieniec z główek pacholąt niebiańskich i archanioły klęczące. Poniżej obłok, na nim najukochańsze Boże wybrańcy, a jeszcze poniżej widać orszak mężów i niewiast świętych i męczenników ofiarnych, co skonem i katuszą krwawą utwierdzili prawdy wiekuiste. Istny to wybór szlachetnych i pięknych postaci; każda jest jakoby wcieleniem uroczystym wdzięków i godności najwyższej. A mimo to, że obraz ten pełen figur, łatwo nam się w nich upamiętać —, bo tu nie ma kłębu pogmatwanych z sobą postaci, jak to widzeliśmy w dziele Tintoretta.

W ogólności słusznie twierdzą, jako Tintorett a Paolo Veronese nawzajem się uzupełniają. W Caliarim nie znajdziesz tego śmiałego, siebie pewnego rysunku, co porywał Tintoretta na dzikie, awanturne koncepcye; ale za to też nie napotkasz nigdy w Pawle tych czarnych, posępnych, chmurnych cieniów; on kocha się w kolorach promiennych, jasnych, świecistych, umie przytém nadać postaciom swoim dziełne zaokrąglenie, co niby rzeźbą występuje to w wypukłych, to wklęsłych formach, a tak on zaiste, jak ktoś o Weneccyanach powiedział, umie „modelować światłem w świetle“. — A zamiast szamotającej się zuchwałości Jakóba Robusti, widzimy w Pawle Weroneńskim wdzięk, urok luby i jakąś szczęśliwość najwyższą, a wesele radości pełne, rozplywające się po obrazach jego. A już nadewszystko ten koloryt jego niewypowiedzianej piękności! Podobno gdzieś wyżej porównywałem malowania weneckich malarzy do bukietu zebranego po rajskich ogrodach; wiedzmy, że to nie poetycka przesada, — bo zaprawdę, patrząc w tej galeryi w oddaleniu pewnem na tę „Koronację Najświętszej Panny“, będącą jednym z klejnotów tej akademii, myślisz i wierzysz u siebie, że to obraz kwiatami malowany.

Może być, że karnacja jego nie jest ciepła, tak niby zlocista jak to bywa u Tycyana; ale niechaj-no zabierze się do przepychu szat jedwabnych, aksamitnych, złotem, srebrem szytych; niechaj-no rozstawi przed nami pędzlem te okazale bogactwa naczyń, sprzętów lśniących, te drogie błyszczące a cudnej i artystycznej formy dzbany,

puhary, naczynia; niechaj rozłoży, rozwiesi bogate kobierce, makaty i zwoje kwieciste świeże — a wtedy kto wie, czyli on nie wzniesie się o wiele powyżej Tycyana; bo to tak ten Veronese umie grać na farbach i światłach, jak już nikt przed nim, jak nikt po nim. Porównywając jego obrazy pod względem kolorytu z innymi mistrzami, myśl nas nachodzi, że to w tych barwach zakłętę istne geniuszki co kapryśne, uporne i nie na lada kogo łaskawe i nie lada komu zwierżają się z tajemnic swoich. A przecież te tajemnice — to ich dusze i serca. Nikt niemi nie zawładnie, nie odgadnąwszy, co się w ich serduszkach dzieje. One nawzajem to tęsknią do siebie kochaniem, to uciekają od siebie ze wstrętem a lękiem, to się całują w miłości, to się kwaszą i srożą na siebie. Owa parka rada by była tuż przy sobie, tamci dwaj wołają by ich trzeci przegrodził, ten, stanąwszy przy jednym koleżku, omdlewa i smutnieje, a obok drugiego nabiera miny i fantazyi, mieni się i błyszczy w radości swojej —, a któż już wypowie, co się dzieje w państwie tych gnomków dziwacznych i lubych. A przecież kto nie podsłucha ich tęsknot i kochania, ich sporów i zawistek, kto nie odgadnie magnetycznego ich związku, temu one się nie podadzą a wystroją mu przed światem figle na przekór i wstyd. Paweł Veronese był zaiste w wielkich u nich łaskach; one mu chętnie służyły, dworując jego fantazyi i uśmiechając się w chwili jej natchnienia.

Tak jest, uciecie się od Paola Caliari, czém być winny dla człowieka barwy, które Bóg dał światu na rozradowanie jego serca a na wesele jego oczom śmiertelnym. I wiecie już, że taki arcykapłan barw mógł jedynie w czarnoksiężkiej Wenecyi się rodzić i urosć w tej szkole, co wzniosła ziemskie uczucia, doczesne życie do wysokości olimpijskich, do których nie dolatują piekące biedki powszednie, kędy nieznane bolejące kłopotki codzienne, ani rozpacz głucha, ani krwawe żywota znoje. Paolo Veronese sprowadza sztukę na ziemię, czyni ją ludzką. Barwy cudne Pawła — toć już ziemskie cory opromienione tęczy poświatą. Boć też cała ziemia, całe życie doczesne przybiera tutaj szczęśliwość radosną helleńskich bogów. A rzekliśmy już raz powyżej, iż co ziemskie, to jest chwilą obecną, — więc i fantazyja Pawła chwyta za skrzydła te przelotne szczęsne chwile i zatrzymuje ich wizerunek na obrazie malowanym. Więc zrozumiecie, że nie ma jemu równego, gdy przyjdzie malować uczy i ochoty ludzi zacnych, pięknych i szczęśliwych — on je czyni najwyższym szczytem ziemskiego wesela; te biesiady są jakby godłem, jakby symbolem doczesnych radości a kipiącego puharu tej najwyższej ziemskiej uciechy, na którą się zdobyć zdoła żywot tuteczny, lecz wzniesiony, lecz uzacniony szlachetnością duchową.

Tu w naszej akademii masz jedną z tych uczt Pawła Veronese; choć ona treści świętej, przecież mistrz, idąc za wewnętrzną naturą swoją, która wszechmocnie w nim robiła, nadał jej cechy ziemskiej wesołości choć rozjaśnionej zacnością i pokojem wewnętrznym.



Jest to uczta w domu Levi. Przysień czyli sala otwarta, okazała i przepychu pełna; dźwigają jej strop szlachetne korynckie kolumny — przez jej luki, otwarte w perspektywie, widać dalsze okazałe budowania; więc świątnice o lekkich kopułach, o słupach strojnych i portyki i ganki. W samej tej sali tak świetnej architektury, zdobnej w bogate gzymsy, fryzy, balustrady, a posadzki kosztowne, zasiedli za stołem biesiadnicy. Pan Jezus tak umieszczony, że pierwsze spojrzenie twoje zatrzymuje się na postaci jego, pełnej świętego pokoju. Jaki tu ruch, a przecież spokojność w tych gruppach, jaka okazałość uroczysta, a jakież to wesele lube, bezkłopotne na ich obliczach; tu widzisz i hojność i świetność gospodarza, i serdeczność powszechną na tych pięknych twarzach, i zacność rozlaną na postaciach szlachetnych.

Tak mógłbym z kolei stawać przed obrazami naszego mistrza i w nich dopatrywać się z czytelnikiem świetnych znamion jego geniuszu. Przecież zabraliśmy już dawniej z nim znajomość, bo przy jednym z arcydzieł jego w pałacu Pisani, gdzie tak silnie do nas przemówił Paweł z Werony, przedstawiając nam rodzinę Daryusza w namiocie Macedońskiego Aleksandra. Ten wielki malarz jest wraz z Tycyanem, zaprawdę najwyższym wyobrazicielem weneckiej szkoły (\*).

Chcielibyśmy zatem w krótkich wyrazach powtórzyć w myśli, cośmy o mistrzach Wenecyi, a mianowicie o Tycyanie i o Pawle z Werony rzekli, a już stanie nam przed oczy dusza tej artystycznej szkoły. Widzieliśmy jak geniusz tych mistrzów, patrząc na rzeczywistość, umie w niej odgadnąć najgłębszą jej istotę, która jest przytomną w każdym jestestwie, w każdym człowieku, — a choć świat i przypadłości tuteczne, krzywdząc, gwałcąc tę istotę nie dały jej się wyjawić i rozwinąć swobodnie, mistrz duchem wieszczącym, jasnowidzeniem magnetycznym umiał ją przedstawić w obrazie. Tak tedy te przedmioty na ich obrazie nie są tém, czém je uczyniły potęgi światowe, lecz tém, czémby one były w swojej przeczystej nieskażonej formie. Tak tedy w każdej ludzkiej postaci, wywołanej ich pędzlem, widzimy jakby wizerunki, jakby portrety ludzi żywych; w każdej widać indywidualność jemu tylko samemu wyłącznie właściwą, nadającą mu piętno różniące go od innych ludzi. Gdy atoli ta indywidualność jest ujęta po wyswobodzeniu jej od śladów krzywdy tutecznej, więc jest opromieniona pięknnością uroczą i weselem radości pełnym. Jest to tedy, jak mówiłem powyżej, realizm; jest to natura ale uduchowniona, ale w najszlachetniejszym znaczeniu. Te postaci, niby ziemskie, są zaiste wzniesione na bezkłopotne wysokości nigdy nie zamażonego wesela, kędy nie dochodzą płacze do-

---

(\*) Wśród jego uczniów i naśladowców odznaczają się: *Carlo Caliari*, syn jego, i *Battista Zelotti*. Zob. T. I, str. 229.

czesne. Ztąd też wykwita ten pokój głęboki na tych twarzach; ztąd się dzieje, że Tycyan, że Paolo Veronese nawet w scenach męczeńskich, umieją goić i łagodzić boleści, i pokryć je całym pięknosci urokiem. Jednak, mimo tego, sceny takowe nie są ich geniuszowi właściwe, — oni raczej chwytają chwilę obecnego szczęścia, chwilę, w której się nie pytasz o to co było, co będzie, lecz o to co teraz bytność ma. Ta, jeżeli chcecie, natura, ta rzeczywistość, w świat ideałów uniesiona i uroczym pozorem wyzwolona z pod cierpień i bięd a ułomnostek ziemskich, zradza podobnie ową piękność i szlachetność figur, bo piękność objawia wyswobodzenie od gwałtów materialnych potęg, a szlachetność jest właśnie owocem uwolnienia się od własnych moralnych niedostatków. Ztąd też płynie właściwe im czarodziejstwo kolorytu, bo i barwy tych mistrzów, choć niby na ziemi zrodzone, są wzniesione wysoko nad tuteczność, nad kurzawę poziomego żywota, są wzniesione jakby w przejrzyste, bezchmurne etery, kędy się malują zorza, tęcze, one wstęgi przymierza między niebem a ziemią.

Tak ta sztuka Wenecyan, niby realistyczna, z rzeczywistości wzięta, chętnie przeradza się w rodzaj obyczajowy, potoczny (genre); widzieliśmy tę dążność już w przeszłej epoce, a mianowicie w dziełach malarza Carpaccio; przypominam cosmy rzekli przy obrazie „Ofiarowania się Najświętszej Panny“ przez Tycyana, a teraz „Uczta w domu Levi“ przez Pawła, świadczy, że nawet w obrazy religijne płata się ten rodzaj obyczajowy. Widzimy tedy, że dążność, zapowiedziana w dawniejszych mistrzach Wenecyi, już się teraz isci. — Sztuka religijna już poprzednio straciła abstrakcyjność świętą, będącą charakterem starszego malarstwa; ona, stając się realistyczną, przybiera wydatność ziemską; tak oblicza, rysy twarzy są już teraz indywidualne jakby portrety; nawet szaty na tych figurach mają już takie wybitne cechy swoje. Dawniej suknie na obrazach były abstrakcyjne, ogólne, teraz zaś wyraźnie znać materyą, z której są robione, np. znać, że te są płócienne, owe jedwabne, tamte znowu aksamitne i t. d., podobnie krój ich także już nie jest idealny, ale z życia wzięty. Podobnie też, co więcej, same figury są realistyczne w swoich czynnościach; one zajmują się sprawami ziemskimi, choć pełnemi szlachetności wesołej. — Ten charakter występuje później i w innych szkołach włoskich, i nie mogło być inaczej; idealność romantyczna, niebolotna wieków średnich i XVI wieku ustąpiła z ziemi. — Nie dziw więc, że z dogorywaniem sztuki w Wenecyi, że w późniejszych czasach, gdy fantazyja artystyczna omdlewającem skrzydłem nie zdoła już osiągnąć szczytów obrazów religijnych i historycznych, ów zaród obyczajowego malowania rozrósł się już tak silnie, iż się stał osobną, samodzielną gałęzią szkoły weneckiej.

Głównym mistrzem w tym obyczajowym kierunku jest *Jacopo da Ponte*, zwany *Bassano* (ur. 1510, † 1592); on był uczniem i synem *Franciszka da Ponte* (ur. 1480, † 1530). Przecież *Jacopo* przerósł



sławą ojca, a sam miał dzielnych następców w czterech synach swoich, którym było na imię: *Francesco*, *Leandro*, *Gianbatista*, *Girolamo* (\*), przecież dwaj pierwsi z nich nierównie są wyżsi w sztuce i samodzielniejsi, niż dwaj ostatni. Słusznie zwykle twierdzą, jako w tej rodzinie w ogólności koloryt świeży i wiosenny żył jakby żywą tradycją. A obok tych swoich farb cudnych, lubią Bassanowie przedstawiać sceny z życia sielskiego; więc tańce, wesela wiejskie, jarmarki i targi; — więc celują, gdy im przyjdzie malować konie, bydło, naczynia miedziane, sprzęty domowe i t. d.

Chcąc wyczerpać tę historią weneckich malarzy, wypadłoby mi nie jedno jeszcze powiedzieć. Ale czyli miło i wdzięczno stać nad konającym i patrzeć, jak go opuszczają zwolna żywotne moce, jak mu się ciemni w oczach, a ten piękny Boży świat mgłą zachodzi? Czyliż nie ciężko na sercu, gdy czytasz długie męki przedśmiertne, choćby obojętnego dla ciebie narodu! — Tak też kilku słowami już dokończę wam historię obumierającej artystycznej piękności Wenecyi. Jej wyrazem uosobionym jest zaiste *Jakób Palma młodszy* (ur. 1545, † 1628); jest to wielce świetny talent, jak wszyscy przyznają; ale też wszyscy twierdzą, że ten mistrz lekkodusznie poniewiera świetną zdolnością swoją, bo on, wiecznie improwizując pędzlem, marnuje znaczne od natury udzielane sobie zasoby. Więc go też zwykle bezsumiennym malarzem zowią.

Wyżej od niego stanął *Alessandro Varotari*, *Padawino* zwany (1590, † 1650). Chwilami także zaświecą talentem *Lazzarini*, *Angeli*, *Fumiani*, później kwitnie *Liberi* (1605, † 1677), *Andrea Celesti* (1637, † 1706), *Piazzetta* (1683, † 1734), *Tiepolo* (1692, † 1769) i całe grono innych; a lubo ich wszystkich wyliczyć nie myślę, nie godzi nam się pominąć dwóch *Canalettów*. Jeden z nich zwał się *Antonio Canale* (1697, † 1768), wielki technik w malowaniu widoków, a zwłaszcza weneckiego świata. Drugi zowie się właściwie *Bernardo Bellotto* (1724, † 1780) jest synowcem i uczniem Antoniego; jest to wyborny malarz, zna się na perspektywie, obchodzi się z mistrzowską ze światem, jest poetą umiejącym lada przedmiot otulić osobliwym wdziękiem, — bawi na dworze elektora saskiego i króla polskiego i umiera w Warszawie 1780 roku. — Wszak Stanisław-August, chowając go na dworze swoim i sowing talent jego wynagradzając, nazwał go *Canale il giovane* albo *Canaletto*, bo widział w dziełach jego wielkie podobieństwo do pędzla Antoniego — i pod tem też imieniem znany on jest w świecie artystycznym.

Dla nas jeszcze ten mistrz wyswieca się osobnym a serdecznym urokiem, bo istnieje cały szereg znakomitych ważnych obrazów jego, roztaczających przedmioty polskie. Dość wam wspomnieć, że przed-

(\*) *Francesco* ur. 1550, † 1592; *Gianbatista* ur. 1553, † 1613; *Leandro* ur. 1558, † 1613; *Girolamo* ur. 1560, † 1622. — St.

stawił w dziele o wielkich wymiarach elekcyą Stanisława-Augusta pod Wolą —, dalej malował widoki Warszawy, to od bramy krakowskiej, to od strony Pragi, to od pałacu Ordynackiego i t. d., podobnie widoki Willanowa —; potem znów zostawił po sobie obraz, na którym widziéć możesz, jak pułkownik Koenigsfeld uczy jazdy konnej księcia Józefa Poniatowskiego. Lecz po co mi powtarzać to, co już tak skrzętnie a zacie zebrał o Bernardzie Canaletto Rastawiecki w dziele swoim *Słownik malarzy polskich* — w nim czytelnik ciekawy znajdzie spis cały obrazów naszego mistrza. A miałby się zaiste czego rumienić każdy, któryby nie słyszał o tej książce.

---

Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

Gdym jeszcze pierwszy raz przechadzał się po dziedzińcu pałacu Dożów, bając sobie i rojąc o czasach, które dawno niepowrotnie przebrzmiały; znęciła mnie ku sobie dziecina, co, siedząc na najniższym stopniu schodów olbrzymich, rozłożyła przed sobą bawidelką i coś rozprawiała lalce swojej, improwizując jęj jakąś długą i szeroką historyjkę. To było istne włoskie dziecię: oczy ogromne a mądre, jakaś gracya przyrodzona w ruchach, szczebiot zwinny, szybki wtórował giestom wyrazistym i wymownym. Gdy właśnie jakiś koczujący cukiernik dopięro co był tak natarł na nas, że chcąc nie chcąc trzeba było od niego kupić słodkiego towaru; więc mieliśmy czém poczęstować małą dziewczynkę, która znowu z kolei lalkę cukierkami raczyła.

W kilka dni później zwiedziliśmy wnętrze pałacu; a mając zamiar nawrócenia jeszcze razy kilka dla oswojenia się z jego wnętrzną okazałością, więc na wychodnem pożegnaliśmy pana Custodego troszkę większym niż zwykle datkiem, aby sobie na przyszłość zjednać dobre chęci jego. W chwili rozstania się z nim, głośno i radośno przybiegła nasza drobna przyjaciółka, owa dziewczynka, witając się serdecznie z nami. Dopięroż z całą dramatycznością swojego ludu opowiada Custodemu, że to od nas otrzymała wówczas te wszystkie łakotki i t. d. — Pokazało się, że Custode był dziadkiem tej dzieciny. Więc od tej chwili staruszek umieścił nas blisko serca swojego. Bo lubo po wszystkich krajach i ludach, pogłaskawszy dzieci, trafisz do serca rodziców, a tém więcéj do serca dziadków, toć przecież ta dawna prawda iści się najniezawodniéj we Włoszech; zejdz się z najzaciętszym Włochem, zamkniętym w sobie na siedm tajemnicznych pieczęci, a obaczysz jak zmięknie, jak ta twarz jego, niby dla forestiera tak nieużyta, rozpromieni się, jak mu skorupa



ze serca spadnie, gdy się zapytasz o żonę, o dzieci, zwłaszcza gdy mu bambinów pochwalisz. I nieźle nam było z tą życzliwością starca; od tego czasu w każdy dzień, w każdą godzinę był z równą chęcią gotów do otworzenia nam sal i świetlic pałacowych, a tłumaczył gorliwie, a prawil całą duszą o wszystkich osobliwościach — a najczęściej towarzyszyła nam owa dziewczynina małeńka, która już na pamięć znała historią Wenecyi. Custode był czelkiem, co, prócz dziejów drukowanych, pamiętał jeszcze bardzo stare czasy; więc opowiadał szczegóły z dawnych lat, które choć niby drobne i tak małoznaczące, że ich nie znajdziesz w żadnym historyku, przecież nadają istne życie i barwę wielkim wypadkom. Ztąd to też tak ważne są dla każdego narodu pamiętniki ludzi prywatnych, którzy, choć nie należą do tej wielkiej gry, w której historyczne niewidzialne moce posuwają swoje figury na szachownicy losów świata, przecież zdołają odmalować dzieje wewnętrzne, psychiczne, więc te obawy i radości, boleści i wesela różnych warstw narodu w czasie ogromnych zwrotów dziejowych. Jakoż inne ludy mają czego pozazdrościć Francuzom onego bogactwa pamiętników, co są tak wiernym obrazkiem obyczajowym kultury w każdej historycznej epoce. W literaturze polskiej wielki lik pamiętników zastępuje już teraz liczny szereg powieści na tradycjach osnutych, a kreślonych ręką uczciwą, sercem miłującym i znakomitym talentem.

Dziś podobno po raz ostatni oddałem holdy moje tym wewnętrznym przybytkom pałacu dożów. Gdyśmy przyszli, nasz Custode ze smutkiem głębokim mówił nam, że jego małe wnuczę chore. Otworzywszy nam sale, rzekł, że nas chwilę samych zostawi, że pobiegnie tylko, by obaczyć, jak się w tej chwili ma dziewczynka biedna. Całem sercem dzieliłiśmy strapienie starca, bo te błyszczące oczy dziecięcia podobno już jedyne a ostatnie gwiazdki, które jego stopy drżące ku grobowi wiada.

Więc dziś, choć z wierzchu i zlekka opiszę, o ile mię stać, te przestrzenie, co przepychu pełne objęły sobą wspomnienia tak wielkiej chwały i potęgi, iż nie dziw, że ci się przysnić mogą w ciszy nocnej, gdy duchy natury już wyzwolone, swobodne, nie zakłęte prozą rozsądkową dnia, sprowadzają z dalekich krain, z dalekich lat widziadła i unoszą śpiącego z rzeczywistości żywej obecnej, w dziedzinę duchów, dla których czas nie ma przeszłości ani przyszłych chwil, dla których przestrzeń traci oddalenia i rozmiary swoje.

Dziwne to uczucie, gdyśmy w cichocie zostali w tej olbrzymiej sali „Wielkiej Rady“, którą del Maggior Consiglio zowią. Niemota w koło — przez ogromne ostrołukie okna światło, wpływając do wnętrza, powtarzało na posadzce ich formy potężne. Gdy rzeczywistość obecna zewsząd milczała, ruch i życie na ścianach; te malowane postaci z umarłych wieków, niezniekane nigdy, nigdy sobie nieprzykrzące, powtarzają świetne czyny świetnych ludzi, czyniąc przeszłość obecnością, zatrzymując dawne bohaterzy, by żyły wśród

żyjących, by się nie kładły w trumny, kędy złożone, jako zwleczona szata, zwłoki ich doczesnego żywota.

Przestrzeń sama przez się — to czczość i głuchota bez treści; a jednak gdy się pojawią wielkie, okiem nieobjęte rozmiary w działach natury, wtedy one stają się jakby nieskończoności uzmysłowieniem. Więc podobnie, gdy lud jaki ogarnie budowaniem swoim przestrzenie ogromne, rozłożyste, stwarzające osobny świat dla siebie — już wtedy zdaje się, jakoby duch dziejów, co rozlany po powietrzu, po wodach, obłokach i ziemiach jego ojcowizny, znalazł w tych przybytkach godne mieszkanie a stolicę dla siebie.

Choć podawane w liczbach rozmiary są zwykle rzeczą ckliwą, pustą, warto jednak wam pomyśleć, że ta sala wielkiej rady jest jedną z najogromniejszych sal na świecie, bo jej długości liczą 154 stóp, a 75 stóp wszerz, a 45 wżwyż. Jest ona także jedną z najpiękniejszych sal na świecie, bo, jakem rzekł, na ścianach, na stropie rozpięte olbrzymie obrazy olejne, z których niemała część należy słusznie do arcyważnych dzieł w historii sztuki. Między obrazem a obrazem, i na stropie i na ścianach, kapie pozłota, więc malowania ujęte, opłatanе złożonemi oprawami niby ramami przeróżnej formy — a te oprawy na stropie szerokie, niby wstęgi ogromnych wymiarów, plotą się i wiążą istic artystyczną kompozycją w renesansowym stylu.

Na tych malowaniach widzisz tryumfy i wielkie sprawy staroczesnych wieków — i bitwy i zwycięstwa na lądach i wodach — i widzisz w dalekie ziemie wojenne wyprawy i obleżenia miast zamorskich — i dwukrotne zdobycie Konstantynopola, co więc dwa razy uklęknął przed skrzydlatym lwem Wenecyi. I patrzysz na wszystkie one epopeje dziejów, które przetrwały życie doczesne ludzi, które będą na wieki we czci, bo się nie zrodziły z mocy fizycznej ani z ciała, ale z najczystszej ducha krynicy, bo ze świętej miłości dla sławy ojczystej wiodą swój początek i ród.

Nie będę wam prawił ani o mistrzach tych obrazów, ani o ich artystycznej wartości, — dość że one są kroniką chwały weneckiego państwa. Wspomnę tylko o dwóch malowaniach.

Jednym jest „Tryumf Wenecyi“ przez *Paolo Veronese*, — istne arcydzieło tego wielkiego mistrza. Jest to kompozycja alegoryczna: Wenecya w postaci niewiasty odzianej purpurą. Chwała wienczy jej skronie koroną; więc sława, więc zaszczyt, pokój i wolność uosobione otoczyły panią mórz dworem swoim -- tłumy narodu ze wszystkich stanów i wieków z radością i czcią patrzą się na promienienie się ojczyzny swojej. Nie będę unosił się pochwałami, mówiąc wam o tem dziele; wszak je stworzył Caliarì. Więc znowu barwy niby z kwiatów uniesione, więc światła przejryste, a postaci, choć ziemskie i ludzkie, odziane urokiem i wdziękiem nadświatnym. A mianowicie już postaci niewieście dziwnego wdzięku; choć to córy Ewine, przecież one tak szlachetnej zacności pełne; one tak niby



dużym najwyszą pięknoscią swoj, a przecie tak rzewne i lubie i kochajce. Pomyśl sobie nadto jeszcze bogactwo drogich materyj, przepych szat i strojów, wspaniosć calego otoczenia, a bedziesz miał glówną cechę tego arcydzieła w swoim rodzaju.

Drugi obraz, o którym wam wspomnieć winienem, jest ów sławny „Paradiso“ *Tintoretta*, — zajmuje on sob, calkowicie jedn, z dwóch krótszych ścian tej olbrzymiej sali: jest-to tedy obraz olejny największy w świecie, bo on, baczcie, ciągnie się wzdłuż do 74 stóp a wżwyż 30!

Daremnie bedziesz się patrz, i patrz, w te tłumy nieprzeliczone figur, a nie zdołasz się w nich opatrz; owszem, przynajmniej mnie się tak stało, im więcej w nich ton, tem zwrotniejszym tanem skrecała mi się myśl. Istotnie byłoby tutaj czym nabawić się obledu. Po prawej, po lewej, u dołu, u góry gęste tłumy figur i na przednim tle i w środkowym, i na tylnym tle nieprzeliczone zastępy postaci, — wszędzie twarz przy twarzy, wszędzie tłok gęsty, nieprzejrzany. Ale jak tu mówić o ostatnim tle, bo za niem znowu dalsza perspektywa, i znowu dalsza a dalsza, a wszędzie widzisz nieskończoną ciężbę aniołów, świętych i męczenników, i niewiasty co najbliższe Bożego tronu. Na żaden sposób nie zdołasz się jakoś uspokoić i ukołysać w duszy: taka tu wrzawa rysunku, taki zamęt szalonej tej niesfornej, rozhasanej imaginacji mistrza. Odstąpiłem daleko od tych zawrotnych widoków, by jakoś przyjść do siebie, by się jakoś obaczyć. I cóż widziałem! — Oto te nieprzeliczone twarze spłynęły razem, zmąciły się z sob, i zrodziły jakąś barwę nijak, niby troszkę jasno brudno-zielonkowatą — a po tem morzu bezbarbnym czerniły się ciemne smugi niby wyspy a skały sterczące były to szaty niektórych z tych figur! — Zreszt, wszystka treść: uciekła, przepadła, utonęła w abstrakcyi głuchej, pustej jakby w panteistycznej otchłani. A przecie gdy, namocowawszy się z tym obrazem, z osobna przypatrzysz się której z tych figur, wtedy często bardzo spotkasz się z wielką pięknoscią, nie rzadko też znajdziesz głowę tak głębokiej treści a tak znakomit, a rysunek tak trafny, że pelen uzanowania uznasz ją za arcydzieło i znów wielbisz *Tintoretta*, którego dopiero tak nisko sobie ważył. Mianowicie postać Pana Jezusa, a jeszcze więcej Najświętszej Panny, są z mistrzowska pojete. Słowem, szczegóły tego obrazu najczęściej wyborne, ale całość, ale kompozycya wskróś błędna. Pan Jezus i Boga-Rodzica są wprawdzie sercem obrazu, lecz zreszt, nie ma w nim ogniska, nie ma ugruppowania, nie ma całostek mających osobne ognisko w sobie a składających się znowu w większe całości, któreby znów razem wzięte wiązały się w jedn, jedność. Nie widzisz tutaj rozdzielienia na grupy, które, będąc wzajemnym siebie wtórowaniem, są zarazem stopniowem potęgowaniem się całości — słowem tutaj nie ma doskonałej kompozycyi.

Cóż więc dziwnego, iż widz, patrząc się na obraz nie zdoła się upamiętać.

Czyliż inaczej rzecz się ma z dziełem architektury lub nawet z poematem, powieścią, jeżeli napuścisz do niej mnóstwo figur, wymyślisz mnóstwo scen a nie zdołasz każdej naznaczyć właściwego jej miejsca, ani ocenić właściwego jej stosunku do innych, a tem samem do całości twojego dzieła? Nie na wiele się przyda, jeżeli ten lub ów amator pochwali cię, żeś ową scenkę lub figurę odmalował piórem z istnem mistrzostwem, skoro cię nie stać było wznieść się nad te szczegóły, by panować orlém okiem talentu nad całością. Jeżeli poeta, romansopisarz utonął w szczegółach swojej kompozycji, jeżeli przepadł we własnej wyobraźni, już nie stworzy dzieła prawdziwie artystycznego. Wszak umiejętność niby instrumentacji niemniej potrzebna pisarzowi literatury pięknej, jak muzykowi. A niechaj-no ten lub ów romansopisarz szerokiego, choć chwilowego, rozgłosu uderzy się w piersi i niechaj powie, czyliby dotrzymał na koncercie placu, gdyby grający odzywali się tak niepotrzebnie, tak fałszywie, tak niezgodnie z naturą swoich instrumentów, jak to czynią figury jego własnego romansu lub powieści?

Wyznaję żem nie na żarty był zmęczony, a może więcej widokiem tego obrazu Tintoretta niż nużą fizyczną; więc usiadłem na jednym ze stopni tej estrady, która się znajduje tuż pod tą Gloria di Paradiso przy jednej z krótszych ścian sali. I cisza głęboka nastroiła myśl do dumania, a przeszłość dechem swoim tchnęła na duszy struny, a one zadrgały wspomnieniem. W kolo sali tuż przy ścianach stały szafy z książkami: one zawarły w sobie bibliotekę Św. Marka, lecz one choć potężne zdają się niskie i małuczkie w obec tej ogromnej wysokości całej świetlicy — powyżej obrazy i pozłoty, i pozłoty i obrazy. Na posadzce umieszczono dwa olbrzymie globusy, na nich sinią się morkie przestworza, po których niegdys mistrzowała Wenecya. W tych szafach zamknięte pomniki najwyższej wagi, bo w nich objęta biblioteka Św. Marka. — ona z palacu Sansovina tu przeniesiona.

I uważcie, silne zdobne sporniki (kroksztyny), podtrzymują strop — między spornikiem a spornikiem dwa wizerunki — są to dożów wizerunki; szereg ich rozpoczyna się od r. 804, więc od lat społecznych Karolowi Wielkiemu. Tak, po dwóch, obstarpi przestrzeń olbrzymią dożowie. Oblicze tych starców pełne grozy a surowej piękności; one tak uroczyście jakby zgromadzenie niegdys senatorów starego Rzymu, na których widok często słupełi posłowie ościennych królów. Dożowie odziani w gronostaje, na skroniach świecą się korony, owe jednorogie czapki złote, a przez oczy patrzy im przeszłość a chwala wielu milionów ludzi i stuleci wielu. I cisza sama zawładnęła w tej sali, gdy spoczywając na tym wschodzie estrady, patrzałem z poszanowaniem głębokiem na ten książąt we-



neckich liczny szereg. Tam w końcu sali brak jednego wizerunku — na miejscu jego przestrzeń czarna z napisem :

Hic est locus Marini Falethri  
Decapitati pro criminibus.

Tak jest, temi złowrogimi słowami Wenecya możnowładzcew zapisała swojego dożę Falierego w dzieje swoje. (\*)

(\*) Wiem, że tylko mało będzie czytelników, którzyby nie znali tej historyi doży Marino Faliери; więc też tylko wspominam o tém dziwném zdarzeniu w przypisku, zatém niby nawiasowo, a nadto skrócę opowiadanie ile możności. Wszak trudno mi przemilczeć, prawiąc o Wenecyi, i o takiej postaci jaką jest Faliери: ona we wszystkich opisach palacu dożów stereotypem się powtarza — nie może być inaczej, bo nietylko jest-to figura prawdziwie tragiczna, ale nadto cechuje wielce dawną Wenecyą. Nakoniec myślę, że może wspomnienie moje i dla tego nie będzie zbyteczne, iż Faliери ma jeszcze stronę publiczną, a na którą rzadko kiedy zwracają baczenie powieści o nim wspominające.

Możnowładztwo ciężej a ciężej cisnęło również na doży jak na ludzие Wenecyi. od czasu gdy w r. 1297 wprowadzony był rząd arystokracji dziedzicznej; bo od tej epoki żadna rodzina nie była więcej przypuszczona do wielkiej rady państwa. Jeżeli do niej nie należała w r. 1172. Przeciw temu stanowi rzeczy uderzył doża Marino Faliери i głową swoją zamach przyplacił.

On był starcem osmdziesięcioletnim, gdy go wyborec wynieśli na tron ksiązcy Wenecyi. Liczny szereg świętych zasług a najwyższe dostojenstwa w rzeczywospolitej, świetnie piastowane, oddawna uwieńczyły koroną obywatelską siwą głowę starca.

Było to w sam tłusty czwartek r. 1355, gdy świetlice wspaniałe w mieszkaniu doży gorzały tysiącami pochodni a muzyka brzmiała radosnej ochocie. Bo festyn luzny, świetny odprawiano w palacu dożów. Gwiazdą festynu jest sama pani domu, dogaressa, małzonka doży; jaśniejąca młodości wdziękiem i piękności urokiem. Wśród tłumów strojnych gości był i Michal Steno. Ten młody a ubogi nobile, rozkochany w jednej z dam otaczających dogaresę, dopuścił się wśród tańca lekkiej nieprzyzwoitości. Marino Faliери rozkazuje, by opuścił sale. Późną nocą, po rozejściu się gości, Steno zraniony do żywego obrażą, zaślepiony wartogłowym gniewem, cichaczem wchodzi do sali posłuchania, i, przystąpiwszy do krzesła doży, przypina do niego kartkę, na której wypisał obelgę, kalającą uczciwość dogaresy więc i honor samego doży.

Obrażony doża żąda zadosyćuczynienia. Senat naznacza wielkie summy w nagrodę za odkrycie występnego zuchwałca. Wrychle Steno uwięziony i stawiony przed sąd — on przyznaje się do czynu, lecz tłómaczy się, że go dokonał w obledzie najwyższej boleści i gniewu, będąc zhańbionym publicznie i w obec dziewicy, którą kochał nad życie swoje. Rada, mając wzgląd i na młodość i na uczucia gwałtowne i na miłość oczyniającą serce młode, wskazała Michala Steno na dwa miesiące więzienia i na rok wygnania z Wenecyi.

Nie takowego to zadosyćuczynienia spodziewał się doża! Więc dotknięty śmiertelnie tém lekceważeniem obrazy jego i tych długoletnich zasług wieku sędziwego i dostojenstwa wysokiego, dumal zamknięty w samotnej komnacie. Potwór boleści wjadął się w serce jego. Wtedy samowolne zuchwalstwo możnowładnych imion Wenecyi, poniewierając ludem i księciem samym, stanęło przed oczyma hydrą złowrogą, stugłową.

Noc nadeszła — a Falieremu pożar gniewu palił serce, w którym długowiekowy żywot nie przycgał ogniów i uczucia honoru. Gdy doża w samotności дума, trawiony pamięcią poniesionej obelgi — jakiś człek z ludu wśród powszechnj ciszy

Ta estrada na której spocząłem, złożona z desek drewnianych, na kilka stóp wzniesiona, ona niegdyś była wysłana bogatemi kobiercami i dźwigała doży weneckiego tron. Bo w tej sali rozłożystej zbierali się nobili rzeczypospolitej, by radzić o najważniejszych sprawach ojczyzny.

Po co mi roztaćzać wizerunki tych dramatów dziejowych, które tu grały w onych czasach, gdy Europę jeszcze stać było na wielkie olbrzymie charaktery, które, czy jasnym, czyli ciemnym aniołem owładnione, były przecież niby posągi jednolite, utworzone od stóp do głów jakoby z jednego odlewu. Ci mężowie byli własnem arcydziełem swoim. Może też to dobrze dla nas, że tylko przez oddalenie mgliste widzimy te wielkoludy przeszłości, których nie brakowało niegdyś żadnemu narodowi w Europie.

Może też i dobrze i wygodnie i zdrowo dla nowoczesnych pokoleń wszystkich ludów, że one tych mężów przeszłości nie widzą

nocy — nie zważając na zakazy wart pałacowych. wpada do komnaty doży — twarz jego obłana krwią. Był to Bertuccio, majster naczelny robotników w arsenale. Wtedy głosem drgającym rozpaczą, gniewem i zalem opowiada Falieremu, jako Barbaro, należący do jednej z najznakomitszych szlacheckich rodzin Wenecyi, zażądał od Bertuccio przysługi, której atoli ten uczynić nie mógł. Że tedy przyszło do sporu — że Barbaro uderzył majstra w twarz, że tedy przychodzi do samego doży domagając się sprawiedliwości. „Ty chcesz, abym ci wymierzył sprawiedliwość, zawołał Marino, a ja nie mogę wyjednać sobie zadośćuczynienia we własnej mojej sprawie!“ — „Serenissime“, rzekł wtedy Bertuccio, „od ciebie zależy ukarać tych zuchwalców. Gdybym był na twojem miejscu, za kilka dni zmieniłby się cały stan rzeczypospolitej“. Wtedy Bertuccio roztoczył w obec rozkołysanego namiętnością starca plan powstania, przedstawił własną swoją powagę wśród mnogich robotników a przywódząc innych ludzi, wywierających również wielkie wpływy na rzemieślników, wymienił znanego nam Filipa Calendario, architekta i rzeźbiarza, który właśnie był zajęty budową jednej części pałacu dożów. Falieri i znał Filipa, ufał mu, cenil go wysoko, i w rychle zezwala na przygotowanie zamachu.

Niezadługo jednak spiszek był odkryty; Bertuccia i Calendario powieszono przed oknami pałacu. Następnie badano innych przysięgłych, a tuż po śledztwie ośmiu z nich stracono. Wzmagało się podejrzenie, że sam doża należał do związku. Obstawiono więc strażą drzwi do mieszkań jego. Cały dzień 15 Kwietnia był przeznaczony na śledztwo podrzędniejszych spiskowców — dnia 16 sam doża był stawiony przed sądem. Marino Falieri zbliżył się spokojnym krokiem, żadne poruszenie duszy nie odezwalo się na obliczu starca. Pytany — rzekł uroczyście i zwolna: „Wy byliście ciemiężcami również księcia waszego jak i całego ludu, pragnąłem uciskowi temu koniec położyć. Ja ani niczemu nie zaprzeczam, ani się bronię myślę. Żadam tylko abym mógł milczeć, — i żądam waszego wyroku!“

Dnia 17 Kwietnia r. 1355 wczesnym zaraniem Mariuo Falieri był ścięty na galerji pałacu. Jeden z członków rady pojawił się w oknie, wychodzącem na Piazzettę — pokazuje ludowi zgromadzonemu miecz skrwawiony i woła: „Wykonana jest sprawiedliwość na zdrajcy ojczyzny“. W tej chwili roztworzyły się pałacowe bramy, a lud zdziwiony mógł widzieć drgające jeszcze zwłoki swojego doży, który chciał być zbawcą jego. (Ob. L. Galibert Histoire de Venise, Paris 1848, str. 91.)

Ta historia, wielokroć opowiadana, użyta była przez *Byrona* i *C. Delavigne* za osnowę do tragedji. Jest i opera z muzyką *Donizettego* osnuta na tej treści a genialny fantastyk *Hoffmann* (ob. T. I, *Podróży do Włoch* str. 18), skreślił na tym wątku jedną z najcudniejszych powieści swoich ową: „Doge und Dogaresse“ i t. d.



na oczy żywe, że ich znają jedynie przez mrok dalekich lat. Kto wie — gdyby dzisiejszy skarłowaciały świat ujrzał w żywej blizkiej obecności one postaci dawno zamaryłych wieków, możeby nie przeniósł na sobie tego widoku; możeby zemdlął, strwożony malizną własnego ducha, patrząc na człowieka, który, umiając być sobą samym, stojąc o własnej potędze swojej wśród milionów, zbierał w sobie promienie milionów serc i myśli milionów. Człek z upodobaniem patrzy na nocne niebo, kędy mrugają gwiazdy niby oczy nieznierzonego Bożego świata — lecz niechaj-no spojrzy na które z nich przez teleskop silny a może już wtedy zmrożą go dreszcze, gdy je obaczy niby zblizzone, gdy obaczy jako ten wędrowiec świecisty, sam na sobie zawieszony, unosi się w czarnej ciemnej przepaści; jako on wędruje po tej chodźstiej przestrzeni w ciszy a śpiesznie a bez wýtchu, chwiejąc się, kołysząc a wirując około siebie i jak go oblatuje grono płomiennie towarzysów drobnych, na wieki wieków slubem z nim złączonych. A coż dopięroby się stało z napuszczonym jednodniówką - człkiem, gdyby się jego najzuchwalsze marzenia ziściły, gdyby na skrzydle ciemnym, nigdy nieznękanym onego miltonowego anioła przelatując te przepaści, obaczył, z blizka a na gołe oczy, którego z tych płomiennych aktorów natury; wtedyby pewnie spektatorowi od tej komedyi zabiegło serce zimnem śmiertelnym a zebrałoby mu się ze strachu na skon.

Zaiste, to nam jakoś zdrowo i dobrze, jakoś wygodnie, że dawne figury przeszłości widzujemy tylko w zmaleniu historyi, oddalając od oczu naszych one postaci, które takie promieniste i tak olbrzymie.

Patrzcie na jedno z tych płócien malowanych a rozpiętych w tej sali, i słuchajcie jaką nam baję gadkę niesłychaną. Było to w roku 1204, prawi ten obraz, gdy wojska francuzkiej szlachty i weneckiej rzeczypospolitej na zabój szturmowały Konstantynopol. Bo instynkt jakiś mówił narodom, że kto na Carogrodzie panem zasiędzie, już znajdzie w tém berle klucz do morz, do łądów Wschodu i Południa. Krwawe było obleżenie a ludożercze były szturm. A ochoczo, jak do tanów dworskich, biegło na szanice, na mury rycerstwo francuzkie, lecz z okopów i z murów zmiatała zuchwalców śmierć — a ile razy nowe butne tłumy cisnęły się do szturmów, tłumami spadały z ludobójczych murów. Więc zatrzymali się francuzcy wojownicy a boleść, a rozpacz okrutna jadła im serce. Wtedy Henryk Dandolo, doża wenecki, dokonał endu, o którym nikomu się nawet nie przysniło. Ten Dandolo był starcem o białych włosach, bo miał lat osmdziesiąt; on był ślepym, bo mu przed laty wylupiono oczy; teraz, gdy słyszał co się dzieje z wojskiem francuzkiem, rozkazał aby flota Wenecyi przybiła do brzegów. I on pierwszy wystąpił na brzeg, a odziany od stóp do głowy zbroją, trzymając w ręku sztandar ze Lwem Skrzydlatym, zawołał na swoich, stanął na ich czele i poprowadził do szturm — i wziął Konstantynopol.

I wziął Konstantynopol stary osmdziesiątletni, oślepiiony Hen-

ryk Dandolo, doża Wenecyi. Wtedy z Carogrodu był wypędzony cesarz grecki, więc chodziło o wybór nowego cesarza. Chciano najświetniejszą wówczas w całym chrześcijaństwie koronę włożyć na białe włosy Henryka Dandolo; lecz on jej nie przyjął, bo wolał być sługą swojej Wenecyi, niż oderwać się od niej by cesarzyć obcym (\*).

Baczmyż jeszcze — właśnie wtedy, gdy Wenecya stała się na Wschodzie panią licznych wysp i szerokich łądów i bogatych miast, wówczas w tej tu sali zebrała się Rada ogólna, ważąc pytanie, czyliby nie było stosowniej przenieść cały rząd rzeczypospolitej i rzeczypospolitą samą i wszystką jej ludność do Konstantynopola! — Mówią nawet, że głosowano w tej mierze i że tylko jeden głos przeważył, aby zostać w Wenecyi. Więc Wenecya została w Wenecyi!

Tak kroczył wiek za wiekiem przez te sale, a z każdym wiekiem przycisnęły się grona wielkich spraw z jasniejącym płomieniem chwały na czołe. Ściany tej sali przeszły wskroś głosami mówców ważących losy Wenecyi; te mury przesiąkły duchem całej historii, co tak długo była świetną mistrzynią w tej Wenecyi. Przemineły te dzieje, jak przemija nad ranem sen młodego bohatera.

Za czasów, ku naszym pokoleniom zbliżonych, zapadła ostatnia opona.

W r. 1797, wojska francuzkie, z generałem Bonaparte na czele, stanęły chmurą złowrogą w prowincjach weneckich. W sercu władzców Wenecyi zastygły trupem przestarzałe wyobrażenia, a jak ze skroni spadały wienice przodków zbutwiałe, tak i warownie weneckie zbutwiałe rozpadały się gruzami — działa bez lawet, bez posługi. Garstka siwych inwalidów miała powierzoną sobie twierdzą obronę.

Bonaparte mistrzował w rzeczypospolitej, rozrządzając władzami jej jakby najemną czeladzią swoją; aż oręż przeważny w rękę, lub, jak sami Francuzi mówią „zdradna polityka“ w ustach francuzkiego wodza zmogła państwo, które, nie słysząc wołania czasu, nie widząc przerożeń dziejowych społeczności, znieośleźniało od dawna martwicą.

Więc 1 Maja i znowu 12 Maja, gdy we własnem gnieździe wzdymała się burza, gdy dawno kielzna trwogi pękały, gdy ci, co niegdyś lękiem gnębili drugich, sami teraz drżąc kureczyli się strachem; wtedy też doża Manin błądy, drżący, przybywa do tej sali,

(\*) Co do wzięcia Carogrodu przez Henryka Dandolo, stary kronikarz Villehardouin tak się wyraża dawnym językiem: Ores pourrez ouir estrange prouesse. Le duc de Venise, qui vieil homme estoit et goutte ne voyoit, tout armé sur la proue de sa galere, le gonfalon de Saint Marc par devant lui, s'ecriant aux siens qu'ils le missent à terre. Ten ustęp przytoczyłem z Histoire de Venise p. Leon Galibert.



i łkając i płacząc, z najżywszą rozpaczą w sercu, przemawia do zgromadzonej i osłupiałej rady, przedstawia nieszczęsne położenie rzeczypospolitej i twardą, nieużytą wolę francuzkiego zwycięzcy.

I trwają pełne zgrozy narady i trwają głuche znowy, a za oknami, na placu Św. Marka i na Piazzetta, złowroga burza się wzmaga, jakby zbliżające się gromy; groźby uliczne rosną i dzwigają się w tytaniczne wymiary. I było obecnych na radzie 609 patrycyuszów, więc niby tylko połowa rzeczywistych jej członków.

Nakoniec stanęła uchwała, wywracająca dawną formę rządu, co, choć już wadliwa, choć już przeżyta, była przeciw niegdys paizą, pod którą przez wieków tyle rozdziły się świato-sławne czyny, która tedy była potęgą Wenecyi i jej chwałą. Wywrócono dawny rząd, nowego, na miejscu jego, nie stanowiąc. Rozpierzchła się rada — jedni, niby odważniejsi, zostali przy doży, inni pochowali się w kryjówkach pałacow swoich. — Manin doża szlochał i płakał. — Rzeczpospolita Wenecyi przestała istnieć. — Szereg wizerunków dożów weneckich skończył wizerunek doży Manina, bo on — on sam kazał się malować.

Upadek dawniej Wenecyi zagrzmiał nad światem, na przestrogę wszystkim państwom i ludom, wszystkim społeczności klassom. Dawna Wenecya skonała, bo się odwróciła od idei postępu, od pierwiastków rodzących się, co miały stanąć na reju dziejów ludzkich, i stać się mocą żywotną przyszłości narodów. Wenecya w średnich wiekach zajaśniała całą potęgą i sławą: więc ona uwierzyła, iż zasady społeczne, rozwinięte w tych wiekach średnich, będą jej już na zawsze, już na całą przyszłość rękojmią wielkości i chwały. Tak się stało, iż ona do ostatnich lat, do ostatniej nawet chwili, trwając w zgubnym, śmiertelnym obłędzie, głucha na nowe zwroty dziejów, trzymała się twardych a przeżytych możnowładztwa zasad. Starodawne arystokratyczne rody, dumne świetnemi zasługami swoich wielkich przodków, siebie jedynie, siebie wyłącznie uważały być całym państwem, całą rzeczpospolitą a ojczyzną całą. One, za nic sobie mając lud, patrzyły na państwo, na rządy i urzędy, na zasoby publiczne, na skarb rzeczypospolitej, jakoby na swoją własność prywatną, jakoby na dziedzictwo familijne a przywilej im wyłącznie należny.

Każda atoli rzecz publiczna wskroś jest podobna do cielesnego organizmu. Gdy wszystkie moce, wszystkie organa swobodnie działają, gdy żaden nie przygnębiony przez inne, wtedy każdy w szczególności bierze siłę swoją i moc od wszystkich, a wszystkie biorą moc każdego w szczególności — wtedy organizm żyje pełnem zdrowiem a dzielnością czerstwą (np. Anglia). Jeżeli zaś jeden z tych wielu pierwiastków i organów rozpiera się po za granice swoje, jeżeli zbyt wybuja, a przydławia inne, wtedy ginie równowaga i harmonia w całości, wtedy następuje niemoc i choroba.

W innych krajach Europy, jeszcze w średnich stuleciach, a wię-

cej jeszcze w nowożytnych czasach, stany ludowe podniosły głowę obok szlachty rodowej, bo nabierały specjalnego, właściwego sobie znaczenia, mocą poczciwej pracy, bo mocą przemysłu, rękodziel, handlu, nauk, rozumu a zamożności. Tak szlachta wyższa i niższa i lud, tak wszystkie klasy i powołania na siebie działając nawzajem, odnosiły korzyści wzajemne i składały jedną całość organiczną, bo jedność żywą, różnaitości pełną. W Wenecyi zaś szlachta już w zawiązkach swoich sama miała się handlu i przemysłu, jako źródła niewyczerpanego zasobów i bogactw. Ten kierunek arystokracji weneckiej, jak z jednej strony idzie na wielką chwałę jej rozsądku, bo dowodzi, że ona w handlu i przemyśle nie widziała ujmy dla herbów swoich, tak, z drugiej strony, ta jej dążność stała się żelazną zaporą dla ludu do wydobycia się z poniewierki a dorobienia się należnego mu znaczenia. Tak tedy w Wenecyi głęboka, nieprzebyta przepaść rozdzielała arystokracją od nieszlachty. Tamta nie miała się czém odradzać, odświeżać, bo nie przybierała ze zewnątrz, od ludu, nowych sił, a tak w sobie wiedła, butwiała; klasy zaś ludu spoglądały na republikę, jako na rzecz zupełnie im obojętną, bo one, nie mając żadnego udziału w korzyściach publicznych, nie wyrobiły też w sobie uczuć ojczystych, patriotycznych. Owszem uważały republikę wenecką za wroga, za ciemiężycielkę a nieszczęście swoje.

Zaród śmierci, jakęśmy mówili, dawał się silnie we znaki Wenecyi już z początkiem szesnastego wieku. Bo jak z tém stuleciem Europa odbyła nowe zwroty społeczności, obalające feudalizm średniowiekowy, więc podkopujące zarazem węgly, na których upornie stała Wenecya; bo jak w tém stuleciu nastąpiły nowe swobodne poglądy na prawo, na społeczność, na władze, na życie a dzieje, na nauki starożytne, na filozofią — jak z tém stuleciem upowszechniły się wynalazki prochu i druku, tak zarazem w tej epoce otworzyły się nowe szlaki dla handlu i przemysłu — odkrycie atoli drogi do Indyi około Przylądka Dobrej Nadziei, i odkrycie Ameryki poszło na korzyść innym narodom, sąsiadującym z oceanem Atlantyckim. Wenecya została na uboczu, bo w oddaleniu od przyszłych wielkich prądów handlowych świata. Stało się więc, iż jej wysychały zwolna źródła bogactw i zamożności, a tém samém malało jej znaczenie w obec Europy. Weneckie oligarchy jednak, jak w tej niemocy swojej żyły jedynie już samą chwałą swoich przodków, to też dojadły resztek zasobów, nabytych niegdys przez ich praocjów. A przecież w pałacach ich ciągle szumiały festyny i luczłał zbytek i przepych, bo pasożytni pankowie nie chcieli się wyrzec dawnych świętych tradycyji, ani nawyknąć do kurczenia się wedle możności a stanu. Wszak nawet upadłych na fortunie najczęściej ratowała rzeczpospolita, bo swoi wyrabiali swoim u swoich bogate synekury rządowe i uwolnienia od płacenia długów należnych skarbowi państwa.



W miarę atoli jak niegdyś ta świetna republika traciła powagę na zewnątrz, tak tém silniej chciała się dać we znaki na wewnątrz, bo swoim, bo własnemu ludowi. Za odbierane razy a poniżenia od mocarstw ościennych mściła się na swoich poddanych. Zamiast pojsć za wołaniem idei sprawiedliwości, zamiast wzmocnić się ludem, czyniąc go w całym znaczeniu obywatelem i rozniecić w nim uczucie wspólnego interesu, możnowładcy weneccy ciągle jeszcze uważali lud za juczne zwierzę swoje, a jakoby powodowani złem sumieniem ściskali umysły i serca przestraczaniem i trwogą. Coraz straszniej rósł potwór terroryzmu, co, podejrzliwie nurtując cichaczem, karał poddaszem ołowianem, kaźnią podwodną, mieczem katowskim, każdą, choćby najlżejszą, krytykę istniejącej formy rządu i społeczności.

Przyszło więc na to, iż, gdy wojska republiki francuzkiej stały w obec téj niegdyś pani morza, rząd wenecki bezsilny, krom nieprzyjaciela na zewnątrz, ujrzał straszniejszego jeszcze dla siebie wroga w samym wnętrzu republiki, bo zbuntowany własny lud swój. Ten lud, pamiętny tyłowiekowej krzywdy a ucisku, ten lud, zatwardziały w zawiesi swojej, z radością zapamiętała słyshal o zbliżaniu się obcych wojsk, co miały zabić własną jego ojczyznę — bo on, nie dbając o tę ojczyznę, widział w zastępach republikanckiej Francyi swoich zbawców z ciężkiej a długiej niewoli. Trzeba było tylko iskry — iskra padła. — Podszepty a poszczuwania nasłanych obcych agentów roznieciły bunt. Bunt stanął płomieniem; a niegdyś ciemnezy harde, teraz zdjęci trwogą, chowały się po kryjówkach pysznych pałaców swoich, drżąc przed własnym swoim ludem.

Taka jest logika nieublagana dziejów świata! — Ta logika uczy, że nie ma grzechu bez kary; że to tylko stoi, co oparte na odwiecznym sprawiedliwości zakonie; że gdzie krzywda a ucisk, tam nie ma błogosławieństwa Bożego.

Ta logika głośno świadczy, że owa dawna Wenecya, że owa Wenecya tak twardego, nieużytego możnowładztwa, nie była już na czasie, że ona musiała koniecznie umrzeć. Dodajmy atoli, że owa dawna Wenecya skołała jeszcze pod innym względem. Jakoż, owe czasy, pełne świetności i potęgi, przemieły na zawsze! Przemieły one czasy, w których miecz i floty i skarby Wenecyi tak ciężko przeważały w sprawach europejskiego południa, iż ją czyniły w tym względzie mocarstwem pierwszego rządu. Owa wielka morz mistrzyni już na wieki złożona była w grobie. Jakoż posiadłości terytoryalne Wenecyi same przez się były zbyt szczupłe, by jej mogły nadać znaczenie w obec innych państw Europy. Jej dawna siła a potęga wypływała prawie zupełnie z przemyślu a handlu. Lecz na tém polu ubiegły ją już inne ludy, bo najprzód Portugalia, tryumfująca nad Indyanami, dalej Hollandya, później Francya, a mianowicie Anglia, kędy handel i fabryki nabrały prawie mitycznego znaczenia, bajecznego wzrostu. Doża wenecki, ten niegdyś

dumny narzeczony Adryatyku, musiał ustąpić ze swojej wysokości, gdy już nawet nie morze Śródziemne, ale Oceany stały się targowiskiem przemysłu i handlu — a jak morze Śródziemne jest tylko odnogą Atlantyckiego Oceanu, tak morze Adryatyckie jest jedynie odnogą Śródziemnego morza.

Gdy w tej książce tyle razy wynosiliśmy zasługi i wysokie zalety arystokracji weneckiej, zwłaszcza w dawnych jej wiekach, więc sama słusność nakazywała wytknąć tutaj niedostatki jej, które, zwłaszcza w późniejszych czasach, żarły ją rakiem śmiertelnym.

Lecz zapytujesz, co by się stało, gdyby Wenecya nie była wówczas zginęła od miecza francuzkiego zwycięzcy? — W takowym razie ona mogła się być wychorować z upadku swojego i snuć dalszy wątek politycznego bytu swojego — czyli raczej powinna była zerwać z tą przeszłością swoją, a stać się nową, zupełnie inną Wenecją; bo dawna Wenecya nie miała już w sobie warunków trwania dalszego. W takowym razie Wenecya, chcąc żyć jeszcze w przyszłości, winnaby była dokonać arcy-trudnego dla niej zadania: wypadałoby jej bowiem dźwignąć się z niemocy moralnej, wskrosz się przeistoczyć i odrodzić — a odrodzić się właśnie tą ludnością, którą do ostatniej chwili trzymała na uwiezi a w pogardzie. Zadanie takowe atoli nie mogło się spełnić za życia pierwszego pokolenia. Bo krzywda sieje nałogi i paczy umysły; ona zarówno psuje serca i krzywdzonych i krzywdzących.

Każde tedy państwo, każda społeczność, chcąc ubezpieczyć byt swój, niechaj zwraca czujną bacność na wszystkie siły i pierwiastki, wykluwające się na jej łonie, bo mądrość polityczna na tem zależy, aby tym siłom i pierwiastkom nadać zdrowy kierunek i rozwój im właściwy. Gdy społeczność postąpi sobie inaczej, gdy działać będzie li negacyjnie, gdy zechce przytłumić owe pierwiastki a siły, już ona nigdy swojego nie dokaże, a sama się na pewny szwank wystawi. Jakoż, takowem ujemnem działaniem, ona najprzód straci dla siebie owe siły, któreby mogły być dla niej wielką korzyścią a dzielną zapomogą; następnie ona tem ujemnem działaniem zmarnuje własne już nabyte duchowe i fizyczne zasoby swoje, obracając ich część na przytłumienie owych pierwiastków, z których korzystać nie umiała. Lecz jeszcze nie na tem koniec złego. — Właśnie owe przytłumione siły, które, mądrze użyte, byłyby się obróciły na zdrowe soki i żywotną krew społeczności, przeistoczą się na jadowitą ropę, która wcześniej lub później stoczy ogół; bo akcyą negacyjną wywołuje koniecznie także reakcyą li negacyjną, więc rozsadzającą, niweczącą.

W razie, gdyby arystokratyczna rzeczpospolita Wenecka nie była padła naowczas pod ciosami republiki francuzkiej, w takowym razie onaby była mogła snuć dalszy wątek politycznego życia swojego, ale to życie nie mogło już być w niczem podobne do dawnego;



trzeba jęj było przywdziać nowego człowieka, a przedewszystkiēm przestać na male, oduczyc się gnuśności a sybarytyzmu, nawyknać do czynności, a pracy, bo czynność i praca jest jakby kąpielą dla ducha. W takowym razie powinnyby była Wenecya oswoić się z myślą, że już nie będzie nigdy więcj ową dawną, tak przeważną w polityce i w świecie handlowym Wenecyą; bo ta wspaniała władczyni może już konała od trzech wieków, dzieląc losy nie tylko innych nadmorskich włoskich republik, ale także wielu europejskich grodów, które niegdys podobniez były ogniskiem bogactw nieprzebranych, a ciężko ważyły w politycznych dziejach Europy. Państwa, chcąc się odrodzić życiem i rozpocząć nową bytność swoją, winny same pogrzebać dawne principia, które im zgubę przyniosły, winny same siebie, to jest dawny stan rzeczy włożyć do grobu i stworzyć sobie życie nowe, nowe warunki istnienia, nową bytność, różną wbrew od owej przeszłej, która już niepowrotnie minęła.

Lecz dość nam tēj smętnej, bolesnej polityki; utulmy uczucia nasze, nawracając do dzieł sztuki, w które tak bogata ta wspaniała dożów stolica. Piękność, olimpijska cōra, koi rany zadane sercu przez ziemską jęj siostrzycę — historią.

Mógłbym wam duzo i długo jeszcze prawić o innych salach tego olbrzymiego pałacu; wiele z nich, choć mniej ogromne, są równie przepyszne, równie bogate, strojne i równie tak ważne dla dziejów, jak ta sala Wielkiej Rady. Przecież, mając na baczeniu główny cel tēj wycieczki naszej, wspomnę, że same nawet dekoracye tych sal, tak pełne wspaniałości, są arcy znakomitego znaczenia pod względem historyi sztuki.

W tych salach, świetlicach i komnatach spotkać się możesz nie z jednym pysznym kominkiem w stylu Lombardów, więz z epoki wcześniejszego renesansu; w tymże smaku znajdziesz i niektóre oprawy okien i odrzwia. Znajdziesz równie dekoracye pełne wspaniałości zdobiące stropy; w nich jawnie znać, jakto temu stylowi chodziło w przestrzeniach świeckich raczej o wesolość bogatą i przepyszną niż o ścisłe zachowanie logiki architektonicznej. Tutaj fantazyja bawi się wymyślając ozdoby wdzięczne, uśmiechające się, bogate, nie troszcząc się o to, że one nie wypływają ze samej istoty rzeczy. Znów widziēć możesz, jak mistrzował w tēj mierze późniejszy renesans, gdy się wpatrzysz w strop pokrywający schody, które dla przepychu nazwano złotemi schodami *Scala d'oro*. W nich czuć już technienie Sansovina. Trudnoby mi przyszło opowiedziēć, ilu nawrotami stawałem na tych schodach, rozkoszując w kompozycyi tak genialnej, a tak wdziēków pełnej. Późniejsza epoka atoli, choć jeszcze renesansowa, już nie przestaje na zdobieniu stropu dekoracyą rzeźbioną, plastyczną; lecz, ile razy ten strop jest płaski, już lubi rozpinać na nim obrazy olejne, a to często wielce znacznych rozmiarów.

Lecz obaczmy jeszcze, jaki tu wszędzie zmysł artystyczny tēj

epoki. Gdy się rozpatrzysz w tych jej przystrojach, przekonasz się możesz, że epoka ta artystycznym taktem przeczuwała, że obraz olejny, przeznaczony na strop, winien być malowany zupełnie osobnym, właściwym sobie trybem, a co więcej, że winien mieć również osnowę właściwą sobie! — Tego szczęśliwego instynktu nie znajdziesz tak łatwo ani po innych krajach Europy, ani też w innych okresach dziejów sztuki.

Nie będąc się też rozwodził o znakomitych dziełach pędzla, których tutaj wielkie skarby; bo akademia sztuk pięknych wystarczyła nam, aby jaki taki zdobyć sobie pogląd na rozwój weneckiego malarstwa. Nie myślę się też rozgadywać nad dziełami skulptury przechowanymi w pałacu dożów, które po większej części, utworzone dłotem starożytnym, godne są, by były celem naszej uwagi. Przecież zakładam sobie prawić wam dopiero wtedy o dziełach starożytnej skulptury, gdy, w innym mieście, zbiór rzeźb roztoczy nam na oczy w zupełności kolejne okresy tej sztuki.

Za to jednak potrączę, choć przelotnym słówkiem, o te świetlice pałacu, kędy do dziś dnia przebywają wspomnienia z dawnych lat, czyniące nas magią wielkiej przeszłości.

Najprzód wstąpmy do sali *dello scrutinio*, tak nazwanej, że w niej głosowano w sprawach ciężkiej wagi, więc w niej też wybierano dożów. Zewsząd ozdoby złociste, architektoniczne objęły sobą ogromne obrazy, które, jako dzieje świetne, pędzlem wywołane, opowiadały świetne praojców czyny, przestrzegając, by wnuki w wyborach nie stali się odstępami od ducha zapadłych lat. Nad tronem doży atoli roztoczył się obraz J. Palma; na nim widać ostateczny sąd, więc Sędzia wiekuisty zasiadł na sprawiedliwości majestacie, mierząc i ważąc czyny wszech ludzi, mierząc i ważąc, o ile każdy odbył tę zadaną sobie pracę swojego żywota.

Patrzcież, ów francuzki Henryk, w ucieczce swojej z Polski, bawiąc w Wenecyi, zaproszony był do tej sali by uczestniczył wyborowi prokuratora republiki. Z uprzejmości ustąpiono mu tronu doży. I ten wiatronogi Henryk, o lekkim sercu a maluczkiem duchu, usiadł pod tym tu „Sądem Ostatecznym“, nie myśląc o owym sądzie nieprzekupnym, którym historia waży sprawy historycznych ludzi. Henryk, wezwany schlebną uprzejmością o wskazanie wyborcom kandydata, raczył go wymienić z łaski swojej; więc też takowy jednomyślnie był wybrany prokuratorem republiki. Zapewne wtedy polski zbieg a przyszły francuzki król nie pomyślał o onych wyborach, które powierzyły jego ucziwości losy obcego narodu.

*Sala Dziesięciu.* Tutaj trybunał najwyższy władał strachem. On wszechobecny, choć niewidny nigdzie; on o tysiącu oczach, o tysiącu uszach, słyszał głuchymi ścianami, widział uczucia ukryte w tajniach serca. Wszakto w tej przestrzeni badany był, onej strasznej nocy, Marino Falieri. Lecz widzimy, że tu na stropie, wśród opraw i ram złocistych, gołe deski: pytamy, co to znaczy? Tu nie-



gdys jaśniał obraz Pawła Veronese, lecz go Francuzi zabrali i nie powrócili tej kosztownej własności pałacowi.

Uroczystość surowa, zimna, piękność harda, isticie klassyczna cię obejmie w koło, gdy wstąpisz do sali, którą zwykle *delle quattro porte* zowią. Ona chłodnego wejrzenia, lecz pełna uroczystości i grozy poważnej. Czworo drzwi z oprawą marmurową klassycznosci przyczystej. One choć z gładzi, one choć tylko architekturą, jednak przemawiają tak do duszy widza, i z taką grozą na niego spoglądają, jakby w nich drgało serce żywe, jakby miały oczy duchowe. Wszak tę salę i te oddrzwia stworzył Palladio, ów mistrz proporcji a harmonii. U każdych drzwi dwie kolumny korynckie występują całą pełnią w salę i dwa korynckie pilastry dźwigają architrav, fryz, gzyms bez żadnych ozdób, ale wielce szczęśliwych wymiarów wzajemnych. Bo tutaj długość, szerokość i wysokość prawdziwie muzykalnie z sobą zestrojone. Zaiste, zdaje się, że myśl, przebywająca jako abstrakcja głucha w tych oddrzwiach, teraz wystąpiła na jaw i nosobiła się w tych posągach, które stanęły na ich gzymsach. Są one dziełem mistrza *Campagna*, znanego nam z posągu Najświętszej Panny, umieszczonego nad bramą arsenału (\*); to znów *Juliusza dal Moro*, mniej znakomitego artysty. One tak dumne a bez skazy, one takim oblane majestatem, że mimowoli przejmują uszanowaniem i pokojem wewnętrznym.

Jeżeli atoli ta sala *delle quattro porte* jest ścisłym, chłodnym klassycyzmem, w którym martwe marmury tak są poważne, że niby z całą grandezzą dumną oddalają wszelkie zbyt poufale zbliżenia się zwyczajnego świata; tak znowu duch ciepły atmosferą gorącą telnie w sali zwanój *anticollegio*.

Bo pomijam już strop malowany, złocisty, bogaty, gdyż takowego nie braknie i w sali o czterech drzwiach; lecz w sali *anticollegio* jest obraz, którego treść mityczna jest otulona całém ciepłem i czarodziejstwem piękności doczesnej — a same bogi zbliżają się poufale do ludzi. I nie może być inaczej, bo tu *Pawel Veronese* jał się pędzlem cudów sobie właściwych i wywołał ustęp z historii Europy i Jowisza. A któż niezna tego mitu!

Wiemy, jak to ongi o kochającym sercu wszechwładny Olimp ujrzał przypadkiem na brzegach Azji ową przesliczną, przepiękną Europę, ową najwyższych wdzięków córę króla Phoenixa. Wiecie zapewne, że potężnego Jowisza tak rozebrała ta miłość, że już nieborak, nie mogąc sobie dać rady, postanowił zaślubić sobie śmiertelną dziewicę. Przybrawszy tedy na się kształt wołu, zbliża się cichaczem do łączki wonnój, na której igrała Europa wraz z towarzyszkami swojemi. A był też to woł osobliwej piękności, odziany białością śnieżną, a kędziorki jego pulchne, niby loczki jedwabne,

(\*) Zob. powyżej str. 53.

powiewały mu na czole, a minka jego tak była skromną i potulną, a oczy tak schlebne, dobroduszne i słodkie, iż dziewczęta o niczem złem nie myśląc, poczęły go głaskać i pieścić. Wół, zwyczajnie stary praktyk a ćwik w sprawach damskich, ukłęknał unieźenie przed Europą, która też, ośmielona tą pokorą, usiadła sobie na nim. Lecz w tej chwili piorunem zrywa się zdrajca, i, co mógł wyskoczyć, puszcza się ku morzu, rzuca się w wodę i płynie do Krety, nie wcale nie dbając ani na krzyk piękności, którą dźwigał na sobie, ani na lament rozpaczających na brzegu towarzyszek — i płynie zacięcie wrzekomy wół. Jednak poznały go, mimo zamaskowania, wodne bożki. Więc bożek od morza, ów Poseidon, i trytony i najady i nimfy i syreny w czasie całej tej przeprawy otaczają Jowisza licznym dworem, czyniąc mu honory u siebie w domu. Więc trąbią na muszlach i śpiewają i huczą, aż Jowisz razem z Europą nie stanął na Krecie.

Wiemy również, że od tej samej Europy najprzód kilka wysp i niektóre kraje, a później cała nasza część świata wzięła nazwę swoją; a warto też przypomnieć sobie, że gospodyni olimpijski z Europy doczekał się trzech synów, z których dwaj, bo Minos i Radamant, jako sędzię posmiertne zasiadali na trybunale podświetnym w państwie umarłych, sądząc „blade cienie“ przybywające z naszego słonecznego świata. Tego ostatniego mitu nie umiałbym sobie z pewnością tłumaczyć; dorozumiewam się atoli, że on znaczy, jako nie Azyi, lecz Europy synowie zasiadają na trybunale dziejów świata, sądząc, ile każdy człowiek historyczny, ile każdy lud, co już się stał nieboszczykiem na ziemi, odrobił swojego posłannictwa na świecie.

Bądź jak bądź z tym mitem, wracam do samego obrazu. Na pierwszym tle potężne drzewa, krzewy i zioła i wabne kwiaty, a przez liście drzew patrzy niebo jasne, weselne; dalej równiny i drzewa w perspektywie, a dalej jeszcze szybują morskie fale. Pod drzewami rozłożył się kłęczący wół biały, na nim dopiero co siadła Europa, — cztery jej towarzyszki zajęte przyjaciółką swoją — a każda z nich z osobna byłaby cudnych wdzięków, gdyby jej nie ćmiła Europa blaskiem uroków swoich. Przed wołem stanął filuterny amerek, a nadto jeszcze para jego braciszków unosi się u góry pod splotem gałęzi; ich minki ani dobroduszne, ani zbyt uczciwe. Lecz za to w oczach wołu pełno niesłychanych sentymentów. P. Veronese dokazał cudów, iż, nie zacierając w tej twarzy natury wolęj, przecież nadal jej tyle wyrazu i tyle uczuć miłości! Wrzekomy wół całuje stopkę swojej pani z takim kochaniem, że to istny Werther, choć bez wątpienia mniej platoniczny, mniej nadziemski niż ów bohater Göthego; więc też w razie nieszcześliwej miłości możeby się i nie zastrzelił. A miłości władztwo rozlane jest po całym obrazie: krzewy, liście, kwiaty, dygocą do siebie kochaniem; barwy, światła, cienie, cała atmosfera opojona miłością, rzewnym gorącym



kochaniem; więc się zdaje, że czujesz na tym obrazie j kies czarodziejstwo rozlane, jakąś magią co uczynia choćby przeżytego, zjalo-wianego exlowelasa.

Inny znów nastrój twoich myśli, gdy staniesz w sali „*del Collegio*“. Możecie sobie pomyśleć jak tu przepyszno i świecisto i wspaniale, gdy wam powiem, że w tej sali najwyżsi dostojnicy państwa, z dozą na reju, dawali posłuchanie uroczyste posłom obcych państw; a wiemy jak to Wenecya umiała wystąpić, zwłaszcza gdy chodziło o roztoczenie świetności rzeczypospolitej. Więc nie będę wam prawil o ścianach i stropie kapiącym złotem, ani o olejnych malowaniach; słówkiem tylko wspomnę, że dolne części ścian odziane są cedrem kosztownym, zabranym niegdyś ze zdobytego Carogrodu. Wszak więcej, niż te wszystkie świetności okazałe, przemawiają do nas zachowane w zupełności urządzenia tej sali. U węższej jej ściany estrada wzniesiona na kilka stopni — na nią w środku tronu — po prawej i po lewej stalle dla starszyny w dygnitarstwie rzeczypospolitej. I na tronie i w stallach jeszcze się dochowały poduszki z czerwonego, choć już spłowiełego, safiannu. Zdaje się, że widzisz całe zgromadzenie tak surowe, poważne w szatach lśniących, bogatych, uroczystych, dające posłuchanie ambassadorom otoczonym świetnym gronem a składającym hołdy Wenecyi, imieniem ościennych i najodleglejszych państw. Teraz wszystko przebrzmiało, ogłuchło. Lada wędrowiec, stary żak, siada dla próbki na tronie doży, małpując dawną powagę. I dla czegoż nie? Wszak gdzieindziej bywało, że zdzierano strzępki szat ze zwłok dawnych królów i bohaterów, kradziono im włosy, zabierając je na pamiątkę, a to uszło na sucho i do świętokradzcy grobów nie przepytał się djabeł za życia.

Potem roztworzyły nam się wspaniałe rozłożyste przestrzenie sali „*Senackiej*“ (del Senato). I tu estrada i tronu i stalle, a stall liczne szeregi, bo tu niegdyś przeszło trzysta członków zbierało się na narady; w tej sali dochowała się jeszcze mównica, z której niegdyś brzmiały głosy, roztaczające ważne sprawy państwa; tutaj jeszcze widać potężnych wymiarów lichtarze ścienne; bo gdy narady ciągnęły się zwykle w późną noc, w tych świecznikach płonęły pochodnie, oswiecając uroczyste zgromadzenie.

I w ciszy spoczywała w koło ta ogromna sala, gdy szумы, łoskotki, cichoty i tupania mnóstwa nóg i nówek zbliżały się do podwojów potężniej a potężniej, aż też nagle, przez roztwierające się drzwi sali, wcisnął się cały ciąg przelotnych wędrowców płci obojej a na czele ich p. Bulgari. W okamgnieniu w całej sali pełno ruchu i wrzawy, przy oknach, na estradzie, w stallach, na tronie i na mównicy moc ludu. A p. Bulgari, wzmógłszy się na głosie, rozpoczyna rzecz swoją. Najprzód prawi o przeznaczeniu tej sali, potem tłumaczy obrazy, potem mówi jeszcze o tem i owem, potem pusił

racą dowcipek, a potem już, do krzty znękany, umilkł na piękne, ocierając sobie serdecznie nosem zwilżone czoło.

I żał mi się serdecznie zrobiło tej sali, z którą dziś się obchodzą jakby z przejeźdną menażeryą. Wszak mi się nawet troszkę żał zrobiło samego pana Bulgarego, bo on jakoś nie mógł do końca trafić z tym czołem swoim; a przecież spostrzegłem, że ile razy ten lub ów z jego towarzyszy, nie należący do szarego końca zwykłych podróżników, przystąpił do niego pytając z cicha o bliższe objaśnienie jakiegoś przedmiotu, już wtedy p. Bulgari zapomniał o znękaniu swoim, i z twarzą rozjaśnioną zadowoleniem, sypał mnóstwem wiadomości, odnoszących się i do rządów i do szczególnej historii Wenecyi; to znowu okazał, że mu nie brak znajomości co do dziejów sztuki samej.

Wrychle dowiedziałem się, iż cała gromadka, naszwargotawszy się i nakręciwszy nieco w sali, wybiera się na zwiedzanie najprzód kaźni pod „dachem ołowianym“ i „mostu westchnień“, zawieszono go wysoko nad życiem ludzkim, a potem, na dobytek, myśli zstąpić do ciemnic głębokich podziemnych, zwanych zwykle „studniami Wenecyi“. Jużć i ja zakładałem sobie obaczyć te miejsca straszliwe, zawołane, a teraz właśnie podawała się pora sposobna; więc lepiej podobno przyłączyć się do p. Bulgarego, niż innym razem samemu z ciekawym zachodem starać się o utworzenie sobie tych więzień, które niegdyś w młodości mojej, gdy jeszcze w głowie gorzały weneckie powieści, bywały sceną, po której swobodnie bujały postaci fantastyczne, potworne, zrodzone szalem imaginacyi młodzieńczej. Więc przyłączyłem się do p. Bulgarego i jego rzeszy. Przepuszczę tedy już czytelnikowi rozwody nad innymi salami, choć wiele ważnymi, w tym samym pałacu dożów, i nie wspomnę nawet o świetlicach, które niegdyś stanowiły prywatne mieszkanie doży, kędy nie mało jest przedmiotów wysokiego artystycznego znaczenia.

Otóż — niezadługo stanęliśmy na owym sławnym moście „dei sospiri“. Wszak w pierwszych chwilach po przybyciu do Wenecyi widzieliśmy go z dołu z gondoli; on z wierzchu tak wykrygowany, utrefniony, a w środku jest niby korytarzem dość ciasnym, zamkniętym z obu boków ścianą, od góry sklepieniem. Patrząc się przez okienko jego na świat, tak miłuchno świeci błękit niebiański i zieleni się morze bijąc falami jakby ziołami step. A gdy patrzysz w głąb, widzisz niby w przepaści kanał, nad którym ten most nieszczęsny zawieszony; i znowu widzisz z jednej strony posępne, zmarszczone prigioni nuove, a z drugiej nice marmurowe pałacu dożów, tak strojne i wymyślne w ozdoby.

Lecz w tej chwili przednie strażę naszej karawanki, przeszedłszy most, znajdują się już na poddaszu, więc w onych „prigioni“; to właśnie owe „dachy ołowiane“, tak po świecie okrzyczane, zawołane.



Jest-to po prostu poddasze, jak każde inne, a nawet dość wysokie, i, jak każde strychy w lecie, arcy skwarne: nie braknie nam tego przykładu w Krakowie, zwłaszcza w domach, które od ostatniego wielkiego pożaru kryte są blachą cynkową lub żelazną. Wszak od wielu lat te poddasza już nie są więcej więzieniem.

Nierównie straszniejsze są lochy zapadłe, rozchodzące się pod pałacem dołów. Tutaj labiryntem pełzają ciemnice wilgotne, cuchnące, bez przewiewów i oddechu. Mnóstwo świec, które p. Bułgari rozdał najrażniejszym kawalerom, mało co rozwidniły te okropności nocne. Ten i ów ze stróżów pałacowych przyłączył się do naszej kompanii, opowiadając ohydne gadki o tych ohydnych kaźniach. Już się zdawało, żeś doszedł do najgłębszego dna tych pieczar ludzką ręką uczynionych, gdy schodki wązkie, kręte, ślizkie prowadziły jeszcze w przepascistsze lochy, więc w niższą kondygnacyą, co ukryta w ziemi, jakby jamy kretów. Chodniki często tak wązkie, iż jedna tylko osoba przejść mogła, a oddzwia jeszcze węższe. Tymczasem przewodnik deklamując, prawil, że tu w tém miejscu więźniów brano na męki; w owym znowu lochu trzymano go przed śmiercią; a w onym ostatnim tracono. Rozumie się tedy, iż, wśród gawędy i nie zawsze dowcipnych dowcipów towarzyszy naszych, wyrwały się niekiedy na świat sentymentalne westchnienia, wykrzykniki i frazesa — a co który odezwał się, to prawie zawsze w innym języku. Zdarzyło się, iż czasem ktoś z naszego gronka, mający oczywistą żyłkę na poetę, koniecznie widział mocą fantazyi ślady krwi na błotnistej podłodze lub po głazach mokrych ścian.

W chwilach ucieszenia się naszej gromadki, dawał się słyszeć niby jęk, niby harkanie i stękanie rozlegające się w tych przestrzeniach piekielnych. Co to? — To morze bijące o ściany zewnętrzne tych ciemnic. Więc też dla tego te pieczary takie zimne i wilgotne; tu i owdzie nawet kroplami po nich sączy się woda. Rozumie się, że tu nie braknie napisów — otóż macie jeden z nich: *De chi mi fido quardami iddio!* — *De chi non mi fido, quardero io!* — Co znaczy: komu zaufam, od tego niechaj mię Pan Bóg strzeże! Komu zaś nie zaufam, przed tym sam się obronię.

Wszystko to szkaradne, obrzydliwe, a przeciez te więzienia nie są ani straszniejsze, ani okropniejsze od podobnych zabytków przechowanych po innych krajach, a które dziś już nie są więcej w użycowaniu. Wszak niedawno, przed tą podróżą włoską, zwiedzając Niemcy, znachodziłem tu i owdzie ślady dawnych okropności. Tak np. w Baden badenskim i w Ratysbonie po więzieniach pokazywano mi krwią spluskane narzędzia mąk; widok ich wystarczył, by ci na dobre skwasić resztę dnia. Wszak do ustaw karnych z wieku przeszłego dodane są całe atlasy, w których na rycinach systematycznie wykładają się umiejętności tortur. Prawda, że ta nauka miała i ten cel, aby zapobiedz nadużyciom, do których okrucieństwo lub nieuctwo unieść mogło sądzącego. A jednak — przejrzenie tego

atlasu stanie za okropny, złowrogi sen na jawie. Wszak i nasze dorotki po starych grodach i tym podobne przyrządy nie idą na chwałę ludzkiej naturze, choć przecież nikt nie zaprzeczy, że charakter polski z przyrodzenia jest wielce łagodny i ludzki. Ta srogość zwierzęca była kłętą barbarzyństwa, która brzemieniem cisnęła na dawnych czasach; tak jest, barbarzyństwa, — bo cywilizowanego człowieka nie z tego poznasz, jak się on ma do innych równych sobie, lub wyższych od siebie z położenia, ale raczej z tego, jak się obchodzi z człkiem choćby winnym a oddanym jego władzy. Iluż to lat, iluż wieków potrzeba, a ileż niesłychanych boleści a trudu historya przebyć winna, zanim ludzki ród się wyleni z natury drapieżnego zwierza!

I znów stanąłem na dziedzińcu pałacu dożów — a ten dziedziniec, przybrany w swoją dziwnie piękną, uroczą i uśmiechającą się architekturę, zdawał się być jakby cierpką ironią onych ciemnic podziemnych, podwodnych. Obejrawszy się raz jeszcze do koła na te wdzięki cudowne, spostrzegłem naszego Custodego; staruszek stanął oparty o jedną z tych kolumn hardych i pogrążony w myślach patrzył w ziemię. Postać biedaka jakby złamana boleścią, szarpana niepokojem, była dostateczną, by się domyślić, że wnuczę jego gorzej się ma. Choć blisko około niego przechodziłem, nie widział mnie, a ja nie miałem dość odwagi, by się pytać o stan chorój dziecięcy; katusze serca mają swoją uroczystość świętą, uszanowanie nakazującą.

Ba! ludzie nawzajem są sobie boleści sprawcami, wymyślając na siebie męki i tortury fizyczne i moralne, jak gdyby już sama żywota doczesność nie gotowała mu cierpień palących, jak gdyby już same moce zawistne natury a bezduszne żywioły nie czyhały zewsząd na człowieka, by się mścić za to, że jest szczytem jestestw stworzonych!

### Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

„Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje“, tak mawiali starzy a rzadko dziś czynią młodzi. Lecz gdy ja, chwała Bogu, już do tych „młodych“ się nie liczę, więc dziś wczesną godziną opuściłem „Locandę“ moją, aby con amore i bez przeszkody a wrzawy co się zowie studyować kościół Św. Marka.

Wnet też stanąłem na placu Św. Ewangelisty; lecz jakże na nim było jeszcze senno, mrząco i cicho! Same tylko fale, spełna przebudzone cudnym zaraniem, już się wystroiły w sukienki złotym promieniem haftowane, ciesząc się chłodnym powiewem; a obłoki na niebie, niby rumianych aniołków rzesza, przezierały się w wodnych zwierciadłach. Tchy Adryatyku pulchne, pieszczące, przylatując od



morza ku pałacowi dożów, całowały kolumny i głaskały im zadumane czoła. Zresztą cały plac jeszcze drzémie i śni. Jedne tylko kawiarnie pod prokuracyami, choć przez całą noc nie zmrużyły oka, już i teraz wykrygowane, lśniące, mizdrząc się ładem chędogim i błyskotkami, czekają forestiera z gazetą, czekoladą i kawą.

Przepraszam — nie cały plac Św. Marka drzémie i śpi! bo teraz tu lub owdzie spostrzeżesz jakiegoś obdartego fachino, który, obrawszy sobie przed kościołem nocne łoże, na kosztownych marmurach przeciąga się i ziewa; przecież mu się jakoś nie chce dźwignąć z twardej pościeli, więc patrzy w koło siebie i patrzy w niebo i myśli — o niczem. Tam znów dwóch drugich pod Campanile, opierając się o lodzietę Sansovina, coś gawędzą — śmieją się — możesz pójść w zakład, że oni, wedle swojego zwyczaju, stroją sobie żarty z cudzoziemca, co z barbarzyńska tak wczesnie zerwał się z posłania swojego. Wtém coś zaszeleściło, zaszumiło — brzękło — furkło. Wszak to nasi znajomi: to stado gołębi Św. Marka, co tłumnie przyłeciawszy od kopuł świątyni, od szczytów pałacu dożów spuściły się hurma na marmurowe kobierce placu.

To stado gołębi, zwane Św. Marka, gospodarzy sobie tutaj od niewiedzieć jak wielu lat, żywione własnym osobnym funduszem darowanym ze starowiecznych czasów dawnej republiki weneckiej. I dobrze tym gołąbkom na tym chlebie łaskawym. One tak ciche, nikomu nie są zawadą; więc im też spływa dzień po dniu, noc po nocy w jednostajnym nigdy nie zamąconym pokoju; więc przegruchają, przejedzą życie jakby ona pierzasta parka z bajeczek naszego księdza biskupa *Ignacego*, który sam zaledwie kilka razy w życiu odezwał się głosem boleści, co trawiła cały w koło niego świat. Ale coż czynić, taki to był czas. Więc lepiej wróćmy do gołębi. Gdy wichry łomotne rykną nad Wenecją, gdy burzami zadygocą w sobie wzniosłe kopuły świątyni i szczyty hardych choć zubożałych pałaców Wenecyi, te gołębie gdzieś się pokryją; chowając główki pod skrzydełka ciepłe, nie widzą, nie słyszą, co się na świecie dzieje i nie myślą o dawnych panach swoich, co śpią nigdy nieprzespanym snem w grobowcach po kościołach weneckich.

Otóż i Kościół Św. Marka roztworzył podwoje swoje! Stojąc na zewnątrz spojrzalesz we wnętrze jego tak ciche i uroczyste, a to jedno spojrzenie zakłęto, uciszyło wszystkie ducha twojego niepokoje.

Bywałem już licznym nawrotem w tej świątyni; przecież im częściej postaniemy w tych przestrzeniach, napelnionych ponurym majestatem, tém głębiej wczytujemy się w duszę starych dziejów dawnych chrześcijan wschodnich. To zapadłe, umarłe bizantyjskie życie, tak dla nas jakies obce i cudze, tu rozwiąże ci wszystkie zagadki a wypowie najgłębsze tajemnice swoje.

Wszak zaraz, po przybyciu naszym do Wenecyi, wprowadziłem czytelnika w ten Pański Dom; więc pamiętamy, że widok wnętrza jego pełen grozy i zgrozy, a przenika nas jakimś obcym i niezna-

ném wrażeniem, bo co tu widzisz jest wręcz różne od widoku, do któregoś przylgnął za młodu, co cię otaczał od dziecięcych lat. Więc trzeba dłuższego upamiętania, dłuższego obaczenia się w tym przybytku świętym, zanim zdołasz obliczyć się z tych wszystkich z razu niewypowiedzianych mocy, które tutaj, łącząc się z sobą, tak silnie uderzają na duszę twoją.

Otóż najprzód urzeka nas tu dziwem tajemniczym owa magia oświecenia, rozlana po tém całym wnętrzu cichém. Jakoż, w miarę rozłożystości przestrzeni, okna są zbyt rzadkie, zbyt drobnych wymiarów; jedno tylko okno okrągłe, umieszczone w jednej z naw poprzecznych, jest potężne; lecz właśnie jego ornamenta gotyckie, rozchodząc się od środka sprychami niby w promienie, jawnie dowodzą, że to okno jest późniejszym dodatkiem; i zaiste ono jest półtysiącem lat młodsze niż sama kościelna budowa. Więc przez te nie częste i małych wymiarów okna słabym strumieniem wpływa ze wewnątrz jasność słoneczna. Lecz choć tutaj, nawet wśród jaskrawego południa, oświetlenie słoneczne jest wieczorne, mroczne, jednak te przestrzenie są widne, błyszczące! Bo one nie pożyczaném, nie dzienném, nie zewnętrzném światłem, lecz własną swoją jasnością goreją. Tutaj lśnią polerowane marmury, tutaj płoną pozłoty, tutaj iskrzą się blaskiem mozaiki; więc tutaj tak promiennie, ognisto, że lada płomyk zawieszonej lampy zapala po szklących ścianach, po szlifowanych filarach, po posadzce tysiące ognistych dygocących wizerunków swoich. Więc rozumiesz, że ta światłość jakaś mistyczna, tajemnicza, nie z dnia białego zrodzona, gasi w wędrowcu świeczki myśli i uczuć codziennych a zapala również mistyczne stuokie światelka w tajemnicach własnego serca jego.

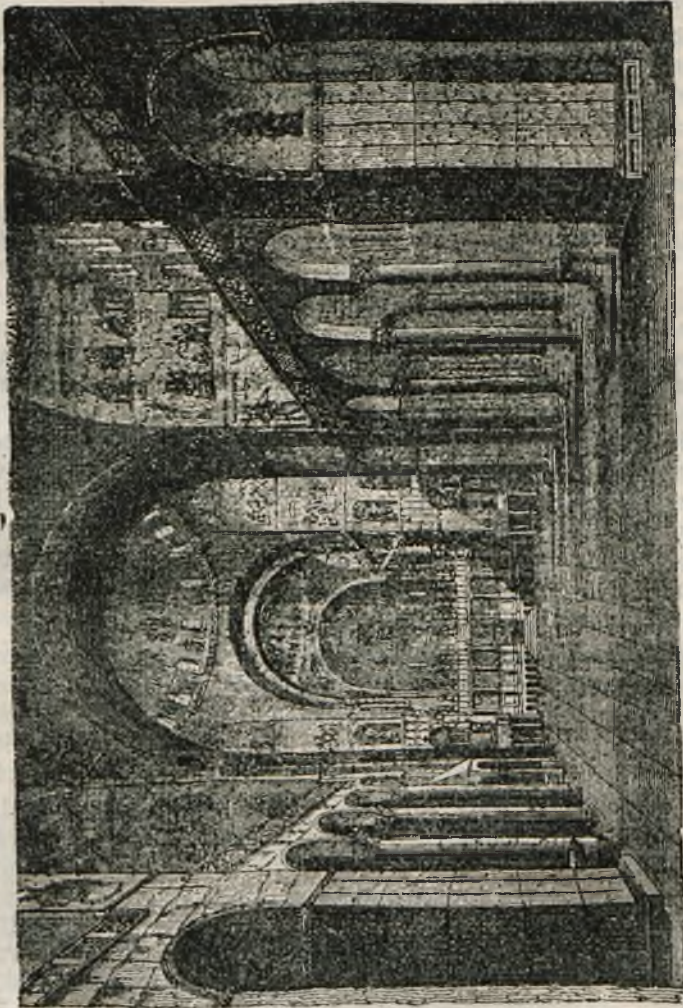
I znowubys rzekł, że cię tutaj objął w koło świat podziemny, czarnoksiężki, kędy w zapadłych wnętrzościach gór tleją kruszce drogic, kędy rubiny, szmaragdy, brylanty płoną ogniem a kryształ, wyrosłszy w drzewa, w gałązki, majaczą, mienią się rozświecając nocne budowania, ukryte przed wesołą poświatą słońca i gwiazd.

Wszak mówiłem wam już o tém dawniej, że ściany Św. Marka odziane ciemno-czerwonym marmurem z dalekich stron sprowadzonym, a te płyty jego, jakoby mahonie wedle potężnych fladrów do siebie zestosowane, szklą się nakształt szlifowanych zwierciadeł. A powyżej, bo w miejscach, w których te ściany, filary zaczynają już przechodzić w arkady, w sklepienia, w niże, tam już te marmury się kończą, tam zaczynają się złote przestrzenie, a na nich jako na tle pojawia się świat różnobarwny mozaikowanych figur. Więc rzekłbys, że cała ta wyższa część kościoła jest złotą, i że na tém złocie malowane postaci, grozy pełne. Spójrzij pod stopy twoje, a tu znów widzisz kobierce mozaikowe, co jakby wykwintnym wzorem haftowane z drobnych, liczno-barwnych kamyków kosztownych, ściela się pod nogi wędrowca. Pomyslcie sobie! obliczono, że po-



wierzchnia wszystkich mozaik w tym kościele wykonanych dochodzi, najlżej rachując, 40,000 stóp kwadratowych.

Przecież ten właśnie przepych, nieznanym na Zachodzie północnym i środkowej Europy, przypominający opisy kościoła Św. Zofii



*Fig. 19. Wnętrze kościoła Św. Marka.*

w Konstantynopolu, jest właśnie cechą Wschodu, a zwłaszcza bizantyńskiego Wschodu. Krom tej wspaniałości, tak przepychu pełnej, a przypominającej harde, bogate państwo Carogrodu, nie braknie tutaj jeszcze innych wiele ważnych cech bizantyńskiego

stylu. Więc o tym stylu młodszy czytelnik zdoła nabrać jakiegoś bliższego wyobrażenia poznawszy architekturę tej naszej świątynicy weneckiej. Prosimy go tylko, aby zechciał, czytając te uwagi nasze, baczyć na dwie załączone tutaj figury, z których pierwsza (fig. 19) przedstawia *wnętrze*, a druga (fig. 20) *rzut poziomy kościoła Św. Marka*.

Jakoż, z razu niby gromem uderzają widza owe olbrzymie arkady, co z prawej i lewej sklepią się tak potężnie i spierają się na równie olbrzymich a osiadłych czworograniastych filarach. Te arkady, jak widzicie, u góry świecą w mozaikowane figury, w kilku rzędach nad sobą się piętrzące; a tło całe, cała wewnętrzna przestrzeń w koło tych postaci świętych pali się, błyszczy złotem. Lecz o tém dopiero co mówiliśmy. — Tu tylko uważmy, że te ogromne arkady i ich filary, oddzielające niby nawę środkową od pobocznych, jest myślą wskrós bizantyńską. To oddzielenie wyraża się atoli jeszcze wydatniej owym rzędem 3 okrągłych kolumn, które stanęły między filarem i filarem, a dźwigają ganki. Wszak i ta właściwość, jak później okazemy, jest isticie bizantyńską, i wprost odgłosem z kościoła Św. Zofii w Konstantynopolu. Na fig. 20 czytelnik widzi, że odpowiedni rozkład powtarza się także i w nawach poprzecznych, z tą tylko różnicą, że tam, dla szczuplejszej przestrzeni, między filarem a filarem stanęły tylko po dwie kolumny.

Zważmy jeszcze, iż obok tego materiału najwyższej ceny, obok tego płonącego bogactwa, sama istna artystyczność, a zwłaszcza już w szczegółach architektonicznych, tak wiotko, tak młdo rozwinęła się w tym kościele Św. Marka. A takowa biedota w szczegółach jest znowu charakterystycznym znamieniem bizantyńskiego stylu.

Patrzmyż najprzód na te same filary; one tak olbrzymie, tak potężne, a są przecie wprost czworograniaste; nie ma tutaj ani myśli, by te ich masy tak ogromne rozczłonkować, rozebrać na szczegóły.

Podobnie też te sklepiące się nad nimi olbrzymie arkady nie mają żadnego wy-

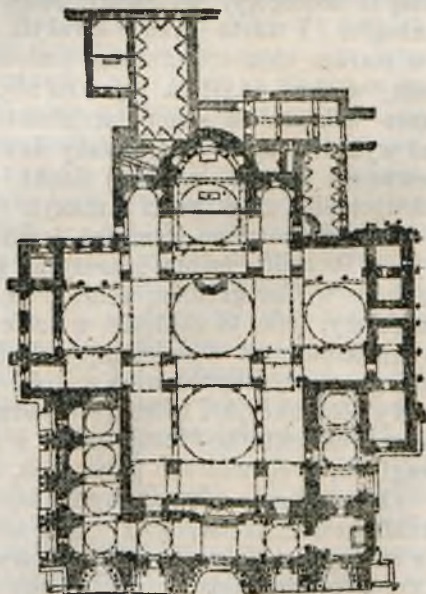


Fig. 20. Rzut poziomy kościoła Św. Marka.



razistego profilu; zamiast tego obrabiła je zaledwie słaba, lekka obwódka. Widzimy też, jakto brzegi koliste, od których wznoszą się kopuły, nie występują żadnym wydatnym gzymsem; ba, wszak nawet nigdzie nie spostrzegasz gzymosu potęgującego się z pełna. Najczęściej wszystkie podobne architektoniczne szczegóły zastąpione są pasem, floresem z mozaiki.

A wiemy przecież co to znaczą te architektoniczne szczegóły i członki! Wszak to za ich sprawą się dzieje, że budowane masy nabierają tętna, ruchu i życia, że materya, co sama przez się jest gnębiona i gnębiąca, co jest martwa, niema, głucha, przewidzi niby oczyma, odetchnie swobodą, jakby się budziła na zaranie duchowe z ciężkiego snu — i wyzwała się rytmem i miarą.

Ten pełny rozwój a dzielność każdego z architektonicznych szczegółów nadaje każdemu z nich jemu właściwą fizyognomią i oblicze osobne; więc też te kamienie, te cegły i drewna w każdym artystycznym budowaniu zadrgają jakby uczuciem własnym, jakby osobnym sercem, przybiorą fizyognomią i staną się jakby istoty żyjące. Te szczegóły, rozwinięte w swojej sile, zasępią się groźnie lub uśmiechną weselnie, wedle duszy, którą tchnął mistrz w to dzieło swoje.

A tego zupełnego rozwoju szczegółów nie ma w kościele Św. Marka, jak ich zwykłe nie ma w bizantyńskim stylu, w którym najczęściej te szczegóły, wyjąwszy może jedne kapitele, bywają chude i ubogie. I warto byśmy zważyli, że jak wszędzie i zawsze, tak i w starém chrześcijańskim budowaniu w Konstantynopolu, duch ludu, wieku i państwa pojawiał się, mimo wiedzy swojej, symbolicznie w kształcie swojej architektury. Wszędzie znać, że to był lud wykarmiony, wypastowany dawną cywilizacją, a pełen wyrafinowanego rozumu, wielkiej nauki, ale już zestarzały, zużyty, bez młodych sił i czerstwości fantazyi.

Wszak mówiłem wam już dawniej, bo wtedy gdyśmy zwiedzali wyspę Torcello, że ono starożytne państwo, kupiąc się w jednym punkcie w Carogrodzie, zebrało się w sobie abstrakcją. Tam też rzekliśmy, jako to zakłęcie w sobie miało odpowiedni swój wyraz architektoniczny w najsilniej ześrodkowanych abstrakcyjnych figurach geometrycznych, więc w kole, w kuli, w kwadracie; i jako te figury abstrakcyjne, nieznające żadnego dalszego rozwoju, pojawiły się w architekturze bizantyńskiej w kopułach półkulistych, w łukach krągłych, w rozmiarach poziomych, to okrągłych, to kwadratowych.

Otóż to samo ześrodkowanie się w sobie działało również i na architektoniczne szczegóły. Jak albowiem w Konstantynopolu życie rzeczywiste, szczegóły duchowe, jednostki w sobie już wątłe a przeżyte nie miały dość siły, aby się rozwinąć swobodnie indywidualnością sobie właściwą, więc skarłowaciały, skamieniały w sobie, obumarły i skrzępły, tak też działo się ze szczegółami architektonicznymi w bizantyńskim państwie. Te jego szczegóły,

a mianowicie gzymse i profile, zaledwie co na świat wyjrzały, zaledwie się zrodziły, a już zabrakło im sił, by urosły z siebie; więc skamieniały w sobie i ogłuchły mumią, podobnie jak te figury mozaikowane bizantyńskiej sztuki.

A biedny jest każdy ogół bez szczegółów silnie i organicznie rozwiniętych! Jakże martwa Nowa-Hollandya, lub nawet ta pnia-kowata Afryka bez zatok, półwyspów i wysp, bez gór, dolin silnie wyrzeźbionych obok europejskiej ziemskiej twierdzy, której mistrzyni natura wyrysowała morskie pobraża tak silnych i przeróżnych konturów, a uposażając je ze wszęch stron w tak potężne wyspy i półwyspy, napuściła morza ogromne, niby olbrzymie zlewiska, wśród ziemie dziejorodne. Wiadomo wam też, czém są owe żyjątko bez dostatecznie roztoczonych organów i członków, obok cudności kształtu rumaka lub lwa, a więcej jeszcze obok szlachetnej ludzkiej postaci, w której każda część, każdy organ zacnie rozwinięty zajął właściwe sobie znaczenie, a wartość sobie należną. Wiecie czémby była kompozycya muzyczna, bez rozdzielenia jej na przeróżne głosy i szczegółowe instrumenta!

Warto więc nam pomyśleć, co by się stało z tym kościołem weneckim, gdyby z nienacka pojawiły się z pod ziemi one wróżki, co w głębokich górskich otchłaniach pilnują drogich kruszców i kamieni kosztownych, i gdyby zabrały, jako swoje, co im niegdyś wydarli ludzie; gdyby tedy uniosły i te lśniące pozłoty i drogocenne marmury i kamyki z mozaik. Wyznaję, iż to, co by się zostało, przemawiałoby zaprawdę jeszcze przeważnie do serca ogromem swoich rozmiarów, okazałością swoich linii i form na wielką stopę pojętych. Więc wrażenie byłoby zaiste zawsze jeszcze potężne, bo cała kompozycya tej świątyni nie rozdrabnia się na małe cząstki, lecz uderza pełnemi ogromnemi akordy. — To prawda, a przecież, mimo tego, wiemy, że takowe nierozdrobnienie się całości nie stanowi jeszcze doskonalej kompozycji. — Jakoż, każda artystyczna kompozycya, czyli w poezyi, czyli ona znajdzie się w architekturze, czyli w rzeźbie lub malarstwie, jak wymaga z jednej strony, aby całość nie ginęła pod tłumem części i szczegółów, tak z drugiej strony żąda, aby te części, te szczegóły rzeczywiście istniały, bo, w razie przeciwnym, całość będzie głuchą i abstrakcyjną. Otóż nasz kościół, obdarty z mozaiki tak kosztownej, z pozłoty i marmurów, byłby abstrakcyjnym, byłby głuchym, posępnym i smętnym dziełem rozumu! — A kościół Św. Zofii w Konstantynopolu? Wszak i tu zostałaby jedynie abstrakcja, bo i owa tak słusznie na świat głośna kopuła, co tak zuchwała i cudu pełna, i one niesłychanych ogromów arkady, mniej są dziełem artystycznej z góry rozgrzanej fantazyi, jak raczej skutkiem arcy śmiałego kalkulu matematycznego, kombinacji sztucznej oderwanych idei. Zaiste, ten rozum abstrakcyjny, wyniańczony starą cywilizacją Rzymu i Grecyi, który liczy i rachuje logicznemi pojęciami, pokazał w kościele



Św. Zofii na co go stać. Wszak nam wiadomo, jak to w greckim Konstantynopolu panowały dysputy misterne teologiczne, częstą krwią zlewające bruki miejskie i widowiska publiczne, jak to nawet uliczne pospółstwo spierało się z sobą rozbierając najtrudniejsze, najsubtelniejsze kwestye teologii lub filozofii. Otóż ten bizantyński wyrafinowany rozum, w tych sporach i dysputach wzięwszy wyprawę a wyćwikę, zastosował te abstrakcyjne rachuby swoje do architektury; więc stanął na słuszny podziw wiekom ów kościół Św. Zofii (\*).

A nie jest-że to zajmującym zjawiskiem patrzeć, jak to zawsze tam, gdzie zabraknie twórczości artystycznej, pojawia się w jęj zastępstwie materyał błyszczący a wysokiej ceny. Dziecię o nierozkwitłej duszy lubi migotne świecidełka; barbarzyńiec choć w modnym paletocie, patrząc w katedrze wawelskiej na pomnik Potockiego, owo dzieło Thorwaldsena, domyśla się wysokiej ceny tak wielkiej bryły kararyjskiego marmuru. Więc też Konstantynopol, tracąc siły twórcze na starość, niedostatek szczegółów architektonicznych nadrabiał kosztownością marmurów, pozłoty i mozaiki. Wszak Wenecya toż samo czyniła, stawiając dom patronowi swojemu, lecz czyniła to, jak rozumiem, z powodu młodości swojej! — Ona, uznając jeszcze wyższość Carogrodu nad sobą, korząc się przed tą tyluwiekową oświatą a mądrością, wzięła sobie za wzór kościół Św. Zofii, a przytém pieściła się myślą okazania zamożności, potęgi swojej. Wywiązała się więc z tej szanownej myśli, choć właściwym sobie trybem i stylem, przecież na wielką a przezacną stopę. Nie szczędziła ani skarbów niesłychanych, ani roboty długiego rzędu wieków, by zbudować dom Boży, godny niebiańskiego opiekuńczego ojczyzny; za to chwała, za to cześć tej Wenecyi!

Z tego wszystkiego, co rzekłem, możemy baczyć ile tu pierwiastków bizantyńskiej architektury w tym weneckim kościele Św. Marka! Znajdziemy atoli w nim jeszcze więcej znamion jęj właściwych. Niechaj się zaś czytelnikowi nie przykrzą te nasze pod tym względem rozprawy; wszak one nam pójdą na korzyść, bo pokażą, jakeśmy już rzekli, na oczy cechy bizantyńskiego stylu, do czego właśnie nie tak łatwo nastęrczy nam się druga sposobność w tej wycieczce po italskich ziemiach; a to tęp mnię, że na wielki mój żal droga nasza nie powiedzie nas przez Rawennę, która jest główniejszą stolicą, oraz ważniejszým gniazdem bizantyńskiego budowania we Włoszech (\*\*).

(\*) W *Dodatku do Czasu* w zeszyte listopadowym roku 1856 umieściłem rozprawę pod nazwą: „*Kilka słów o epoce, w której rozkwitła sztuka bizantyńska*”; w niej starałem się skreślić nastrój duchowy czasu, który zrodził z siebie kościół Św. Zofii. (Rozprawa ta zamieszczoną będzie w ostatnim tomie niniejszego wydania dzieł Kremera. — St.)

(\*\*) Jak na Wschodzie Konstantynopol, tak na Zachodzie Rawenna rozkwitła architekturą bizantyńską: jak w Konstantynopolu najpełniejsza, najwspanialsza

Dopiero co wam przypomniałem, że ten styl najchętniej, więc najczęściej buduje świątynie w kwadrat lub koło; bo, jak już wiemy, te figury kupiáce, centralizujące się najwięcej odpowiadały bizantyńskiemu światu. Otóż kościół Św. Marka nie dźwignął się wprawdzie ani na kole, ani na kwadracie, lecz na krzyżu. Uważmy jednak, że gdy na zachodzie zwykle kościoły stawiane są w prostokąt lub w krzyż łaciński, którego ramię wchodowe jest dłuższe; przeciwnie kościół Św. Marka ma za swój rzut poziomy krzyż grecki, to jest taki, którego wszystkie ramiona są sobie równe. Wyznajemy tedy, że to jest forma o tyle skoncentrowana, o ile tylko forma krzyża nią być może. Ta forma atoli tém później się kupi w sobie w tym naszym kościele weneckim, że ramiona są w porównaniu swojej długości wielce szerokie. Nadto, ramię wchodowe ze wszystkich trzech stron jeszcze ma do siebie przybudowane obejście, a tak nie tylko słabnie forma krzyża, zbliżając go trybem bizantyńskim do kwadratu, lecz, co więcej, to obejście samo jest znowu obyczajem czysto bizantyńskim. Wszak obejście takowe często spotykamy w cerkwiach drewnianych po ruskich wioskach naszych.

Lecz co więcej, pierwiastek bizantyński pojawia się jeszcze tutaj w tém charakterystyczném rozkochaniu się w kopułach i w niżach, więc w tych kształtach kulistych tak ulubionych w carogrodzkiej architekturze. Bo kopulastość jest przedewszystkiem warunkiem najwyższym bizantyńskiego stylu — a mistrze budownicy bizantyńscy byli wirtuozami w stawianiu kopuł wielkości ogromnej, zawrotniej. Kopuła jest duszą, rdzeniem tego bizantyńskiego budowania (\*).

---

architektura bizantyńska wykwitła w kościele Św. Zofii, ukończonym w r. 537, tak prawie współcześnie pojawia się najsamodzielniej ten styl w Rawennie, w kościele S. Vitale, zbudowanym za panowania bizantyńskiego w latach 526 do 547. Jak Św. Zofia postawiona na czworokącie będącym prawie kwadratem, tak S. Vitale dźwiga się na ośmiokącie. Wszelako, krom tego kościoła, Rawenna arcy bogata w inne budowle téj epoki. Widzimy tedy o ile jest późniejszy kościół Św. Marka, założony w r. 976, a skończony w r. 1071.

(\*) Gdy charakterem najwaleńszym bizantyńskiego stylu są kopuły, przeto wypada nam, dla uzupełnienia naszego wyobrażenia o téj architekturze, podać kilku słowami cechy właściwe kopuł bizantyńskich, odróżniające je od kopuł później na zachodzie używanych. Wielce zajmujące są zwłaszcza kopuły, które się pojawiły w téj epoce bizantyńskiego stylu, która nastąpiła już po wybudowaniu Św. Zofii. Jakoż gdy kopuła Św. Zofii jest arcy płaska, już kopuły późniejsze stają się wypuklejsze, bo przybierają formę półkulistą. Zewnątrz ta półkula w części niższej swojej bywa obwiedziona, jakby szerokim pierścieniem, murem pionowym. Tak tedy stojącemu zdaleka od kościoła a widzącemu od spodu kopuły ów mur, a nad nim część półkulistej kopuły, wyglądającej z po nad niego, wydawało się jakoby téż mur był bębniem (tambour) pokrytym kopułą dość płaską — a przecież on nim nie był. Na wewnątrz, w sklepieniu kopuły były umieszczone okna; one miały tedy położenie do posadzki kościelnej tak ukośne, jak i samo to sklepienie. Na zewnątrz zaś te okna były umieszczone w onym murze, miały przeto tutaj położenie pionowe. Te okna na zewnątrz były jeszcze obrąbione od góry arkadami okrą-



Więc i na kościele Św. Marka na każdym ramieniu krzyża wzdyma się kopuła a piąta wznosi się w środku, bo na przecięciu ramion jego. I forma tych kopuł wygląda jakby bizantyzm z pierwszjej ręki, bo one są godłem tego zesrodkowania się i zebrania w sobie, więc też kopuły te nie są strzeliste, swobodne, lecz półkuliste. Nadto one są bez bębnow czyli kubłów (tambour), to jest nie mają pod sobą, jak to zwykle bywa, podstawy, coby nad kościołem wzniosła się w kształcie walca lub graniasto-słupa, lecz te kopuły Św. Marka leżą wprost w kościele na olbrzymich arkadach, idących od filaru do filaru. Więc też okna nie znajdują się w bębnie, lecz, jak to w bizantyńskich kościołach często bywa, są wykrojone w sklepieniu onej bani półkulistej. Temi oknami wpływa wąską strugą światłość słoneczna, rozlewając się stem oczu po pozłocie i mozaikach świecistych.

Prawda, że gdy z placu Św. Marka, więc zewnątrz, popatrzyś się na te kopuły, widzisz niby bębny a na nich te kopuły jakies wlotne, eliptyczne, grające na tle niebnych obłoków; przecież proszę byś temu nie wierzył, bo to wszystko zmyśloną lupiną, wierzeźnią, drewnianą przyodziewką, ukrywającą niskie, płaskie jądro kamienne. I trzeba było tak zmyślić budownikowi, bo inaczej trudnoby było ze zewnątrz dojrzyć tych kopuł, którym przecież tak butno wspaniale i uroczyście.

Na prędce, co do form kulistych, tyle jeszcze powiem, że to obejście, przybudowane do wchodowego ramienia, pokryte jest szeregiem półkulistych bań a jest ich aż ośm (fig. 20 str. 133); widzimy tedy jak się budownik wenecki puścił tą formą ukochaną na wschodzie.

Baczmy atoli jeszcze na wewnętrzny rozkład tego kościoła a wypatrzmy jeszcze inne bizantyńskie cechy. Otóż każde ramię krzyża podzielone na trzy nawy, a to tym sposobem, że po każdej stronie każdego ramienia stanęły dwa z onych znanych nam już czworosciennych olbrzymich filarów, a między temi filarami, jak wiemy, wyrosły po trzy lub dwie okrągłe kolumny. Od filaru do filaru rozpięły się olbrzymie krągłe arkady, które właśnie dźwigają owe

---

glemi wypukłemi a spoczywającemi na kolumnach płaskich, umieszczonych między oknem a oknem. Tak przeto, patrząc na zewnątrz, owa spodnia część kopuły, niby ów wrzekomy bęben, zdawała się jakoby wieńcem arkad i okien, co tém osobliwiej się wydawało, gdy wyższa część kopuły, wyglądająca z po nad owego muru, nie była żadnym gzymsem od niego odłączona. Czasem te okna przedzielone były w środku małą kolumną i dwiema krągłemi arkadkami.

Do charakterystycznego widoku takowej budowli nie mało też przyczyniało się i to, że zwyczajnie ani kopuły, ani sklepień kolebkowatych, pokrywających nawy, nie nakrywano dachem, mogącym zasłonić ich pierwotną formę — więc i sklepienie kuliste kopuł i naw i innych części kościoła występowały na wierzch nagie we własnym kształcie swoim.

Rozumie się samo przez się, że cośmy tutaj podali jest prawidłem ogólném, niekiedy przybierającem różne zmiany.

pięć kopuł. Nie dziwić się, że ten podział na nawy, a nadto zakończenie chóru (presbiterium) w absydę (w trybunę, konchę), mogły nie w jednym wędrowcu wzbudzić myśl, jakoby kościół Św. Marka był bazyliką (\*). Przecież te słabe cechy bazylikowe nikną obok bliższego rozpatrzenia się. Jakoż te filary tak są potężne i przeważnie wstępujące w nawy poboczne, że je czynią raczej osobnemi salami. Co znów, podobnie jak i sam ogrom owych krągłych arkad, przywodzi wskrós na myśl Św. Zofią Carogrodzką.

A absyda (koncha, trybuna niby owa niża kończąca presbiterium czyli chór), znajduje się także i w bizantyńskiej architekturze. Nadto forma kopuł, wyż opisana, jest równie cechą tegoż stylu.

Daliej zważcie, że te kolumny umieszczone są między filarami, które dźwigają na sobie galerye, ganki, co unosząc się wysoko nad posadzką kościelną, nad rzeszą pobożną, rozbiegły się po wszystkich przestrzeniach świątyni. Otoż nie tylko same, te kolumny, stojące między filarami, są, jakeśmy rzekli, odgłosem Św. Zofii — bo i tam widzimy podobny ich układ — lecz, co więcej, te galerye i ganki, tak rzadkie na dawnym zachodzie a tak częste na wschodzie, udają

---

(\*) Radbym z tego opisu kościoła Św. Marka wysnuć czytelnikowi, choćby pobieżnie a niedostatecznie, cechy bizantyńskiego stylu — i dla tego ten kościół wenecki, choć naleciały z lekka różnemi stylami, chętnie porównywanym z owym starochrześcijańskim wschodnim stylem. Lubo zaś często w tém porównaniu mam na uwadze kościół Św. Zofii, jako najwspanialsze dzieło architektury bizantyńskiej, nie będę się atoli ograniczał tym kościołem Św. Zofii. Gdy bowiem styl bizantyński odbył różne epoki swojego rozwoju, więc też jedno jego dzieło, choćby i najświetniejsze, nie może być bezwzględną jego miarą a modlą. A tém mniej jeszcze porównywanie ściśle kościoła Św. Marka ze Św. Zofią byłoby tutaj trafne, że lubo obu tych świątyni cecha i styl jest ten sam, ale kompozycya ich jest zupełnie różna. Jakoż dość powiedzieć, że Św. Zofia zbudowana na kwadracie, że w środku wznosi się kopuła, do której z zachodu i wschodu przypierają dwie olbrzymie półkopuły z którymi znowu łączą się pomniejsze półkopuły i t. d. — przeciwnie Św. Marek stawiony w krzyż grecki i ma na skrzyżowaniu i na czterech ramionach po kopule. Więc to wzorem dla świątyni weneckiej są raczej inne kościoły greckie a mniej Św. Zofia. Co się zaś tyczy samego kościoła Św. Zofii i innych budowli w Konstantynopolu, mam w tej chwili przed oczyma dzieło arcyznakomite pana *Salzenberg*, wydane z polecenia Jm. króla pruskiego, a kosztem ministerstwa handlu i robot publicznych w Berlinie 1854 (*Alt-christliche Bau-Denkmäler von Constantinopel vom V bis XII Jahrhundert*). Atlas ten olbrzymi jak nas wprowadza w samo serce starochrześcijańskiej sztuki wschodniej i oswaja z kościołem Św. Zofii, godnym najgłębszego podziwiania ludzi, tak przepych i mistrzostwo w wydaniu tego architektonicznego atlasu świadczy o wysokim stopniu tego rodzaju sztuki w czasach naszych.

Często widzimy w dziełach historii architektury kościół Św. Marka policzony w romańską epokę; pochodzi to ztąd, iż zapewne niektóre motywa z bizantyńskiego stylu przeszły w romański, i dla tego też niedawnemi czasy, a nawet przed kilku latami jeszcze, mieszało te dwa style: potem, że istotnie Św. Marek w Wenecyi buduje się prawie w tej epoce, gdy architektura romańska nastać miała (ta ostatnia rozpoczyna się od r. 1000 i trwa do 1200). Nadto nie przeczynmy, że istotnie tu i owdzie w kościele Św. Marka znajdujemy odgłos stylu romańskiego np. w głównych portalach, w krypcie pod kościołem.



choć odgłosem one trybuny, owe łoże w carogrodzkim kościele dla niewiast przeznaczone. I nie ma się czemu dziwić; to rozłączenie płci obojęd jest obyczajem z gruntu wschodnim, bizantyńskim. Bo wiemy, że to dopiero średnie wieki, tak rycerskie a romantyczne, składając część niewiastom, zastąpiły namiętność zmysłową uszanowaniem dla kobiet i miłością idealną.

Co wam dotychczas o tym kościele Św. Marka rzekłem odnosi się głównie do ramienia wchodowego i obu poprzecznych; przecież i ramię od ołtarza wielkiego (więc presbiterium, mały chór po naszymu) oznacza się również osobiwą dla nas, bo istną bizantyńską cechą (fig. 20). To ramię jest także na trzy nawy podzielone, i z tych środkowa, obejmująca w sobie ołtarz wielki, jest w końcu zupełnie starym zwyczajem niżą okrągłą (absydą, konchą) zakończona; a ta niża w grubości muru swojego mieści jeszcze trzy małe niże (fig. 20). Podobnie też obie nawy boczne tegoż ramienia są wewnątrz kościoła zaokrąglone w swoich końcach a w tém zaokrągleniu chowają całe gniazdo niż, bo aż po pięć, które także umieszczone w grubości muru. Lecz to wszystko, com powyżej wskł, i to rozmiłowanie się tego kościoła w mnogości kopuł jest właśnie cechą bizantyńskiego stylu. Wypadałoby mi wiele prawić, gdybym chciał mówić, gdzie, jak często te niże się w tym kościele zrodziły. Wiecie już, że nawet facyata jest cała prawie z niż złożona (\*). Lubo zaś prawda, że te niże dostały się Wenecyi z bizantyńskiego państwa, przecież wiemy, że ich pierwotném źródłem jest starorzemiejskie budowanie.

Tak rozpatrzywszy się w ogólnych zarysach tego kościoła i w charakterze i w bogactwach jego, chodziłem dumając o starych latach onego carogrodzkiego wschodu. Zaiste tutaj rozumiemy zupełnie onych posłów z zachodniej Europy, którzy, oprowadzani po hardym Konstantynopolu przez chełpliwych Greków, pyszniących

---

(\*) Wspominając w tej chwili o tej facyacie, zechce sobie czytelnik przypomnieć, że facyata (wystawa główna, naczelna) Św. Marka wyrzyna się na niebie pięciu łukami, co ostre i z maurytańska wywijane (str. 137). Te łuki z tyłu nie są przyparte do żadnej części budynku, są to wprost luźne ściany (niby murowane parawany); nie mają tedy żadnej wyrozumowanej potrzeby architektonicznej. Więc pytamy, jakaż w nich przecie jest myśl a znaczenie? Na to jeden ze znakomitych znawców sztuki (Burekhardt) mniej więcej tak odpowiada. Na bizantyńskich wschodnich kościołach ani kopuły, ani sklepienia kragłe (kołobkowate) dla łagodności klimatu nie były pokryte dachem, więc żywém murowaniem wzdymały się na wierzchu kościoła; ztąd kościół Św. Zofii podobny do piętrzącej się góry. Stąpawszy tedy na zewnątrz i patrząc się na te sklepienia od ich głowy, widzisz jak to one w kształcie półkole wzdymają się nad kościołem. Otóż te łuki na facyacie Św. Marka są udawaniem tego widoku. Z jednego tego przykładu widzimy, że ta facyata Św. Marka nie jest bynajmniej wierną zapowiedzią wewnętrznąj struktury kościoła; facyata ta nie jest bynajmniej ściśle a organicznie zrosniętą z wnętrzem, i dla tego właśnie wolno nam było z osobna przypatrzeć się facyacie a daleko później, bo teraz dopiero rozebrać sobie wnętrzne budowanie.

się przystrojem drogocennym swojej stolicy, rzekli im: „Wszystko, co wy nam na podziw pokazujecie, toż widzieliśmy już w Wenecyi (\*)!“ Więc, jakby w latarni magicznej, przemikały mi się w duszy obrazy z onego bizantyńskiego świata, gdy jakiś Custode kościelny wielce mównie zapraszał, by przeciw z nim wejść na owe ganki a galerie i przypatrzeć się z wysokości przestrzeniom okazałym tej świątyni. Poszedłem za tą zachętą.

Niechaj się roztoczy przed oczyma żywot czelka o bogatej treści a głębokiego charakteru, a on stanie się osnową niewyczerpaną dla myśli twoich; on będzie zawsze jeden i ten sam, on nigdy nie wyprze się samego siebie a przeciw w każdym położeniu życia, w każdym kierunku ducha swojego wyjawi przeróżną a bogatą osnowę własnej swojej istoty. Takowemu mężowi podobne jest każde dzieło sztuki prawdziwej; ono jest treści niewyczerpanej, bo i ono jest duszą żywą, uwidomioną, co przebywa wśród ludzi doczesnych, wśród śmiertelności dziedziny, choć, samo już odprawiało czyścicie w mistrza geniuszu. Takim dziełem sztuki prawdziwej, choć we właściwym sobie rodzaju, jest także i ten kościół Św. Marka. Wszakto były te same przestrzenie, tyle razy przezemnie widziane, a jednak one, gdy stanąłem na tych powietrznych gankach, przybrały z nienacka nowy wdzięk a urok; a jak wiecie te ganki a galerie ciągną się po nad wszystkimi nawami, więc też z każdym krokiem, z każdą, choć drobną, zmianą stanowiska, nowe światy roztwierały piękności swoje, nowe perspektywy odsłaniały jakby ogromne architektoniczne epopeje, a w nich uczucia starych budo-wników przezierały się niby we własnego serca wizerunku.

Na tych wzniosłych galeryach stajesz się sąsiadem onej dziedziny nieprzeliczonych mozaikowanych postaci starej bizantyńskiej sztuki. Gdy w koło siebie wzrokiem potoczysz, zewsząd ta pełna grozy ludność, zwrócona obliczem ku tobie, patrzy ci się w oczy spojrzaniem co nie z tego świata, a czujesz jak ci duch dawnych pokoleń owionął dreszczem duszę. Nie lada to rzecz gdy pomyślisz, że wśród tych mozaików uwidomione są myśli i natchnienia jedenastego a nawet dziesiątego stulecia, które tedy drgały w sercu tej Wenecyi właśnie w czasie, gdy na północy Mieczysław I siadł na polskiej stolicy.

I znowu poznasz wyraźnie prace całego szeregu następnych wieków, co w spuściźnie zostawiały po sobie dalszy ciąg tych zacnych trudów, aż ich nie dokończyła owa epoka sztuki, co nastąpiła po skonie arcymistrza Tycjana. Tak tedy żadne pokolenie nie przeszło

---

(\*) Schnaase l. c. Co do kościoła Św. Marka jako i innych zabytków sztuki Wenecyi obacz już powyżej (T. I, str. 142 i nast.), poleconego przezemnie Przewodnika przez p. J. Burckhard pod tytułem „Der Cicerone“; z tej doskonałej książki wiele korzystam opisując dzieła sztuki.



przez ten kościół cichaczem a bez śladu; każde z nich przynosiło myśli, robotę i zasoby serdeczne czci swojej, by je złożyć na hołdy patronowi, co był jakby świętym uosobieniem ich miłości ojczyzny.

W tych barwnych mozaikowych obrazach, dokonanych tak skrętną a nieznaną robotą, roztwarte na jawie dzieje świętych ksiąg; te obrazy rozpowiadają legendy rzewne, powieści bogobojne; więc widzisz na oczy łamanie się prawd przez świat i słyszysz ciężkie prace i walki ludzkości, przez tyle pokoleń, przez tyle wieków. Uroczyste i milcząco mieszkają w tym starym Bożym przybytku te postaci i słuchają gaworów blizkiego morza, co im przynosi wieści od dalekich pobrzeży, od dalekich ludów, z pod obcych gwiazd.

Gdy chodząc po galeryach zbliżysz się do tych mozaik, wtedy już podpatrzeć możesz najwyraźniej technikę starych robotników; bo tutaj znać, jak to ze sporych sztuk oni złożyli te wizerunki święte; jednak ta praca, co, obliczona będąc na oddalenie patrzącego się, zdaje się zbliżka tak gruba a zamaszysta, z dołu atoli ma wejście jakby pilnego, choć wprawno a pewnego sobie pędzla.

Spojrzyj z tych ganków na dół, na mozaikową posadzkę kościelną, a obejmiesz okiem wszystek jej przepych. Cały kościół zasłany dywanami utkanymi z kamieni, co się wszędzie błyszczą i barwią we wzory cudnego wdzięku. A dziwna harmonia, mimo dziwniej różnaitości, żyje w tych igrających wymysłach niewyczerpanej wyobraźni. Fantazyja buja wolno i swobodnie po tych błyskotnych kamykach, a przecież trzyma je na wodzy rząd i ład. Choć wpatrując się bliżej, trudnoby ci przyszło dojrzeć jakiegoś powtórzenia rysunku i farb, choćby w miejscach odpowiednich sobie w kościele, a-przecież cała ta posadzka jest jedną kompozycją, jest jedną myślą roztoczoną po całej świątynicy. A te wysokiej ceny kamyki mnogobarwne tutaj w tak drobnociuchnych kawałkach wyłożyły te desenie, że są najmisterniejszém odbiciem najkapyrsniejszych koncepcików fantazyi, a jednak nie ma tutaj w tych rysunkach malizny drobiazgowej, dziecinniej: są to stroje bogate, okazałe, jak je pojmował lud wielki i zacny, lud, którego dusza była wychowana przez świetną a wielką historją swoją.

Dziwnie też na nas patrzy przegroda, oddzielająca od reszty kościoła środkową część ramienia, w którym chór; jest-to poprostu ikonostas. Lecz w kościele Św. Marka ma on kształt osobny. Na cokule wysokim, zdobnym, jest balustrada z najrzadszych a wysokiej ceny marmurów, z której wznosi się rząd ośmiu kolumn, na wierzchu na tych kolumnach leży pyszny architrav, a na nim dopięro stanęło czternaście posągów, bo Najświętsza Panna, Św. Marek i dwunastu apostołów. A w środku tych świętych figur dźwiga się, świecąc a bijąc promieniem, ogromny krzyż srebrny.

To wszystko jest zaprawdę pełne grozy a smętnego majestatu! — A dodaj jeszcze w myśli, jako, zamiast lampy lub pająka, świeci nad

środkiem kościoła zawieszony krzyż kryształowy, co, ramionami podwójnemi kołysząc się poważnie, jaśnieje w uroczystości cichej. Ten krzyż kryształowy — on płonącym zbawienia godłem; on, jako kołyszący się penduł u wieczności zegaru, jest żywym i żyjącym wszechduchów stworzonych zakonem.

Dotknęliśmy powyżej niedostatków bizantyńskiego stylu — a jednak trudno zaprzeczyć, że on działa na duszę ogromnym, olbrzymim wrażeniem. To skupienie się jego a skoncentrowanie w sobie, jak zaiste tamuje i ściska swobodę fantazyi i wolność jej rozwoju, tak znowu brzmi i grzmi w duszy chorałem uroczystym, jakby w światłach pośmiertnych zrodzonym. Styl bizantyński — to majestat świątyni, cichy, co otulony wspaniałością patrzy w siebie i tonie we własnego ducha bezdnach, w nich znajdując spokój i ukój, którego mu nie dadzą ani radości ziemskie, ani doczesne nadzieje. Styl bizantyński — to duch zmarłych na ziemi, co się ostatecznie pokwitował i obliczył ze żywotem tutecznym, z weselem i boleścią jego.

I już mieliśmy się do odwrotu z tych ganków, gdy nam Custode, który milcząc stał sobie na uboczu, zaprzestawszy oddawna rozmowy, zawołał przytłumionym głosem: „Niechajże państwo obaczą jeszcze z blizka konie starożytne korynckie, bo one są przecież ozdobą i chlubą naszej Wenecyi!“ I prawda! gdym tonął w dziwach uroczystych a grozy pełnych staro-chrześcijańskich pokoleń, uleciała mi z duszy pamięć klasycznego świata, co tak ziemski, a tak się cieszy, raduje tuteczności ziemskiej darami. Więc wystąpiliśmy na zewnętrzną galeryę kościelną, co, jak wiecie, biegnie po nad portalami głównej wystawy, i stanęliśmy przy onych, tak głośnej sławy, czterech rumakach szpizowych, co choć nie żywe, przecież tak słynne z podróży swoich obok artystycznej wartości ich wykonania.

Lecz jakże tutaj, na tej galeryi słonecznej, miluelno a lubo a wesoło! Jak teraz lekko nam odetchnąć w tych jasnych powodziach promiennych! — Tutaj wprost przed nami i pod nami plac Św. Marka; na nim gwarzy życie, stroi się wdziękiem architektura okazała — a znowu po lewej Piazzeta, na niej biblioteka, owo budowanie Sansovina piękności nieskalanej, uśmiechając się rozwija swoich arkad wdzięczne szeregi i płaskorzeźby lekkie, eteryczne, urocze — a dalej za Piazzettą ciepłe morskie fale, pyszniąc się i chlubiąc, mienią się w ruchome zwierciadła swoje. Ten widok, tak wrzącego życia a wesela pełen, wypieści, utuli duszę po tych wrażeniach groźnej, ponurej wspaniałości, którą cię przejmowało wnętrze kościelne! — Zaiste, wyszedłszy na świat jasny z tej świątynicy po dłuższym w niej pobyciu, tak ci jakoś żałośno i poważnie, jak gdybyś był naprawdę onego króla obaczył, co, jak nam bajały nianki, w pewne noce dzwiga się z mogiły i staje na jej szczycie z koroną na głowie, odziany czarną zbroją i z mieczem w ręku. I prawi lud, że kto raz w życiu onego króla obaczy, temu już zamrze



serce na ziemskie wesela, temu ogłuchnie słuch na dźwięki doczesne, a chodzić będzie do śmierci upiorem wśród ludzi żyjących.

Nie dziw tedy, że się z razu nie mógł napatrzeć widokowi placu Św. Marka i jego radościom i lubościom wszystkim — i na dobre mi to wyszło, bo ten widok był niby przygotowaniem, by pojąć sztukę klasyczną, która wywołała na jaw te cztery rumaki. Wszak niektórzy wysokiej wagi znawcy a podania stare przypisują je geniuszowi *Lysippa* — więc temu mistrzowi, co jest współczesnym Aleksandra Wielkiego. A wiemy, że jak macedoński bohater nadał nowy kierunek historii świata, tak *Lysippus* nadał nowy zwrot dziejom fantazyi artystycznej. Te śpiżowe rumaki są arcydziełem rzeźby klasycznej i najwyższem dziełem sztuki starożytniej, które posiada Wenecya, i dla tego o nich wspominam, choć chowam się z historią skulptury greckiej do późniejszej a sposobniejszej pory.

Te konie zrodzone, jak się zdaje z pewnością, w stariej Grecyi, na okrętach zwyciężkich Rzymian przywiezione zostały do światowładnej ich stolicy. A gdy z wpływem nowego szeregu stuleci, Konstantynopol stał się sercem historii, więc znów przeniosły się te rumaki w naddardaneelskie ciasniny. A ztamtąd je przywiózł tryumfem oręża do Wenecyi *Marino Zeno* w r. 1206 (\*). A Wenecya te zdobycz kosztowną, nabytą krwią, poświęcając patronowi swojemu, umieściła ją nad głównym portalem Św. Marka. I tutaj stały te konie śpiżowe bez mała lat sześćset, a w r. 1797 Francuzi, plądrując po Wenecyi, zabrali jęj i te kosztowne zabytki dawnych zwycięstw i wielkiej chwały. I dziwną prostotą duszy, naiwnością, czyliż też dziwną odwagą, jeden z dziejopisów Wenecyi, choć sam jest Francuzem, historią swoją tego grodu ozdobił ryciną, w której widzisz jak żołnierze ówczesnej rzeczypospolitej francuzkiej na linach spuszczaają owe konie śpiżowe, jak szarpią, jak rozbijają kolbami lud wenecki, co rozpaczliwem oburzeniu otacza tę scenę rabunku i gwałtu. Lecz niedługo rumaki korynckie bawiły w Paryżu — po ośmnastu latach wrócone zostały Wenecyi.

Te konie doznały i innego wandalizmu. One, jak jeszcze tu i owdzie wyraźnie znać, były niegdyś złocone; więc już nie wiedzieć w której epoce barbarzyńcy, chcąc odrapać złoto, pokaleczyli pręgami to przeświecne dzieło skulptury.

Ta czwórka jest jedynym egzemplarzem, który nam się dostał po starożytności; choć zapewne tak nieskończenie często podobne prace powtarzały się u Greków, a więcej jeszcze u Rzymian. Nie będę ci się tutaj rozwodził pochwałami nad pięknoscią tych koni,

(\*) Według nowszych poszukiwań, cztery konie na kościele Św. Marka nie są dziełem greckiej, lecz rzymskiej sztuki, z epoki Nerona. Prawdopodobnie zdobyły one pierwotkowo bramę tryumfalną Nerona, potem Trajana, a dopiero z rozkazu cesarza Konstantyna przeniesione zostały do Konstantynopola, zkad po upływie wieków powróciły znowu na ziemię italską do Wenecyi. — St.

więc nawet nie wspomnę o tym ogniu a rassic, co tak wydatne w tych głowach; powtórzę jedynie słowa Winkelmana, który takowe o nich wyrzekł zdanie: „Zdaje mi się“ powiada Winkelman, „że konie umieszczone na górze kwirynalskiej w Rzymie i cztery spiżowe, stojące nad głównym portalem Św. Marka w Wenecyi, są zaiste najpiękniejszym dziełem, jakie tylko widzieć można w tym rodzaju“. (*Ob. Hist. sztuki ks. IV. c. 4. 557.*) Być może, że nie jeden znawca piękności koni nie zgodzi się bezwarunkowo na wyrok takowy; niechaj atoli zechce zważyć, że od przeszło dwóch tysięcy lat nie tylko zmieniły się nasze wyobrażenia o piękności kształtu koni, lecz nawet niepomału zmieniły się i same i ich rassy.

Obejrzawszy się nakoniec raz jeszcze z tych ganków na ten piękny świat w koło, zeszliliśmy po schodach znowu na posadzkę kościelną. Ani myśleć, by opuścić można ten kościół nie obaczywszy skarbcza i zakrystyi. Nie będziem jednak prawili o tém wszystkiem, co tam przechowane, choć nie jedno jest wysokiej wagi i dla dziejów sztuki i historii. Wspomnę jednak o cudnych drzwiach bronzowych, prowadzących do zakrystyi. Co to za drzwi! Zważcie, iż *Sansovino*, ów wielki architekt i rzeźbiarz, pracował nad niemi lat dwadzieścia, a jak inni twierdzą nawet trzydzieści! Przyznacie zapewne, iż gdy nawet prostaczek nieuczony i bez płomienia z góry poświęci tak wielką część swojego żywota jednej i tej samej pracy, będącej wyrazem jakiejś wyższej idei, już warto mu się uczeiwić, serdecznie pokłonić! Bo to wielka zaiste rzecz, oddać się w męczeństwo owym wyższym mocom nadziemskim! Niechaj się nam święci taki człek, którego duch wśród wszystkich kolei tutecznej pielgrzymki swojej, wśród czarnych i jasnych chwil, wśród radości i łomotów, wśród boleści i wesela i burz, zawsze i zawsze, niby biegun magnesowy, ku jednemu celowi jest zwrócony! Więc też choć ten człek będzie nieuczony i bez płomienia z góry, przecież tą samą niez użytą wytrwałością swoją zawsze dokaze znakomitego dzieła, co pójdzie ludziom na zdrowie a pokrzepienie. A cóż dopiéro gdy się jakiej pracy z równą stałością nieprzełamaną imię świetny talent, jakim jest *Sansovino*!

Drzwi bronzowe tego mistrza w kościele Św. Marka są podzielone na pola; z tych środkowe największe są prostokątne, a nierównie wyższe niż szerokie, przedstawiają one śmierć i zmartwychwstanie; a na innych polach widać postaci ewangelistów i proroków, trzymających księgi przyszłości. Zaiste, śmierć a zmartwychwstanie — to drzwi a wrota do wiecznych prawd; tak proroctwa staroświata, a te proroctwa stały się prawdą żywą, obecną dla ludzkości nowego zakonu.

Krom tych świętych rzeźb, obaczysz na tych spiżach i wizerunki Tycjana, samego *Sansovina* i innych mężów, co geniuszem swoim uzacznili żywot ziemski. I rozumiemy bytność ich wizerunków na tém arcydziele, bo i geniusz jest Bożym darem, i on, choć tutecznym



trybem, choć po ludzku, jest także gwiazdą przewodnią ku stronom kędy się rodzi to, co znaczne i wielkie w sercu człowieka; a dzieła sztuki, strojąc przybytki Pańskie, są także pierworodki ofiarne, które ziemia składa na Bożym ołtarzu.

Przecież żal cię bierze, gdy wśród tych wizerunków ludzi o płomienistej duszy spotykasz się z obmierzłą twarzą Piotra Aretina. Juźcić on współczesny a przyjaciel Sansovina i Tycjana, lecz nie wart téj stycności ani téj przyjaźni.

*Piotr Aretino* ocierał się o wszystkie wielkie geniusze swojego czasu i o mocarzy ludowladnych i sam błyszczał i migotał talentem hojnie na niego zesłanym, a przecież był człowiekiem ladaco; on niby holdował artystycznej piękności, on niby czcil poezją, a przecież był człowiekiem bez czci i wiary, a ze złośliwości, ze zmysłowej chuci małpie pokrewnym.

Za czasów Aretina już wprawdzie myśli ludzkie, bez liku powtarzane sztuką drukarską, rżbiegały się między ludzie a w świat szeroki; przecież z drugiej strony ta sztuka jeszcze nie była wtedy tak rozpowszechnioną, aby każde krzywe zdanie, z pod czcionek wypuszczone, znalazło bez zwłoki sprostowanie swoje, aby mogło być odporem od niecnój napaści na cześć i sławę uczciwą. Więc téż taki stan rzeczy poszedł w rym człekowi jakim był Aretino. On w wiersze gładkie, dowcipne a bystre obwijał bezwstyd oszczerstwa i jadowite żądło gadu. A znał on już ową haniebną taktykę, czerniącą zacnych i zasłużonych ludzi, a będących w tém stanowisku, że się oszczerstwu jego bronić nie mogli. Więc Aretino to żebrząc, to schlebnie się czolgając, to straszając na poły maskowaną groźbą, polował na drogie odczepne. Bo jaki taki trwożliwszy, lękając się ukąszenia żmii, okupywał całość imienia swojego, więc obsypywał niecnika kosztownymi dary. Spadały więc na plugawego poetę złote łańcuchy i perły i drogie kamienie i klejnoty prześlicznego rodzaju, i lite szaty i dukatów pełne kiesy, a nawet myta coroczne. Choć atoli w skrzynie Aretina deszczem złotym spadały dary, przecież on te „maleparta“ puszczał szumiąc i hucząc w błotnistej rozpuście i zbytkach szalonych, otoczony błyskotnym dworem schlebców a zapamiętałych niewiast, które, choć nawet niekiedy bywały córami znakomitych rodzin, również były kupne, jak poezya ich oblubińca. Więc pałacowate mieszkanie Aretina brzmiało orgią rozbestwionój chuci, aż cyniczny poeta sam nie skończył w młaku ohydny jak zwierzę plugawe.

Gdy pomysłimy, że taki Aretino mógł swobodnie żyć wśród Wenecyi, że społeczność ówczesna nie wymiotła go od siebie jako wyrodka, już i zgadnąć latwo, że Aretino był jadowitą krostą na uroczém ciełe Wenecyi, a że ona sama już była napoczęta zepsuciem śmiertelném. Wenecya jeszcze wtedy świeciła jasną chwałą, promieniła się całą potęgą, całą pełną pięknością swojej sztuki; przecież te jęj obyczaje zawrotne dowodzą, że ją już toczył rak choć

dalekiego skonu. Wszak póty nie skrzepnie trupem kraj, póty nie wymrą cnoty publiczne w narodzie, póki w nim jeszcze puka serce uczciwym obyczajem domowym. Więc chcesz wiedzieć czy któremu narodowi historia chowa przyszłość jaką w łonie swoim, wtedy patrz jaka u tego narodu uczciwość rodzinna, a zwłaszcza pytaj, jaki uniego wstyd młodzieży, czem są niewiasty, czem są żony i matki jego!

Występując z przestrzeni cichych, wspaniałych wnętrza Św. Marka, stajesz w owym przysionku, co, jak wiadomo, obejściami otacza ramię wchodowe. Tu od razu wędrowca uderza ciżba nieprzeliczona kolumn, to większych to mniejszych wymiarów; podobne też są tłumy różnych kolumn jak wewnątrz tak i zewnątrz kościoła, a mianowicie one stanęły gęstymi gruppami w portalach. A te kolumny wszystkie z najkosztowniejszej i najrzadszej osnowy lśnią i błyszczą przepychem różnobarwnym. Te kolumny były niegdyś chlubą różnych krajów, różnych ludów i wieków; one tu wszystkie przyplnęły morzem na statkach Wenecyi, by ozdobić i ubrać okazałością przybytek Ś-go jej Patrona. Więc tutaj też dziwne zbiegowisko a sejmy różnych kapitelów, różnych stylów, narodów i wieków. Tutaj te głowice, to są formy uniesione z Rawenny, jedne rznięte z bizantyńska w linijki i w zygzaki kaligraficzne, a inne znowu rozbijały liściem, inne nawet o renesansie przemawiają, a już inne przerabiają z bizantyńska dawne klasyczne formy. Znać tedy, że to nie logika architektoniczna nagromadziła te tłumne kolumny, lecz chęć przystroju i ozdoby. A o tem jeszcze silniej przekonać się możesz, nie tylko z różnych stylów i wymiarów tych kolumn, ale nawet ztąd, iż często te kolumny nic wcale nie dźwigają, że są poprostu komparsami od parady — przeciw od parady świetnej, okazałej.

Ale jak z kwiatu najdokładniej możesz poznać rodzaj rośliny, tak też kapitele bywają wrózkami architektonicznego stylu. Trudnoby mi tedy przychodziło przejść lekkodusznie około tego zboru głowic, nie obracając ich na nasz pożytek a naukę. Tutaj nie czas prawić o głowicach gotyckich, renesansowych i t. d., których nie brak w tym kościele — bo gdy nas teraz wyłącznie obchodzi bizantyński styl, zatem raczej kładę czytelnikowi przed oczy następane trzy kapitele bizantyńskie, które przechował u siebie Marek Św.

Aby zaś z góry już nadać kierunek bacności czytelnika, uważmy formę abstrakcyjną bizantyńskiej głowicy, więc walną a panującą w niej myśl. Otóż istotą a rdzeniem kapitelu bizantyńskiego jest forma niby piramidy ściętej czworosienniej a wywróconej. Zatem każda z czterech ścian kapitelu pojawia się jako trapez, tak postawiony, iż dwa jego boki równoległe do poziomemu, a dłuższy z nich jest umieszczony od góry i krótszy od dołu. Więc znać, że dwa drugie boki nierównoległe od spodu zbliżają się do siebie, a od góry coraz więcej się rozchodzą. Widzimy, jak ta forma ści-



śniona, nierozwinięta sama jest jakby hieroglifem, bizantyńskiego państwa.

Taka istota jest panująca w bizantyńskim kapitelu, choć się łagodzi a modyfikuje wielce przeróżnacie, jak to widzimy na następnych wizerunkach naszych.

Otóż *fig. 21* przedstawia nam kapitel wzięty z wnętrza kościoła Św. Marka a z pierwszej kondygnacji.



*Fig. 21.*

Owa forma a istota główna, jak widzimy, jest zmodyfikowana wprawdzie przez przyciosanie krawędzi piramidy — przeciw ściany główne jeszcze zawsze zostały trapezem. Dość dziwny jest ten trzon ośmiograniasty, lecz dziwniejsze jeszcze rysunki kapitelu. Jeżeli na takowe spojrzemy pobieżnie, okażą się nam już krzyże greckie, już kwadraty to większe, to mniejsze. Bliżej atoli się wpatrzywszy, spostrzegamy, że taśma biała, wijąca się wpośród tych krzyżów, kwadratów i kwadracików, dziwnie kombinuje swoje biegi. Więc to nie krzyże ani kwadraty są tu głównym conceptem, ale ta taśma jest prima-

donną.

Byleby czytelnicy, oraz czytelniczki troszkę cierpliwości sobie zadali, a przekonają się jak rafinowaną a misterną sztucznością, jakim zamętnem a przecież rozsądkowem wymysłem sama z sobą pląta się ta taśma. Ona istnym obrazem tego rafinowanego rozumu, tych dysput filozoficzno-teologicznych a przemądrych bizantyńskiej społeczności. Wszak takowe wstęgi i taśmy, wijące się spletem a kombinacją zamętną, są ulubioną ozdobą wschodniej, arabskiej fantazyi. Splot takowy zrazu zdaje się być przypadkowym, lecz posusz sobie mózg nad tą lamigłówką, a gdy znajdziesz klucz do niej zagadka się już rozwiąże i jakby z płatka pojdziesz o co tu chodziło. Nie darmo Konstantynopol usiadł u wrót zachodu i wschodu.

Patrzmyż teraz na wieko naszego kapitelu. Ono tak biedne, drobniauchne, tak wiotkie i niewydatne jak wszystkie szczegóły architektoniczne bizantyńskiego stylu.

*Figura 22*, wyobrażająca również kapitel z tego kościoła Św. Marka, pokazuje nam na oczy jak dziwacznie sobie postępuje bizantyzm, gdy sobie przypomni formy klasyczne. Od spodu widać jakby essownice (slimacznice) jońskie, choć to one jakies ciężkie i niewykończone. A nad temi essownicami, zmodyfikowa-

nemi trapezem, wznosi się część główna kapitelu. Te liście, które tu widzimy, mają być owym akantem tak artystycznie i uroczo



Fig. 22.

bizantyńskie uspokoiły w sobie. One się już nie kłócą z klasycyzacją. Kształt tego kapitelu gracyjny, o ile bizantyzm chce i być może łaskaw na gracye. Przecie z kwadratu wieko do koła



Fig. 23.

Vitale (wybudowany w r. 526 — 547). Rawenna jest, jakeśmy już rzekli, arcyważną dla swoich budynków bizantyńskiego stylu, z których znów wielce ważnym jest kościół S-to Vitale — daleko dawniejszy, niż kościół Św. Marka. Ta budowa rawenacka jest istnym z pierwszej ręki bizantyzmem i dla tego godziło się nam

wieniącym kolumnę koryncką. Lecz, jak widzimy, te liście są raczej wymysłem użytej bezmocy, niż zrodzeniem z fantazyi świętej artysty. Podobnie też owe listewki, półwłoki u góry wiotkie i mdle przeciążone są wzorkami, a w tych wzorkach widzisz, że częścią są przypomnieniem z klasycyzmu, częścią zaś własnego bizantyńskiego przychodku.

Figura 23 jest głowicą jedną z kolumn stojących facjaty mniejszego kościoła; na niej znać jak się tu formy bizantyńskie uspokoiły w sobie. One się już nie kłócą z klasycyzacją. Kształt tego kapitelu gracyjny, o ile bizantyzm chce i być może łaskaw na gracye. Przecie z kwadratu wieko do koła okrągłego trzonu dość szczęśliwie się udało, mianowicie przez ścięcie zaokrąglone krawędzi trapezu. Charakterystyczna atoli jest plecionka, odgrywająca tutaj tak wielką rolę, więc też do niej się nadaje ów kwiat mumiasty, zmarły, odrętwiały, co zaległ sobą pola trapezów.

Lecz mając odbyć się na piękne z kapitelem bizantyńskim, przychodzi mi przedstawić czytelnikowi jeszcze jeden jego kształt na Fig. 24 (strona 150). Ta głowica nie jest wprawdzie wzięta z kościoła Św. Marka, lecz z Rawenny z kościoła S-to



tém konieczniej podać czytelnikowi jego kapitel tak charakterystyczny.

Widzimy, że trapez ścian tej głowicy występuje tutaj w całej ścisłości swojej, którą jeszcze potęguje plecionka ujmująca go ze wszech stron w ścisłe ramy. Tutaj w polu widać kwiat martwy, umarły. Lecz nie to wszystko było dla mnie powodem umieszczenia i pokazaniu tutaj tej głowicy, bo najsilniejszą, najwłaściwszą cechą, dla której tu kładziemy wizerunek tego kapitelu, jest owa na wierzchu osadzona nastawka, będąca jakby kapitelem na kapitelu. Od tej nastawy zależy właśnie ów spotęgowany typ bizantyńskiej głowicy. Ta nastawa nie jest bynajmniej właściwością samych kapitelów kościoła S-to Vitale, ale raczej ona czyni ten kapitel typem wszech kapitelów bizantyńskich zupełnie dokonanych w sobie. Ta nastawa miewa również kształt ściętej czworosściennej wywróconej piramidy. Ona, jak widzimy, zastępuje miejsce wieka kapitelu, i na niej jakby



Fig. 24.

na wezglówniku (nadrast, zapaśnik, imposte, Kampfer), spoczywała już bezpośrednio arkada sklepienia. Ten kapitel i jego nastawa bywają bardzo różnie przystrojone.

Tak dokonawszy przeglądu tych kolumn i głowic, co tu urosły niby kwiaty na obcych ziemiach wśród pokoleń dalekich — raz jeszcze ogarnąłem spojrzeniem tę wystawę tak bogatą, tak strojną kościoła Św. Marka; a dzieje tego ludu przesunęły mi się jak pośmiertne widziadła, i przesunęły mi się długie wieki życia jego i świetne chwały jego, i niedostatki i błędy i promieniste zasługi jego.

Bo to tak dziwne w nas odzywają się uczucia, gdy się niekiedy rozpatrzymy w duszy pokoleń, które dawno już przeszły wiecznością!

Gdy pokolenie jakie albo lud jaki jeszcze nam jest obecny, wtedy wprawdzie cieszymy się patrząc na wielkie jego sprawy, na wielkie jego czyny, lecz zarazem bolą nas jego słabostki i usterki, co są przecież konieczne w tym powszednim a ziemskim żywocie a tej nieustannej walce z doczesnością nieużytą i twardą. Lecz gdy to pokolenie, ten lud skona, gdy odrobi te zadane sobie służby żywota, gdy się przeniesie w ciche zagrobowe państwo historyi, wtedy już postać jego jawi się ludziom na wieki w aureoli piękności nadświatnej. I będzie ta postać zmarłego wieku jakby oblicze wielkiego wieszca po skonie; co ziemskie i doczesne spadło z tej jego

twarzy bladej, marmurowej; a choć serce milionów płacze w niemiej boleści, on sam jeden, obłany ciszą niebiańską, uroczystym wdziękiem, uśmiecha się niewidzianą za życia pięknnością, jakby słyszał witających go śpiewem aniołów.

Trzeba mi było zaiste szerszego oddechu po tych odwiedzinach oddanych owym starym pokoleniom!

Ruchy ludzi wesołe, ohotne wrzawy na placu Św. Marka jakoś potrosze rozwiały ciężkie, chmurne myśli a rozpogodziło mi się na piękne w duszy, gdy stanąłem w obec owej lodzietty, co, jak już wiemy, przypiera do spodu dzwonnicy (Campanile) Św. Marka. Jużcie w tej lodzietta, w tém cacku prześliczném nikt nigdy nie mieszkał, w niem tylko bawił prokurator naczelnik warty, ile razy w pobliskim pałacu dozów odbywała posiedzenie wielka rada republiki. Więc ta lodzietta to jest niby odwachem, to niby pałacikiem, to znów kroi na pomnik zwycięzki. Od spodu otoczona balustradą; więc schody wspaniałe, potem trzy bramy niby tryumfalne a między niemi niże i bogate kolumny, a powyżej strojny gzyms; jeszcze wyżej attyka, która na samym wierzchu swoim uwieńczona z góry balustradą. A całe to budowanie z białych marmurów, a całe to budowanie tak bogato ubrane rzeźbami, iż wyraźnie znać, że tutaj nie skulptura stroi siostrzycę swoją architekturę, lecz że odwrotnie, architektura tutaj li po to się tylko zjawiała, aby się miały gdzie wdzięczyć posągi i płaskorzeźby. Więc i na attyce i w niżach i nad arkadami rozgospodarzyła się skulptura to w marmurowych, to w szpizowych postaciach. A są one treści allegorycznej lub z mitologii wzięte; więc to wszystko myśli radosne, uniesione z owej olimpijskiej dziedziny, kędy bogowie przez życie całe nie znają troski ani łzy, kędy przez życie całe promieni się ich wesele bezśmiertne a kipi puchar radości i szczęścia; a choć który z niebian na chwilę zapłacze, to jak dziecię, bo z figłów, a niezadługo serce jego rozweseli się słoneczną pogodą.

Wierzajcie, niektóre z tych dzieł są arcyznakomite a idą na niełada chwałę swojemu mistrzowi, którym właśnie był nasz, tyle razy wspomniany, *Sansovino*, ów wspólny ulubieniec architektury i rzeźby. Proszę byście go jednak nie męszali z nauczycielem jego *Andrzejem Sansovino*, który należy do grona florenckich mistrzów (\*). Naszemu weneckiemu Sansovino było, jak wiecie, na imię Jakób a z nazwiska Tatti i jedynie dla serdecznej miłości, którą się pokochał z nauczycielem swoim, przybrał imię Sansovino. A lubo i on rodził się we Florencyi (r. 1477, † 1570) wspominamy go tutaj przy Wenecyi, bo on nie tylko żył przez wiele lat w tej adryatyckiej stolicy, lecz nawet tak przejął się jej uczuciem i myślą, że i z serca i z głowy stał się synem przybranym Wenecyi. Zatem już jemu czynią nie łada

(\*) Zob. T. I, str. 134.



zarzuty. „Jako“ — woła nie jeden nietuzinkowy estetyk — „człek co patrzył na te ogromne i tak wspaniałe i tak pełne grozy staro-rzymskie budowania, artysta, co od dziecięctwa wyrósł wśród uroczystych a na tak wielką stopę skomponowanych architektur Florencyi, on zdołał to wszystko wyrzucić z serca i zapomnieć tak dalece o własnej godności swojej, że się mógł jąc onych, tak często drobnostkowych przystrojów weneckiego stylu!“ — W te słowa karcą go i burczą współcześni nam estetycy — i nie ma co mówić, ci estetycy mają słuszość po sobie! Przecież, uważmy z drugiej strony, że oni sami wyznają, że Wenecya, nie mając ani jak Rzym stary, ani jak Florencya, ani jak którykolwiek inny lud gruntu dla architektury od natury danego, musiała sobie stwarzać trzon dla swoich pałaców, kościołów, domów i t. d., a to kosztem całego lasu palów drogo opłacanych a ogromnym nakładem w morze wbijanych, przyznają tedy, ci zacni panowie, że Wenecya, nie mogąc hulać i bujać ogromem wspaniałym swoich budynków, wynagradzała sobie tę ciasnotę miejsca, dosadzając bogactwem strojnóm szczegółów i przepychem materyałów. A potem ci sędziowie surowi sami nie przeczą, iż znany nam pałac Cornaro jest architektoniczném arcydziełem, a nawet sami wołają, że owa biblioteka Św. Marka jest najcudniejsza ze wszystkich świeckich budynków po wszech włoskich ziemiach! A przecież i ten Cornaro i ta biblioteka wyszły z fantazyi tworczej Jakóba Sansovino!

Przy tej sposobności warto wam powiedzieć, że nasz mistrz właśnie tę przepyszną bibliotekę przypłacił chwilami dość cierpkimi. Jakoż w czasie roboty około tego budynku runęły trzy sklepienia właśnie co ukończone. Więc krzyki i wrzaski na mistrza. A rozumie się, że właśnie najwięcej krakali ci, którym sława architekta z Florencyi, jako „przybysza“, oddawna była solą w oku. Więc Sansovino osadzony był w więzieniu, a na dodatek skazany na zapłacenie tysiąca dukatów kary. Miał jednak Sansovino i przyjaciół, którzy nie zaspali sprawy; na ich reju stanął poważny Hiszpan Mendoza, poseł uwierzytelniony przez Karola V u rzeczypospolitej; ruszyli się też i inni obrońcy, a między nimi najgłośniejszy był — wiecie kto? Oto ów Aretino, co piórem ostrém się składał, szermując za mistrzem Jacopo. Cieszymy się tém postępowaniem Aretina, bo ono dowodzi, że każde serce, choćby najbrudniej zaszargane, niekiedy przecież zdoła się wydobyć z moralnego młaku.

Rzecz cała na tém się skończyła, że niezadługo Sansovino znów chodził sobie swobodnie po placu Św. Marka i płynął gondolami kędy mu się tylko podobało; co więcej, zdaje się, że nawet do czysta usprawiedliwił się z zarzutu lekkomyślności w budowaniu, bo wrócono mu, co do grosza, owe zapłacone tysiąc dukatów.

Wpatrując się w te rzeźby Sansovina, widzisz, że zupełnie ten sam duch, który żył w architektonicznych dziełach jego; uśmiecha się też i przez te skulptury jego. Jakoż wiecie, że w budowaniu

jego widzimy rządzić ową uroczystość poważną a może rządzić jeszcze ów ścisły logiczny związek między dekoracją a szczegółami, które wynikają z wyrozumowanej potrzeby i warunków technicznych, lecz za to cieszymy się z całego serca tym wdziękiem niewymownym, co się raduje i weseli w tych jego architektonicznych kompozycjach. Otóż zupełnie tak się ma rzecz z rzeźbami jego. Jakoż w nich nie spotkasz wprawdzie onych pomysłów niebolotnych, tchnących majestatem, nie znajdziesz tego ścisłego wyrobienia szczegółów, rodzących się logiczną koniecznością z całości; lecz za to, jakby w zamian za owe niedostatki, wdzięk, urok szczęścia dygoce i pulsuje w tych skulpturach Sansovina. Te postaci jego — to także owe olimpijskie bogi, co, wysoko wzniesione nad padół cierpień i łez, żyją bezśmiertnym weselem wśród niezamąconego nigdy pokoju. Te postaci marmurowe Sansovina są tém samém w historii rzeźby, czém obrazy Tycyana i Pawła Veronese w dziejach malarstwa. I Sansovina marmurowe i śpiżowe dzieła nie znają co wspomnienie przeszłości smętnej, ani czém przyszłość niepewna; i one również, jak owe postaci malowane szkoły weneckiej, żyją pełnem życiem w chwili obecnej, wychylając puhar kipiącej uszlachetnionej rozkoszy. Słowem i w rzeźbie i w architekturze ten mistrz, choć florenckiego rodu, jest istnym weneckim mistrzem.

---

*Wenecya.*

(Dalszy ciąg.)

Będzie temu z okładem lat sześćdziesiąt (\*), gdy w Królewcu, na ustroniu od gwaru miejskiego, dzień w dzień o godzinie wpół do czwartej, zjawiał się we drzwiach, niewielkiego domu, stary professor w szaraczkowym fraku, wyschły, lecz jeszcze jary sobie i żwawy. Otóż ten stary professor biegł prosto w pobliską aleję lipową; a ile razy nad Królewcem niebo się chmurzyło, wybiegał za nim stary sługa, p. Lampe, z ogromnym parasolem pod pachą. Z samego tego parasola i z nazwiska famulusa nie trudno zapewne wam przyjdzie zgadnąć, że ten przechadzający się pan jego nazywał się Emmanuel Kant.

Codziennie tedy, jak rzekłem, z uderzeniem wpół do czwartej, biegł professor po alei lipowej, a biegając myślał i dumał, aż nie wymyślił i nie wydumał owych ksiąg troje, co je „krytykami“ zowią. A wiecie, że te krytyki, zwłaszcza jedna z nich, bo owa „Krytyka

---

(\*) W końcu zeszłego wieku. — St.



czystego rozumu“, choć jak mówią, „na bibulastym papierze drukowana“, nadała nowy a dotąd niesłychany zwrot nie tylko samej filozofii, ale nawet całej umysłowości ludzkiej. Bo co prawda to prawda; te myśli starego Kanta tak gęsto rozpuściły po atmosferze i po wodzie niewidome duchy swoje, iż nie jeden ze śmiertelników, co ani słówkiem nie słyszał, że jest, lub, że był jakiś Kant na świecie, przecież gdy odetchnął, już wciągnął w siebie powietrzem jego myśli, a gdy się wody, choćby i wina napił, już chcąc niechcąc połykał, jakby jakie mikroskopowe żyjątka, kilka z onych duchów Kantowskiej filozofii.

Brano się na różne sposoby i sposobki, by tym żyjątkom dać radę. I cedzili wodę i kadzili atmosferę, jakby od dżumy; to wszystko na nic się nie zdało. Aż nastąpiły inne zwroty w świecie duchowym, inne duchy, które pokonały owych Kantowskich. Bo masz o tém wiedzieć, że ducha tylko duchem pokonać możesz.

Otóż zdarzyło się pewnego razu, że Kant, wróciwszy z przechadzki po owej alei lipowej, rozpoczął nowy ustęp w książce, którą właśnie miał pod piórem, temi wyrazami: „W każdym człowieku dwóch jest ludzi, z których jeden zowie się *Homo Numenon*, a drugi *Homo Phaenomenon*“. Proszę, niechaj czytelniki, a jeszcze więcej łaskawe czytelniczki nie straszą się temi nazwami łacińsko-greckimi, bo choć Kant, jak wiemy, napisał mnóstwo nowych rzeczy, o których się nikomu przed nim ani śniło; przecież co do onych dwóch człeków w każdym człeku, toć rzecz dawna jak świat, bo sięga historii Adamowej, czyli raczej owej chwili, gdy mu dodana była za towarzyszkę Ewa, praszczurzyna rodu ludzkiego, a mianowicie wszystkich dam. Widzicie tedy, piękne panie, że Kant odkrył jedynie nazwisko dla starej rzeczy. Boć też wiemy wszyscy na biedę naszą o owych dwóch kompanistach jednej i tej samej firmy.

Ot wiecie, kto jest ten Numenon? Nie ma człeka, któryby się do niego nie przyznał; nie ma człeka, coby się nie obraził śmiertelnie, gdybyś go od tego Numenona odsądził. I ztąd też ten Numenon taki hardy, a może niekiedy i zarozumiały. Krótko mówiąc, znacie go wszyscy, zwykle go w życiu „rozumem“ zowią. On niegdyś odkrył, że dwa razy dwa — cztery; a ponieważ aż po dziś dzień nikt a nikt nie rzekł, że dwa razy dwa — pięć, więc Numenon powiada o sobie, że on po wszystkie wieki i we wszystkich ludziach jeden i ten sam, że on nigdy nie umiera. Nie dziw tedy, że Numenon miewa pretensye do przeróżnych rzeczy. Jedni też wołają co gardło, że te jego pretensye arcy-słuszne, inni wołają jeszcze głośniej, że te pretensye Numenowe są tylko pychą nadętą. Co do mnie, ani mi w głowie, bym się w tém miejscu miewał w te kłótnie; to tylko pewna, że w imieniu Numenona, a pod jego firmą, działo się już niesłychanie wiele głupstw po świecie, i że on, choć w każdym a każdym człowieku przytomny, przecież nie we wszystkich ludziach

jednako czynny: w jednym przemawia głośno i rządzi samowładnie w piersiach, jako gospodarz w domu własnym, w innych zaś odzywa się tak z cicha, że go ani dosłyszeć; a są nawet tacy wpośród nas, w których on napięknę zasypia i śpi; czasem tylko się przebudziwszy coś mruknie i stęknie, przewróci się na drugi bok i znów śpi —; czasem też on chrapie choć nie śpi.

Inny zupełnie jest jego kompan w spółce, ów Phaenomenon: ten z każdym człowiekiem się rodzi i z każdym umiera, więc w każdym jest inny a inny; więc, jak już widać z nazwiska, jest on przemijającym pojawem na ziemi. On zwykle się pod różne imiona podszysza; to prezentuje się ludziom jako słabostka, to jako temperament, to znów jako skłonnośc osobista lub krewkość ludzka; słowem ubiera się we wszystkie rupiecica i biedne łachmanki tój biednej ludzkiej natury.

Ponieważ Homo Numenon hardy, dumny, rozkazujący, jako ustawodawca i pan, więc temu wcale nie rad Phaenomenon, który, cackając się kaprysykami, zachciankami i własną miłością, lubi sobie brykać i bujać, więc pryncypała swojego ma za śledzionnika, za nudziarza a pedanta. A gdy mu tamten bywa niewygodny, więc często mu się wykręca, mydli mu oczy, i tumaniąc go dowodzi, że to co czyni, jest właśnie wykonane w duchu a wedle rozkazów pryncypała.

I czasem mu się te szachry powodzą. Jednak często nie udają mu się figle, więc nic dziwnego, że nie rzadkie spory i kłótnie między tymi panami, że tedy rejlwach, hałas y i niepoko j w domu.

Ot właśnie dziś udało mi się podsłuchać żwawą dyskusję między moim Numenonem i Phaenomenonem, który, jak wiecie, jest także rad burmistrzować, jeżeli mu się uda. Ta dyskusya, powiniszować czytelnikowi, skończyła się zupełnym tryumfem Numenona.

Rozumie się, że ani myślę raczyć czytelnika mojego dokładnym protokołem tego sporu; więc w skróceniu powiem, zka d tym ichmościami te udry. Mój Phaenomenon, zwyczajnie jak to on bywa próżny, gadatliwy a dogadzający lada chęćce swojej, chciał do tego wszystkiego, coście już o Wenecyi przeczytali, dodać mnóstwo spisów innych kościołów, pałaców, mostów i innych osobliwości tego osobliwego miasta. Lecz w sam czas przerwał te zamachy jego Numenon, wołając: „Pofolguj wasze, na te piśmidła nigdy się nie zgodzę, bo one znudzą do reszty czytelnika, zbałamucą go, a do celu nie poprowadzą“.

„Jegomość znów dziś jesteś w złym humorze“, odrzekł Phaenomenon, „a nie rozumiem o co jegomości chodzi.“

„Aha! nie chcesz rozumieć!“ odpowiedział poważnie Numenon. „Więc powiem asanowi krótko i węzłowato o co mi chodzi. Wszak przyrzekliśmy z góry, iż, o ile sił naszych, podamy młodziej braci naszej wyobrazenie, choć ogólne, o historyi sztuki, wedle pomników, które spotkamy we Włoszech. Rozumie się tedy, że wcale nie mamy pretensyi pisania przewodnika przez Włochy, któryby wszystko



obejmował, co tylko w tym kraju piękne i warte widzenia; nam nie tak chodzić powinno o opisanie najpiękniejszych dzieł sztuki, jak raczej o scharakteryzowanie tych dzieł artystycznych, które właśnie najdobitniej nacechowane są znamieniem swojej epoki —; a wiesz dobrze, że nawet i wszystkich dzieł takowych nie zdołamy opisać. — A przytém starajmy się, ile możności, aby się trzymać porządku chronologicznego, choć zachowanie takowego następstwa historycznego jest najczęściej niepodobnem. Ale najwięcej asana suplikuję, abys raczył powściągnąć nieco zbytnią mówniwość swoją, by nie było w twoich opisach więcej przyprawy niż potrawy. — Więc co do malarstwa, niechaj wystarczy coś rzekł, chodząc po akademii; obejdziesz się przeto już bez opisu innych malowideł, choćby wielce znakomitych a przechowywanych po kościołach lub po zbiorach prywatnych; może tylko o jednej galeryi Manfrini pozwoliłbym asanu wspomnieć, ale to króciuchno. Co się tyczy rzeźb starożytnych, możesz się bezpiecznie z tém zachować dla innych miast włoskich, kędy zbiory antyków są i bogatsze i zupełniejsze. Co do architektury nowożytniej, zdaje mi się, żeś dość naopowiadał o budyniach, chodząc po placu Św. Marka, i wtedy gdyśmy odwiedzali Torcello, Murano, pałac dożów, kościół Św. Marka i Canal Grande. Teraz wypada tylko uzupełnić to, co już czytelnikowi tam powiedziałeś. Wybierzmy jak najmniejszą ilość budynków, charakteryzujących wyraźnie styl swojego czasu i takowe jeszcze opiszmy. Lecz wymawiam sobie, aby te opisy były jak najtreściwsze, bez zbytnich expektoracyj a elokwencyi niepotrzebnej; bo przebac, mówniwość asana, zdaje się być u niego chorobą nie do wyleczenia.“

„Jako!“ zawołał zdesperowany Phaenomenon, „ja o tylu najpiękniejszych rzeczach mam przemilczeć! Patrz, jakie ogromne pliki notat urosły pod piórem; te notaty tak są dokładne, że je tylko przepisać, posklejać, a potem już wyprawić wprost na Litwę do oficyny pana Zawadzkiego. Po co mnie tedy jegomość tak nużył tęp pisanem notatek! Gdy wieczorem albo chciałem przechadzać się przy placu Św. Marka, albo płynąć gondolą przy świetle księżycy, albo, nakoniec, gdym chciał, zmęczony się całodziennem oglądaniem Wenecyi, pojsć spać, jegomość gwałtem kazał mi pisać te noty, które teraz na nic się nie zdadzą. Gdy posłucham waszmości, opis Wenecyi nie tylko nie będzie kompletny, lecz nawet zawiedzione będą najmiłsze nadzieje moje; bo mnie ominie sposobność wyjawienia uczuć, odmalowania wrażeń, które się budzą we wnętrzu naszym, na widok tych wielkich spraw człowieka.“

*Numenon.* „Co się tyczy zawodu nadziei aścinych, przyjmij moją kondolencyę; przytém jednak chciój przyznać, żeś może dotychczas zbyt przez szpary patrzył na wynurzenia piśmienne uczuć aścinych, bo proszę baczyć, że uczucia, lubo są pierwiastkiem wielkiej wagi dla każdego człowieka, są przecież tylko osobistą jego sprawą, więc niemi drugich zbyt natrętnie raczyć nie przystoi. Bo

przecież oddawna ktoś wyrzekł, że każdy takie samiutenkie ma prawo do własnych uczuć, jak do własnego powonienia; bo jak nikt obcym nosem nie wącha, tak też obcym sercem nie czuje. Co do kompletności naszego opisu Wenecyi, wszak dopiero co rzekłem, że przecież nie mamy zamiaru napisania przewodnika. A cóż z tego, że asindziej nie wplączesz w książkę wielkiej części notat swoich? Alboż to one nie zdadzą się dla samego waszmości? Nie tęgi mi to autor lub nauczyciel, który sam tyle tylko wie, ile drugim piśmieniem lub ustnie udziela. Wszak waszmość nie chcesz kroić na rzemieślnika w literaturze, co na łokcie ceni towar swój! Wszak wiesz, że taki wnet się wyekspensuje i nie długo pociągnie. A wreszcie, czy to na Wenecyi już koniec; cóż nam pozostanie dla innych miast włoskich, jeżeli się nad tēm pierwszym tak bez miary rozpiszemy!

*Phaenomenon.* „Lecz mnie też nigdy przez głowę nie przeszło, abym w tym samym stosunku, jak o Wenecyi, miał pisać i o innych miastach, — a to z licznych powodów, które na palcach jegomości wyliczę. *Najprzód:* Nie zaprzeczysz tego jegomości, że rodacy nasi, jużto dla braku czasu, jużto dla innych okoliczności, rzadziej zapuszczają się w głębsze Włochy, ale natomiast bardzo często odwiedzają Wenecyę; bo jedni pragną splókać słabostki w wodzie morskiej, a drudzy dla tego tutaj przyjeżdżają, bo wycieczka do Wenecyi jest isticie dziś żartem, bo ona koleją żelazną tak zbliżona do naszego kraju. *Podrugie:* Jegomość dobrze wiesz, jak mało jest miast we Włoszech, mogących się równać pod względem sztuki pięknej z Wenecyą; o Rzymie nie mówię, bo Rzym jest Rzymem, a co do osobliwości, nie ma żadnego miasta na całej kuli ziemskiej, któreby śmiało mierzyć się z Wenecyą. Takiego egzemplarza miasta nie ma i nie było i nie będzie na świecie, nie będzie i nie było w historii drugiego. *Potrzebie:* Wyznasz, jako o niektórych przedmiotach wypada mi nawet mówić o Wenecyi nierównie dłużej, niż o jakimkolwiek innem mieście! Jakoż, gdy Wenecya jest z kolei pierwszym miastem włoskiem, z którym się spotkałem w podróży mojej, jest tedy rzecz jasna jak dwa razy dwa — cztery, że właśnie przy Wenecyi wypadało mi oswoić czytelników choć z ogólnym poglądem na główne epoki sztuki, zwłaszcza chrześcijańskiej; co więc pod tym względem w Wenecyi już powiedziałem, albo jeszcze powiem, posłuży za podstawę do opisu artystycznych dzieł innych miast. Więc im dokładniej pod tym względem rzecz obędziemy w Wenecyi, tēm gładszej i krócej sprawić się zdołamy w innych grodach włoskich. *Poczwarte:* Ja...”

*Numenon.* „Zabastuj asindziej w tych projektach! Prawiebym przystał na te argumenta ascine, lubo, mówiąc między nami, podziwiam asana talent, którym umiesz ciągnąć wodę na swoje koło. Przecież, suplikuję, weź asan rzecz na rozum i pomysł, coby się stało, gdybyś, nawet mówiąc o samej Wenecyi, chciał i resztę pomników godnych wspomnienia tak szeroko opisać, jak te, o których już



była mowa. Cóżby się stało? Oto, do tego, co już napisał, przybyłoby drugie lub trzecie tyle — a wtedy nie stałoby waszeci palców do pisania a czytelnikowi cierpliwości do czytania. Lecz, koniec końców, jeżeli chcesz, stój sobie przy uporze twoim i pisz co ci się żywo podoba. Jednak, co do mnie, zapowiadam, że ja ręki nie przyłożę do takiej roboty.“

Na takie dictum Phaneomenon zamilkł, lecz choć się skrzywił, poznał, że tym razem nie postawi na swoim.

---

### Przypisek Numenona.

Wielmożny mościwy czytelniku mój!

Czytając powyższe androny, będziesz może mniemał, że to rzeczywiście ktoś trzeci podsłuchał dzisiejszą rozmowę moją z Phaenomenonem i spisał ten cały spór nasz. Temu nie wierz, bo tutaj nie ma wcale trzeciego, bo któżby nim był? — Wszak jest nas rzetelnie tylko dwóch, to jest: ja i mój kompan. Więc teraz zgadniesz, że to nie ja popisałem te brednie, lecz że samemu Phaenomenonowi należy się ojcostwo tych wszystkich banialuków, przypominających spleśniałe scholastyczne koncepta. Już to nieraz pozwolił sobie wybrzezki takowe i pewnie jeszcze nieraz i na przyszłość niemi się popisywać będzie. — Lecz temu właśnie sami łaskawi czytelnicy winni, bo ich życzliwość pobłażająca, z którą przyjęli dawniejsze jego pisania, tak nadeła go miłością własną a próżnym zarozumieniem, że się stał arcy gadatliwym i tak zakochanym w sobie, że lada frazes, że lada jałowy dowcip, byle jego własny, arcydziełem mu się być zdaje. Podobnie i dziś zrobił, udając jakiegoś trzeciego, co niby nas podsłuchał i spisał te niestworzone rzeczy.

Patrząc na tę robotę jego, byłym ten cały powyższy ustęp wrzucił do kosza, dokąd już powędrowało za moją pomocą mnóstwo podobnych niewydarzonych dowcipów mojego kompana; niechcąc się atoli z nim na piękne pokwasić, puściłem rzecz płazem. Jednak czytelnik już zapewne poznał, że musiał w tém wszystkiém, co on powyżej popisał, wiele sprostować i zmienić, bo ten kompan mój, dąsając się, pofalshował i pokręcił całą naszą rozmowę — a to mnie na despekt a szkodę, a samego siebie niby światłem bengalskiém oświecając.

*Homo Numenon m. pr.*

---

Te kościoły w Wenecyi są zaiste dziwnym a jedynym pojawem na świecie, takie ich tłumy nieprzepatrzone! A okazałość! a przepych! — to istne żarty z wyobraźni wędrowca. Tutaj przekonać

się możesz, czego dokazać zdołają bogactwa, trzymające się w parze z lotną, swobodną, artystyczną fantazją. Opuścisz progi którego z tych kościołów, jeszcze myśl masz zajętą przepychem dopiero co widzianym, co całym brzemieniem uderzył na duszę twoją, a już stajesz w drugim przybytku Bożym; w tej chwili znikają poprzednie wrażenia, ulatnia się obraz dopiero co widzianego kościoła, bo nowe budowanie, nowe obecne bogactwa, obecna niesłychana okazałość ogarnia cię do koła; i dość długiej chwili potrzeba, zanim się pozbierasz w sobie, zanim zdołasz chłodniej rozpatrzeć się w otaczających cię przestrzeniach i zdać sobie sprawę z architektonicznego stylu. A prawie każdy styl, więc prawie każda epoka wyraża się tutaj kilku prawie współczesnymi budynkami, więc one są jakby przeróżnymi wariacjami na jeden i ten sam temat.

Mając się trzymać porządku chronologicznego, więc następstwa epok, przypominam, że najstarszym pradziadowym stylem chrześcijańskim był styl bazyliki; on sięga czasów, gdy jakby ziarno Boże z pod ziemi, występuje wiara zbawienia z ciemności katakumb na dzienny promienisty jaw. Tego stylu, jak pamiętacie, jest w Wenecyi wyobrazicielem kościoł na Torcello. Wiecie również, iż nieco później, jakoby dopełnieniem architektury Zachodu, wzmagą się we wschodniem państwie rzymskiem styl bizantyński. Miniaturowy kościółek S. Foska, trwający również do dziś dnia na Torcello, był dla nas wysłannikiem bizantyńskiej architektury, a kościół złoty, świecisty Św. Marka, lubo najczęściej w epokę romańską liczony, okazał nam przecież naocznie, jakie to są najgłówniejsze cechy bizantyńskiego budowania. Potem nastają właściwe wieki średnie, a z nimi razem pojawia się styl romański w Europie i zajmuje pierwszą ich połowę; tego stylu nie wiele już spadło dziedzictwem po starych latach na dzisiejszą Wenecją, dla tego wspomnieliśmy o nim z lekka mówiąc o S. Donato na Murano. Lecz wnet wykwita, w drugiej połowie średniowiecznych dziejów europejskich, owa architektura, co ją gotycką zowiemy. Rzekliśmy już powyżej; jak to ona przybiera na lagunach właściwe a tak fantastyczne kształty w tych głównych facyatach pałacu doży i w niektórych przystrojach jego dziedzińca, i jak to ten styl się mili, wdzięczy po tych budowaniach arabsko-gotyckich, które jakby huryski wschodnie, kąpią się w zwierciadle falistém morza. Więc na dokonanie tego, obaczmy, jak się gotycyzm wydaje w kościołach weneckich, a wybierzemy ich dwa, które właśnie są wysokiej znakomitości. Pierwszym jest *Santa Maria Gloriosa de Frari*.

Gdy staniesz w obec tego przybytku, wyczytasz z oblicza jego, że on gościem z obcej ziemi. Bo nie tylko jego architektura jest gotycką, północną, lecz on nadto jeszcze wielce wspaniałych rozłożystych wymiarów; tu nie ma owego oszczędnego gospodarowania przestrzenią, zwykłego w Wenecyi, kędy każdą piędź podwalin, trzeba było stosami złota wykupić z błotnych trzęsawisk lagunów.



Mistrzem-budownikiem kościoła de' Frari był *Mikołaj z Pizy* architekt i rzeźbiarz. On, choć urodzony na samym początku trzynastego stulecia (r. 1205), okiem geniuszu dojrzał ścieżki, którymi w następnych wiekach miała pójść artystyczna fantazya. I on był również jednym z tych zawczesnych skowronków, co rozpiąwszy skrzydła pod obłokiem nocy wiosnę światu, choć od wiosny przegradzają świat długie jeszcze mrozy nieużyte. Nicolo Pisano zbyt się z urodzeniem swoim pośpieszył, więc świat współczesny patrzył na dzieła jego i nikt nie zrozumiał przyszłości, która przepowiednią żyła w tych dziełach.

Kościół de' Frari jest gotycki, przecież z włoska gotycki. Tutaj tedy jest rzeczą arcyzajmującą patrzeć co się dzieje na ziemi italskiej z tym stylem zrodzonym na Północy tak wskroś romantycznej, tak fantastyczności pełnej.

Wiadomo wam już, że gotycyzm w architekturze symbolicznie prawi o idealności człowieka, o duchu, co się spuszcza w najgłębsze tonie własnej istoty, bo mu tęskno na ziemi; więc rad zrzucić z siebie brzemień materji i wzlecieć w nadziemskie dziedziny. Więc też każdy człek, w istocie własnej ognisko siebie widząc, czuje się być całością a jednostką niezawisłą od otaczającego go świata. Mówiliśmy już na inném miejscu o tém, jak to całe usposobienie romantyczne ducha wyjawia gotycka architektura, jak to ona pragnie zwlec z ciosów, z materji ciężkość i, idealizując ją, uczynić wzlotną, strzelistą, ku niebu się wznoszącą, jako to ten styl jest wyrazem tego cofania się we własne wnętrze; więc też wyjawia się w mnóstwie architektonicznych jednostek, z których każda jest całością dla siebie (np. owa miniaturowa architektura, więc owe wieżyczki, kapliczki zdrobniałe, filarki i t. d. będące niby całościąkami osobnemi).

I patrzmy co się stało, gdy takowa architektura, taka romantyczność przeniosła się na ziemię italską, na ziemię kędy klassycznosc była pulsem w żywej tradycyi i w upominku po starym Rzymie, kędy krew klassycznych ludów, choć zmieszana z krwią lesistej Germanii (\*) była przeważnym pierwiastkiem w nastroju ciała i duszy późniejszych Italii mieszkańców. Zrozumiecie tedy, jak się mienił i przeradzał styl gotycki w duchu włoskich mistrzów; więc wam już nie dziwno, że gotycyzm był jedynie obcym przycho-dniem na italskich ziemiach i że tracił tam właściwe rodzinne piętno swoje.

Facyata cicha, prostoty pełna w kościele dei Frari; ona z cegieł, tylko skromne jej ozdoby wyrobione z ciosów. Tutaj ani śladu tego

---

(\*) Rozumie się, że mówiąc o stylu gotyckim, bynajmniej Germanii nie bierzemy za jedno z Niemcami. Wiadomo nawet, że styl gotycki nie powstał w Niemczech, ale w północno-wschodniej Francji.

portalu, co w gotyckich katedrach wyposażony całym kipiącym bogactwem ornamentyki. A nadto, sama szerokość wystawy w porównaniu do jej wysokości wielce umiarkowana; więc brak tutaj wzlotności w górę strzelającej. Co więcej, stanawszy bliżej lewego boku kościoła obaczysz, jak to duża część kościoła jest prawie jednostajną, prawie bez okien! — co wbrew przeciwnie architekturze gotyckiej, która chętnie ze wszech stron olbrzymimi oknami tak znosi ściany, iż kościół wygląda jakby szklarnia ogromna.

Jeszcze wyraźniej stają przed nami uwidomione uczucia włoskiej ziemi, gdy przestąpimy progi tego kościoła. Sklepienie wprawdzie gotyckie, jednak ono nie spoczywa na filarach, lecz na okrągłych kolumnach! Kolumna — to forma czysto klassyczna, ona przypomina budowanie Hellenów. Grecy przeczuwali, że kolumna z istoty swojej winna być przeznaczoną do dźwigania brusu (belki kamiennej) i płaskiego stropu. A gdy lud ten, istny ulubieniec piękności, czuł instynktem, że harmonia i zestrój wzajemny jest własną duszą jego żywota, wyrzucił tedy sobie, iż siła dźwigająca, więc kierunek pionowy, czyli kolumna, a siła cisnąca, dźwigana, czyli brzus, strop płaski, winny być w harmonii z sobą i nawzajem zestrojone do siebie (\*). Dla tego też właśnie kolumna, dźwigająca arkadę, jest nadużyciem, które spotykamy najpierw w budowaniu Rzymian nie będących wcale ludem estetycznego zmysłu. Sklepieniu zaś gotyckiemu odpowiada filar rozczłonkowany, będący tedy jakby pękiem cienkich wałków, lasek i t. p. — a te laski, jakeśmy już rzekli, strzelając do góry w dalszém przedłużeniu swoim rozchodzą się po łukach, po sklepieniu jako żebra i żyły, i stają się jakby szkieletem i siatką, co trzyma sklepienie, tak iż ono niby nie ciąży na filarach, ale z nich wyrasta i wlatuje, a tak właśnie wyraża tę podlotność idealną romantycznych czasów. Wiemci ja, że często bardzo i na północy spotykać można w kościołach gotyckich kolumny (\*\*), przecież to się zdarza najczęściej w świątnicach budowanych na początku epoki gotyckiej; w kościołach późniejszych jest rzadkim wyjątkiem. Podobne zjawiska tém snadniej zrozumiemy, gdy pamiętać zechce-

(\*) Listy z Krakowa, list XX, XXI, XXII.

(\*\*) Okrągłe kolumny spotykamy np. w Paryżu w Notre Dame; przecież wiadomo, iż kościół ten zbudowano w pierwszej więc najwcześniejszej z trzech epok francuzkiego gotycyzmu, potem w epoce zwananej „ścisłego, czyli pierwotnego stylu“, który, jak wiadomo, zarywa jeszcze stylem romańskim. Podobnych przykładów pełno we Francji i w Niemczech. Wszak u nas w Krakowie jest przykład piękny czystego prześlicznego gotyckiego sklepienia, spoczywającego na kolumnach okrągłych; tym przykładem jest najstarsza żydowska bożnica w żydowskiem miejscu. Tutaj sklepienie gotyckie, wsparte na dwóch kolumnach okrągłych, stojących w środku bożnicy, a oddalenie ich od siebie jest właśnie trzecią częścią całej przestrzeni. — Gmach ten należy do wielu zajmujących budowli średnich wieków w Krakowie, a zowie się bożnicą Kazimierzowską, bo jest przez Kazimierza Wielkiego stawioną.



my, że rdzeniem filaru gotyckiego nie jest czworogran, lecz właśnie kolumna (walec), z którą później dopiero łączą się organicznie owe wałki, laski.

Otoż tedy to rozczłonkowanie nie tylko wypływa ze samej istoty technicznej gotyckiego budowania, lecz jest jeszcze wyrazem usposobienia ówczesnego ducha romantyczności, bo te laski, jakby osobne cienkie kolumny, są całością, z których każda odnosi się do siebie, a nadto uważ, że jak w gzymsie, tak i we filarze gotyckim spostrzegamy to cofanie się we wnętrze własne; więc wyźłobienia są tu główną cechą; jakoż, jeżeli w stylu klasycznym formy okrągłe tworzone są przez wypukłości, przez wałki, więc przez formy występujące w zewnętrzny świat; przeciwnie, cechą gotyckiego stylu jest właśnie to, że formy okrągłe są wklęsłe, więc cofają się w siebie.

W kościele de' Frari atoli widzisz dziwny splot dwóch światów, wręcz od siebie różny: jest-to gotycyzm, lecz ujęty oczyma klasycyzmu! Tutaj jawnie się przekonać możesz, że uczucie italskie inaczej niż na Północy czuje harmonią wymiarów; puść oczy po przestrzeniach tej świątyni, a obaczysz, iż stosunek szerokości nawy głównej a naw pobocznych, i że stosunek wszystkich wymiarów poziomych, więc długości i szerokości kościelnych do wysokości, jest tutaj zupełnie inny, niż w kościołach prawdziwie gotyckich. Tutaj nie widzisz tej wysokości tak wzlotnej i strzelistej w porównaniu do wymiarów poziomych, która jest duszą gotyckich katedr w krajach na północ Alp. Bo Włochom chodzi raczej o rozwój znakomitej przestrzeni w kierunku poziomym. Nie rozumieście atoli, aby te wymiary w kościele Frari nie były pełne harmonii, lecz ta harmonia jest inna, bo narodowa. Bo jeżeli prawdą jest, co tylekroć powtarzano, że architektura jest skamieniałą muzyką, więc rzecz jasna, że i uczucia narodowe jak się wyrażają w pieśniach narodowych, tak mają też objaw swój i w architekturze, choć zaprawdę mniej nacechowany miejscowością, zwłaszcza u narodów chrześcijańskich, u których wspólność wiary łagodzi różnice narodowe.

Tutaj w tym kościele potwierdziło mi się dawne zdanie, że styl gotycki nie przeniknął nigdy wskrós fantazyi mistrzów włoskich; bo on przyłgnął do niej jedynie zewnętrznie, więc on też najwcześniej okazuje się we Włoszech li jako ornamentyka a powierzchowny przystrój. Zatem też gotyka we Włoszech jak jest słaba i nikła gdy chodzi o całość jakiego wielkiego budowania, tak wykwita w całej pełni swojej gdy się ima samej ornamentyki. Jakoż, spojrzij np. na ten grobowiec w tym naszym kościele Frari, on umieszczony w prezbiterium, u góry w ścianie. Pomnik ten bogaty, wystrojony a nie przesadny; w nim styl gotycki tak czysty, tak w zupełności swojej rozwinięty, jak gdyby go dźwigał i rzeźbił jakiś mistrz germański, lub z Francyi północnej.

A wiecie też, kto tutaj pod tym grobowcem zasnął po twardych,

łzawych trudach żywota? To Franciszek Foscari; on sobie tu spoczął, gdy boleść pozrywała już wszystkie serca struny!

Styl gotycki przedstawia nam się w kościele Frari jeszcze w innych dziełach, np. w tych stallach precudnie z drzewa struganych; lubo, prawdę mówiąc, one jeszcze tylko nieco gotyckie a przeważniej już zarywają w renesans piętnastego stulecia. Mistrzem ich *Marek z Vincenzy* (r. 1468).

Silniej atoli, jak te stalle, uderza każdego wędrowca z północy ow zuchwały pomnik Pawła Savello, co niegdyś był dzielnym wodzem republiki. Pomyślcie sobie — postać ta jest wymiarów naturalnych a może większych jeszcze; generał dosiadł dzielnego zuchwałego rumaka; a proszę sobie wyobrazić, że i ten rumak i jeździec jego wcale nie przedstawiają się w płaskorzeźbie, lecz wyrobieni są pełną rzeźbą odstawiającą od ściany. Więc butny i swobodny harcuje na pomniku swoim wenecki hetman, jakby przed frontem swoich chorągwi. Wyznaję, że każdy z nas nieco się zdziwi, gdy obaczy konia w kościele! To jakoś nieuchodzi! Prawda — lecz cóż kiedy temu wodzowi jakoś z tem gracko i butno. Wszak podobne pomniki nie tylko napotkasz w tym tu kościele de' Frari, lecz jest ich niemała liczba w kościele Św. Jana i Pawła, co jest istnym weneckim panteonem. Tak to bywa zawsze na świecie, czego kto w zwykłym życiu nie posiada, tem właśnie chęć się lubi. Weneccy kochają się w jezdnych posągach, bo im konie dziwota, a w naszym Krakowie, gdzie daleko odsuniętym od morza, po drzwiach handlów korzennych widzisz płynące malowane okręta, czarniuteńkich murzynów, Turków i całe przybory portów zaświatnych. Przecież podobne malowane koncepta już z modą potrosze znikają.

Patrzcie jak znowu cudnej kompozycyi wskróś szlachetnego renesansu (bo z r. 1500) jest pomnik grobowy Melchiora Trevisano. Na trumnie widać samego Trevisano a obok trumny dwie postaci; po tych figurach znać, że ich mistrz uniał wpatrzeć się w tajemnice natury — tak te posągi jego są pełne świeżości i siły! One iście nie na pamięć robione, lecz dokonane z sercem miłującym Bożą przyrodę i z okiem na świat otwartem. Ten pomnik, również jak i drugi choć wcześniejszy od niego grobowiec doży Trono (z r. 1472 mistrza architekta Antonio Bregno), są bogate i dumne lecz szlachetne, bo wcale nie obrażają przesadą. Słuszność za sobą mają ci, którzy twierdzą, iż kompozycya tych pomników grobowych jest nierównie szczęśliwsza, niż niejednej facyaty kościelnej. I nie ma się czemu dziwić, bo łatwiej o dekoratora, niż o architekta, a łatwiej ułożyć melodyą do trenów niż stworzyć wielkie dzieło muzyczne i rozłożyć je na instrumenta; łatwiej o obrazki dramatyczne odgrywające się na scenie, niż o dramat prawdziwy.

Ze samej daty zapewne czytelnik odgadł, że oba te pomniki są renesansem, więc w tym stylu wdzięcznym i lubym, który tak dzi-



wnie się nadaje do dekoracyi choćby drugiego rzędu przedmiotów. Proszę was np. ze mną do zakrystyi; chciejcie tu okiem rzucić na te ramy. Ba! to nie ramy ale istne dzieło sztuki nadobnej; patrzmy na te figury, które tu na ich wierzchu wybują, jak one są pełne gracyi i uśmiechu! Otóż w tém widać to poczucie głębokie artystyczne, które umie zawsze zastosować i styl i formy do znaczenia przedmiotu. Te ramy skomponowane jak ramom przystoi; owe stalle patrzą jak istne stalle, a pomnik grobowy chce być tylko sobą samym, nie udając obcej sobie treści. Lecz powie ktoś, czyli takie przesłiczne artystycznej kompozycyi ramy nie są może zbyt niedoładnym rywalem dla samego obrazu którego są oprawą? Czyliż dama piękna z rozumkiem a z chęcią podobania się własnymi wdziękami swojemi, będzie chowała obok siebie pannę respektową, coby urokiem zaćmiła piękność samej pani domu? — Nie wdając się w rozstrzygnięcie podobnych pytań zdradnych, mogę zapewnić, że obraz ten nie obawia się współzawodnictwa swoich ram, bo ten obraz stworzony jest przez Jana Belliniego.

Z bolejącem zaprawdę sercem pomijam mnóstwo pomników wysokości wagi przechowanych w tej świątynicy, bo wiecie jak nam śpieszno i nagle. Przecież nie mogę milczkiem pominąć dzieła, które mi w tej chwili wielce przypada na rękę, aby wam unaocznić w co się późniejszym czasem zamienił renesans! — Proszę patrzeć na pomnik Jana Pesaro! — Od posadzki kościelnej aż gdzieś tam pod sklepienia dźwiga się piętrami budowanie nadęte pychą, kipiące zamobnością hardą i zuchwałą. Tutaj to luczno i szumno! Zdaje się, jakoby ten pomnik był przepowiednią nowomodnych oper naszych, w których pełno stuku, puku i huku, hałasu i wrzawy, w których grzmią bębny, kotły, trąby, strzały, w których widzisz wystawy durzące wyobraźnią, przepychy dekoracyi i mamiące błyszczące ubiory, zmysłowe tańce a skoki szalone; koniec końców, w których wszystko się znajdzie prócz muzyki samej. Ten pomnik ponasadzał się mnóstwem figur krygowanych z marmuru a inne niebożęta z nich przyległy masą swoją. Na próbkę zwróćmy oczy na to grono murzynów. Im kazano dźwigać sarkofag olbrzymi, a choć to setne chłopcy, przecież im z tą robotą nielada sprawa; więc jęczą, więc stękają pod tym brzemieniem swoim. To istne biedaki! — Oni, jak to zwyczajnie murzyni, świecą czarnym marmurem; lecz na tém nie dość, bo mistrz odział ich jeszcze bieluchną toaletą. I cóż się stało? — Oto, jak się zdaje, z wielkiego natężenia a z twardej pracy popękały im suknie a mianowicie już na kolanach poprzedzierały się inexpressible, a przez otwory widać czarną skórę nieboraków. Macie tedy najszczęstsze baroko, więc makaronizm, więc istny siedemnasty wiek. A wiecież kto to te piękności wydumał? Oto nasz dobry znajomy *Longhena*. Pamiętacie, że to on stworzył za młodu „Salute“, potem pałac Pesaro na Canal Grande, co wspaniały, pyszny, już nie na żarty kroi na baroko, a w końcu życia wymyślił ów ko-

ściół Scalzi, co, jak wiecie, patrzy na świat jakby arcykosztowna szafa; więc też stać go było na ten tutaj pomnik tak dziwaczny. Jeżeli w innych pracach mistrz ten stracił tradycje XVI wieku, w tym pomniku postawił istny grobowiec artystycznemu uczuciu.

Przepuszczając innym dziełom architektury i rzeźby, zwróćmy się do czasów bliższych obecnej chwili. Więc spojrzycie w stronę, kędy w śnieżnej bieli marmurów świeci grób Kanowy.

*Antonio Canova* sam stworzył ten pomnik, mający być grobowcem wielkiego Tycyana. Jego cesarska mość Ferdynand atoli po śmierci artysty, pragnąc uczcić wielkiego rzeźbiarza Wenecyi, jemu samemu poświęcił grobowiec, polecając wykonanie kosztem cesarskim innego pomnika dla Tycyana.

Za pierwszym rzutem oka widzisz, że ten pomnik Kanowy jest naśladowaniem grobowca arcyksiężniczki Chrystyny, wystawionego przez tego mistrza w kościele Augustyanów w Wiedniu. Wiadomo wam zapewne, że ten pomnik wiedeński nie tylko jest jednem z arcydzieł Kanowy, lecz zaiste liczy się do najznakomitszych prac nowożytnego dłuta. Otóż i tutaj we „Frari“ widzimy i piramidę i podobną grupę figur, i tutaj zajmuje nas ów lew płaczący i ów geniusz śmierci, i w ogóle tutaj powtarza się cała owa kompozycja rzewna i szlachetna, tak wskrós zachwycająca widza. Lubo śmiałybym mniemać, że naśladowanie weneckie mniej chwyta za serce nasze, niż owo świeżego i oryginalnego pomysłu dzieło w Wiedniu.

Mimo lekkich sądów, które tu i owdzie odzywają się o Kanowie, trudno zaprzeczyć mu wiekopomnych zasług. Jakoż pomyślny, że on urodził się jeszcze w r. 1757 (w Possagno), więc w epoce, gdy ów styl baroko gospodarzył samowładnie w rzeźbie, a Kanowa, zaledwie podrosły w młodości, śmiało i odważnie stanął w szranki przeciw zwichniętym i wykrzywionym dążnościom czasu swojego i przewycięził go geniuszem swoim; bo Kanowa brał siły swoje ze studyów starożytnej rzeźby i żywej natury. Prawda, że on sam nie osiągnął najwyższego szczytu na tej drodze, wskazanej przez siebie dla sztuki, prawda, że na tej drodze, właśnie przez niego wytkniętej, jego następca Thorwaldsen doszedł promienistych wienców, daleko po za sobą zostawiwszy Kanowę — to prawda; nie zapominajmy przecież, że gdyby nie było Kanowy, nie byłoby też i Thorwaldsena.

Lew z masła wyrobiony przez dwunastoletniego Kanowę a przeznaczony na stoł dla dziedzica wioski Possagno, był pierwszym dziełem kłującego się geniuszu i zjednał mu w onym dziedzicu przyjaciela i opiekuna, a lew na pomniku arcyksiężniczki Chrystyny zjednał mu uwielbienie całej Europy i uczynił go samego opiekunem nowej epoki w sztuce. Gdy w r. 1822 umierał Kanowa, już od dawna słońce Thorwaldsena płomiennym południem przyćmiewało imię włoskiego mistrza; świat atoli nie przepomniał zasług jego,



bo kto na jutrznię poranną zadzwonił, temu należy się pamięć, gdy dla niego samego zapadnie mrok nieszporny.

Ponieważ dzieła Kanowy spotkają się zapewne często z nami wśród tej wycieczki naszej, niechaj tedy, jak nateraz, wystarczy powyższych słów kilka.

Już mieliśmy się ku odwrotowi z kościoła Frari, gdy jakiś suchy miniaturowy jegomość, ruchliwy, o oczkach przemądrych, cichaczem, niby jaszczureczka, przybiegł do nas, zwierzając się, że ma w kieszeni klucz do przepierzenia z desek, za którym właśnie na dokończeniu pomnik dla Tycyana (\*). A oglądając się niby z przeznaczeniem w koluteńko, szepnął, że lubo mu jak najsurowiej zakazano pokazywać zawczasu owo arcydzieło, przecież on, przeczuwając w nas miłośników sztuki, jest przejęty dla naszych osób nieprzemogłą sympatyą. Te summitowania się a włoskie adadzia znaczyły na prozę polską: mam klucz, otworzę, lecz proszę nie mieć węża w mieszkku.

Wstąpiłszy zatem za owo mistyczne przepierzenie. Nie będę się rozwodził nad tym pomnikiem, wspomnę jedynie, że on ubrany mnóstwem płaskorzeźb przedstawiających główne obrazy Tycyana. A to właśnie, wedle mnie, nie jest bardzo szczęśliwą myślą, bo skulptura, bez zadania gwałtu własnej istocie swojej, nie może udawać malowanych kompozycyj. Bo choć prawda, że bareliewy stanowią niby pogranicze rzeźby a malarstwa, przecież one całym światem różnią się od dzieł pędzla —! Istna to bieda z nami. Grecy właśnie w bareliewach wyświecili arcymistrzostwo swoje, okazując nam naocznie jak się z niemi obchodzić należy i czego od nich wymagać wolno, a do czego one się nadają. A my klepiemy swoje, jak gdyby nie było nigdy Hellady na świecie, jak gdyby nie istniała nigdy historia sztuki. O innych cechach tego pomnika „wystawionego ogromnym a hojnym nakładem“ zamilczec wolę. Żegnając się z kościołem „Frari“ wypadaloby nam wspomnieć o Scuola di S. Rocco, która tuż z nim sąsiaduje a wystawiona wczesnym renesansem. Lecz pierwej chciemy dokonać rzeczy z kościołami gotyckimi w Wenecyi — a później dotkniemy tej Scuoli słówkiem pobieżnem. Więc przeniesmy się myślą w inną stronę miasta i stanmy w obec drugiego również ważnego kościoła gotyckiego.

Jakoż prawie współczesną kościołowi „*de' Frari*“ jest świątynia *S. Giovanni e Paolo*, bo wykonana podobno przez uczniów *Mikotaja z Pizy*. Popatrz się na tę facyotę i chciój przywołać sobie przed oczy wyobraźni twojej jaki kościół z północy a litego gotycyzmu i znowu sobie powtórzysz w myśli, że gotycyzm jest zaprawdę tylko pielgrzymem przechodnim przez Włochy, że on na wieki nie pobrata

(\*) Jest tu mowa o pomniku Tycyana, wykonanym z polecenia cesarza Ferdynanda I przez rzeźbiarzy *Luigo* i *Pietro Zandomeneghi*. Pomnik ten odkryto i poświęcono w r. 1352. — St.

się z ziemią italską, że włoscy mistrze-budownicze pożyczali od tej obczyzny jedynie zewnętrzne dekoracye, floresy i przybory, jednak w sercu zostali Włochami. I czyliż ich za to łajać? Czyli może lepsze od nich nasze Francuzy z Pędzichowa, którzy, lada jako nabywszy tego co obce, stracili co swoje.

Prawda, że facyata Św. Jana i Pawła nieskończona, że nieodziana jeszcze w marmury, które ją stroić miały; przecież z tego, co istnieje, widzimy już jaki to gotycyzm wenecki. I ta tutaj facyata wcale nie podlotna, wcale nie strzelista; owszem szerokość jej wielce potężna w porównaniu z jej wysokością. Szczyt kościelny tak łagodny i przyplaszczony, że po nim wyraźnie znać, że nie tęskni w górę; owszem jawnie widzisz, że mu się nie chce oderwać od tej ziemi, od tej doczesności tak miłej i lubej. Więc na tym szczycie niby przyprawki gotyckie, więc owe zwykłe wieżyczki z kwiatonem u wierzechu. Tutaj więc wielce zajmujący gzyms (krajnik) arcy suty i potężny, wieńczący szczyt kościoła. Fig. 25 przedstawia nam ten gzyms i okazuje, jakto fantazyja włoska obchodzi się z formami gotyckimi. Spuściwszy teraz oczy nasze ku portalowi widzimy, że on jest ostrołukiem, więc niby romantycznym; mimo tego on nie obszedł się bez kolumn i brusu i fryzu z klassycyzmu wziętych. Gdy staniesz nieco na uboczu, już cię uderza widok kopuły wieńczącej skrzyżowanie się ramion, co wcale nie jest, jak wiecie, myślą gotycką. Nadto z zewnątrz ścian bocznych kościoła pokazują ci się pilastry skromne, wznoszące się od ziemi aż pod okap kościoła. Wiesz co one znaczą? One radeby zastąpić owe przypory, co w gotycyzmie podtrzymują ściany katedr, co tak często zamieniają się nawet w przyporne arkady, a prawie zawsze tak potężnie występują na zewnątrz i stroją swoje szczyty całém bogactwem fantastyczném dzierganych przezroczystych ozdób, wzlótnych, eterycznych. Zamiast okien ogromnych gotyckich,

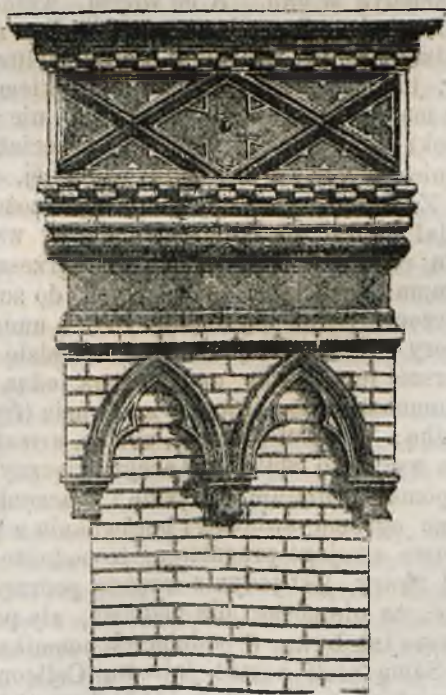


Fig. 25. Krajnik (gzyms) z kościoła Św. Jana i Pawła.



tutaj widzisz okna półkoliste, którym się romantyka północna ani przysniła.

Nie ma tedy dziwoty, że oczy ciągle od tej facyaty uciekają do pomnika stojącego obok niej, bo w nim fantazya włoska żyje i odycha już jako we własnem ciele swoim. Jest to posąg na koniu wystawiony na cześć wodza *Colleonego* († 1475), a to jak słychać z dwóch powodów; bo najprzód ten Colleoni miał być pierwszym, który wpadł na myśl używania dział w polu — a potem on zapisał rzeczypospolitęj dwakroć sto tysięcy dukatów, pod warunkiem, aby go uszanowała konnym posągiem. Więc mu też postawili ten posąg.

Przypominam wam *Aleksandra Leoparda* (\*), boć to on skomponował owe znane wam a tak cudnie piękne podstawy brązowe pod sztandarne maszty na placu Św. Marka; oto równie jego dziełem jest także to podnóże renesansowe pomnika *Colleonego*. Na tém podnóżu nauczyć się można, jakiej to dziwnej potęgi są owe proporce wymiarów w przestrzeni; one niby abstrakcyjne, beztreściwe a jednak będą pełne dźwięku i wdzięku; te linie i przestrzenie zagrają harmonią, byle je wywołał na jaw człek z harmonią w duszy a melodyą w oku. A co więcej, wszak podnóże to jest środkiem tylko a nie celem, jest rzeczą tylko utylitarną! a jednak z niego widzisz, że gdy się takiej rzeczy utylitarniej dotknie mistrz prawdziwy, już ją odzieje najwyższym urokiem. Bo choć żaden przedmiot, nie mający celu w sobie samym, nie zamieni się nigdy na dzieło sztuki prawdziwej, twórczej, przecież pod ręką istnego artysty stanie się osnową dla sztuki nadobnej, co to umie stroić i milic.

Zaprawdę, patrzmy na to podnóże; *Leopardo* z mistrzowska umiał dobrać nawzajem wymiarów wszcz, wzdłuż i wzwyz! Od dołu cokuł zdobny, jednak nie przesadny; na nim stanęło sześć kolumn korynckich, przypartych do ścian głównego ciała podnóża a przecież silnie występujących, a umieszczone są w ten sposób, że cztery z nich zajmują cztery krawędzie podnóża, a w środku każdej szerszej jego ściany umieszczona jedna kolumna. Nad temi sześciu kolumnami brus, powyżej nadbrusie (fryz) bogato ozdobione płasko-rzeźbą; więc tutaj tarcze, zbroje, armatury, konie skrzydlate i t. p. a to wszystko splata się arcywdzięcznym arabeskiem. To podnóże niepomalu potęguje wrażenie i znaczenie samego posągu, a przecież mimo ogromu swojego i porównania z samym posągiem, mimo bogactwa swojego przystroju, to podnóże jest tylko wtórowaniem samej figury, jest jedynie częścią podrzędną całości; tutaj wyraźnie znać, że nie posąg dla podnóża, ale podnóże dla posągu; a to nie zawsze tak bywa w podobnych pomnikach.

Samą atoli postać spiżową *Colleonego* skomponował *Andrzej Verocchio* (ur. r. 1422, † 1488) florencki mistrz. Mówią, że właśnie

(\*) Zob. T. I, str. 158.

wtedy, gdy Andrzej już skończył modelowanie konia, kilku szlachty weneckiej intryżkami na tém postawili, że nie on ale *Vellano* (\*) miał mieć polecane sobie modelowanie figury samego wodza. Verocchio, słysząc o tém, tak zopłonął gniewem, że chwycił za młot i zgruchotał głowę rumakowi; poczem zcicha i spiesznie wyniósł się z Wenecyi do Florencyi. Signoria wenecka, do żywego obrażona zuchwalstwem artysty, pisze do niego, aby się nie ważył stąpić na grunt republiki, jeżeli nie życzy sobie postradać głowy. Na taką przestrożę odpisuje swoim torem Verocchio: „Nie obawiajcie się, najmościwsi panowie, bym miał przekroczyć granice państwa waszego, bo łatwiejby mi przyszło przyprawić nowy łeb mojemu koniowi, niż wam przyczepić napowrót uciętą głowę moją“. Odpowiedź ta zgrabna podobała się najprześwietniejszej Signorii; więc zaprasza mistrza Andrzeja, by wrócił do Wenecyi, naznaczając mu we dwójnasób większą pensyę. Więc tedy Verocchio znów krząta się w Wenecyi i żwawo i usilnie zajmuje się modelowaniem konia. Jednak biedakowi już czasu zabrakło by dokończył dzieła; bo tak upornie pracował, nie folgując sobie w tej robocie, iż się zapracował na śmierć — i umarł. Wtedy Leopardo podjął się odlewu i dokonał go wielce szczęśliwie.

Wpatrując się w ten pomnik, widzimy już wyraźniej, jak to we Włoszech ten wiek XV przetarł sobie do czysta oczy i umiał świeżem, rannem spojrzeniem ująć z miłością naturę. Ten Colleoni spiżowy — to zapewne najwierniejszy portret onego Condottiera, widzisz go, jakby był żyw. On siadł sobie z ukosa a z fantazyą na tym rumaku; lewe ramię wysunął naprzód, a prawy bok cofnął nieco w tył. Głowę w lewo zwrócił. Nogi wyprężone, sztywne! Przez szkło przypatrzyłem się twarzy jego. Profil ostry, fizyognomia harda i szumna. Co za mina! Znać, że świat cały w oczach jego furdą. U konia zaś głowa i kark przypomina owe, znane nam, rumaki starożytne a umieszczone nad portalem Św. Marka; reszta modelowana, jak się zdaje, z żywej natury.

Gdy staniesz we wnętrzu kościoła Św. Jana i Pawła, ze wszech stron otoczą cię pomniki i grobowce, a zastępy ich tak liczne, a znaczenie ich tak wielkie, że ci się trudno z razu upamiętać. Bo tu isicie panteon sztuki i wielkich wspomnień dziejowych.

Słuchajcie, jakie imiona brzmią z tych pomników: Valier, Morosini, Loredano, Vendramin, Bragadino, Mocenigo, Cornaro i t. d. — I tutaj potomność uczciła hołdem pamięć wielkich mężów Wenecyi; więc im też cudzoziemiec z dalekiej obcej ziemi skłoni się z serca, bo w każdym uczciwym żyje poszanowanie dla cnoty obywatelskiej, nie litującej żywota, ani trudu, ani krwi dla idei, która

(\*) *Vellano*, podobnie jak *Verocchio* był uczniem Donatella, pozbawionym jednak wszelkiej zdolności artystycznej, jak o tém świadczą jego roboty w S. Antonio w Padwie. — St.



drga w dziejach świata; to uczucie poszanowania żyje w każdym człowieku mimo różnic narodowych, mimo oddalenia krajów i wieków. Co wielkie i zacne, choć umiera dla doczesnego świata, żyje przez wieki w świecie ideałów piękności.

Lecz jak kościół Św. Jana i Pawła przytulił do siebie popioły najzacniejszych synów Wenecyi, tak ten panteon wielkich czynów stał się zarazem panteonem dla wielkich mistrzów w sztuce; więc świetne skulptory i malarze i architekci, więc Lombardowie i Vivarini, Carpaccio i Catena, Tycyan, Tintoretto i Paweł z Werony są obecni nieśmiertelnymi dziełmi w tych przestrzeniach Pańskich. Bo w sercu śmiertelnego człowieka służy się chętnie zacność a prawda z piękności poczuciem. Więc nie dziw, że sztuki piękne z ciepłą miłością stroją pamięć ludzi, co się oddadzą w służbę jakiejś wielkiej, zacnej myśli, co stali się uosobieniem żywem swojego ludu i czasu swojego. A co w życiu historycznego człowieka było łamaniem się i poświęceniem, to wciela się widomie w jego pomnik grobowy, przez wielkiego mistrza wykonany. A lud i popioły swoich bohaterów i te dzieła swoich mistrzów składa w ofierze w przybytkach Pańskich. Święte przestrzenie otulają pamięć znikomego człowieka wieczności aureolą.

Nie będę wam prawil w szczególności o tych pomnikach historii i artystycznej twórczości; tych kilka powyższych słów niechaj wam będzie skinieniem, wskazującym jak znakomitych, jak niezwykłych rzeczy moglibyście się spodziewać, gdybym wam mógł opisać wnętrze tego kościoła; bo dawna Wenecya, zanim sprochniała w sobie, miała liczny poczet wielkich ludzi, tudzież umiała i chciała ich uczcić zacnie, wiekopomnie.

Przecież nie pożegnam tej świątyni, nie wspomniawszy o arcydziele pędzla, co zaiste jest jednym z najdroższych klejnotów sztuki w Wenecyi.

Zaszedłem do zakrystyi — ona w kolo ozdobiona jest płaskorzeźbą marmurową, silnie od ścian występującą; te rzeźby świadkiem nieznękaniej, długoletniej pracy, co nie żałowała sobie trudu i cierpliwości bez granic, by unaocznic święte dzieje, co tchem swoim nadały nowy zwrot ludzkiej historii. Przecież silniej, niż owe prace nieznękane, przywołało nas do siebie jedno z najslynniejszych dzieł wielkiego Tycyana. Obraz ten był właśnie ustawiony w środku zakrystyi, bo go wtenczas kopiował malarz młody. Osnową jego jest: „Śmierć Św. Piotra męczennika“ (\*). Scena. Pogranicze lasu, rosłe drzewa wnoszą wysoko konary swoje, u spodu ciemni

(\*) To arcydzieło Tycyana stało się niestety ofiarą płomieni podczas pożaru, który dnia 16 Sierpnia 1867 roku nawiedził kościół Św. Jana i Pawła w Wenecyi i zniszczył zupełnie kaplicę *del Rosario*, w której z powodu restauracji kościoła pomieszczono obraz Tycyana. Wraz z tym obrazem zgorzała jedna z najpiękniejszych Madon *Belliniego*. — St.

się gęstwina, wiatr szarpie gałęziami. Z daleka równina przyciśniona atmosferą smętną, posępną. Św. Piotr już powalony na ziemi, nad nim morderca, jedną ręką trzyma szaty męczennika, drugą podniósł, by puginałem zadać cios śmiertelny. Towarzysz Św. Piotra, strachem zdjęty, głowę zwrócił, patrząc na wykonanie zbrodni, ale całym ciałem już się ma ku ucieczce. — Wichler pomiata sukniami jego. Na górze, wśród gałęzi spuszczaają się aniołowie, niosąc męczennską palmę. Być może prawdą, co niektórzy znawcy twierdzą, że ten obraz jest nieco manierowany i dowodem, jako sceny gwałtownego ruchu, pełne okoliczności, nie odpowiadają usposobieniu Tycjana i całej weneckiej szkoły, celującej raczej w ciszy spokojnej, obecnej chwili, pełnej uciech błogich i wesela. To być wszystko może; mimo tego, ten obraz uderza ogromnym wrażeniem, jest to dramat istic Szekspirowski. Przestrach, zgroza, jak zły sen, dyszy w tym obrazie; a ta natura, otaczająca to powietrze, tak z mistrzowska wtóruje tej okropności, że zdaje się, iż istic krzewy, trawki, ziola zatrzęsły się trwożą i, jakby czujące istoty, dygocą na widok straszliwego mordu.

Dziwne to miasto ta Wenecya! Zaledwie się uczucia nastroiły uroczystością i grozą, gdy znienna stanie przed tobą zjawisko łube, miluchne i pełne wesela, co lekkim uśmiechem spłoszy szare obłoki z serca i zaświeci w niem jasnym, wesołym promieniem. Występując z kościoła Św. Jana i Pawła, wspomnienia poważne sztuki i historii brzmiały mi w duszy, jakby ogromne requiem przez duchów śpiewane, gdy, obejrawszy się w koło, oczy mimo wiedzy zatrzymały się na *Scuola di Marco*, co pod kątem prostym przypiera do rogu samego kościoła.

Ta Scuola jest kompozycyi *Marcina i Piotra Lombardo* (\*), a wybudowana w roku 1485, należy tedy do pierwszej epoki renesansu. A wiecie już co znaczy ten wczesny renesans, wspomniałem wam o nim już na innem miejscu (\*\*).

Otóż mówiłem dopiero, jakto styl gotycki, tak obcy i cudzy, z wierzchu tylko przylgnął do fantazyi mistrzów włoskich, bo ich urzeka oddawna klassyczność, tętniąca i we krwi ludów włoskich i w tradycyach, przekazując im na ich własnej ziemi pomniki starożytnej historii. Nie dziw tedy, że gdy średnie wieki już miały spłynąć światem, Włosi byli pierwsi wśród wszystkich narodów europejskich, którzy, idąc za popędem swojej natury, znów całym sercem oddali się klassycznej sztuce, którą niby tuż mieli pod ręką. Prawda, że mistrze włoscy wówczas nie znali jeszcze klassyczności prawdziwej, bo staro-greckiej, co tak mistrzowska i przeczysta; prawda, że tą klassycznością, która teraz przejęła włoską architek-

(\*) Zob. T. I, str. 149 i nast.

(\*\*) Dodajemy objaśnienie, że Scuola znaczy dom przeznaczony dla bractwa lub innego stowarzyszenia, zawiazanego w celu uczynków miłosiernych.



ture, była fantazyja budowników starej Romy, onej uczennicy Helenów a macierzy nowożytnych ludów, — to prawda! Jednak ten powiew wielkiej zapadłej rzymskiej historyi, który szedł z ruin a rozsypisk, wystarczył, by orzeźwić, odświeżyć ducha nowoczesnej architektury; a, co więcej, starorzymiska budowa z istoty swojej składowiej się nadawała do potrzeb i dążności nowożytnych niż styl grecki. Tak się więc stało, że renesans jest istnym synem nowożytnej italskiej fantazyi. Wszak *Filippo Brunellesco* (ur. 1377 — 1446) jest pierwszy, który głębszém wpatrzeniem się we wzory starorzymskie geniuszem swoim nadał zwrot sztuce; więc on słuszenie może być uznanym za ojca nowożytnej architektury (\*). Przecież gdy on rodził się we Florencyi, gdy tam dobił się wienców swoich, więc też we Florencyi dopiero o nim mówić będziemy. Tak tedy styl ten renesansowy dorastał i rozwinął się u Włochów w swojej piękności jeszcze w tej epoce, gdy inne ludy europejskie budowały jeszcze i czuły z gotycka. Więc ta reszta Europy późno dopiero przyjęła u siebie tego lubego gościa, co im przyszedł przez Alpy, jako wysłaniec nowego zwrotu w dziejach sztuki. I był to iście poseł od nowej epoki piękności! Architektura renesansu już nie tęskni bez granic za dziedziną nadgwiazdną, ani się zrywa z ziemskiej doczesności w światy nadniebne, jak to czynił gotyk, w którym kierunek linii tak pionowy, niebolotny, strzelisty! Renesans, na miejsce tej tęsknoty bez granic, rad łączyć idealność z życiem doczesném, rad zestrzając kierunek poziomy z pionowym i jemu lubie stwarzanie owęj harmonii wymiarów, w której wysokość budynku, jego szerokość i długość spływają trilogiem cudnym, więc ową rytmicznością, która brzmi i w każdym, choćby najdrobniejszym, architektonicznym szczególe. A poczucie tego współdzwięku jest właśnie, jako wiecie, wrodzonym instynktem włoskich szczepów, a zapukało najwyższą potęgą w sercu Palladiusa; ten wszelako już nie tak jest synem i twórcą renesansu, jak raczej winien być uważany za czystego klasyka.

Jeżeli atoli zechcecie bliżej jeszcze zrozumieć czém jest ten renesans, zwłaszcza w pierwszym okresie jego żywota, więc nie zapominać, że owo wskrzeszenie form rzymskich współcześnie się zeszło z tą epoką historyi, gdy miasta włoskie zakwitły całą, pełną siłą swoją, gdy zamożność i handel, wzbiwszy się w nich do niesłychanego dotąd stopnia, zapaliły je szlachetną żądzą, by tych bogactw użyć na wywołanie dzieł sztuki, coby świadczyły po wszystkie

(\*) Dla pragnącego się bliżej zapoznać z nowszemi poglądami na rozwój renesansu, zaleca się piękne dzieło *Jakóba Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien*, 2 tomy, 3-cie wyd. przez *L. Geigera*, 1877. Dzieło to przełożoném zostało na język włoski i angielski. Jako uzupełnienie tego dzieła służyć mogą: 4-ty tom historyi budownictwa *Kuglera*, oraz dzieło *W. Lübkego, Geschichte der Renaissance in Frankreich*, 1876. — St.

ościenne ludy i po wszystkie następne stulecia o zacności wieku i ludu. Nie zapominajcie też i o tém, że właśnie ten wiek XV-ty był wielce rzutny, a prawie awanturniczy, że naówczas w duszy wszech ludów Europy rodziła się nowa historia, że im wtedy było niby parno na sercu, że jakaś chęć młodzieńcza, nieskończona rozpieierała umysły. Wszak wiecie, że ten war, w sercach kipiący w XV wieku, przygotował ową, choć późniejszą, excentryczną filozofię niektórych Włochów, którą porównano tak trafnie do lawy a zuzelic wulkanów, piętrzącej się zuchwałym, dzikim nieładem.

Nie wypuszczając z bacności tych wszystkich cech owego okresu, pojmiecie, że, zwłaszcza w Wenecyi, bogate dekoracye i kosztowna zdobność i strojność stały się cechą owęj architektury renesansowej. Styl ten, choć się zapatrywał na formy starorzymskich budowli, umiał im nadać spojrzanie i uczucie nowożytnych czasów. Prawda, że właśnie to pragnienie bogatę, sutęj ornamentyki stało się, mianowicie w Wenecyi, wielu wad powodem. Jakoż ten renesans, uniesiony wdziękiem własnych ozdób i przystrojów swoich, często staje się tutaj tylko ornamentyką zewnętrzną, dekoracją powierzchniową. Tak tedy w dziełach architektonicznych tego stylu a wieku, zwykle nie spostrzegasz organicznej myśli, któraby tak łączyła wszystkie części budowli, iż one, nawzajem z siebie wypływając, wiązały się w jedną ścisłą całość. Co więcęj, ta ornamentyka i przystroj często nie rodzi się bynajmniej z istoty samej budowli, nie odpowiada tym architektonicznym częściom i szczegółom, których jest ubraniem. Wiemy jako w budowaniu greckim, więcęj zaprawdę klasycznym, właśnie każdy szczegół, będący przystrojem, jest zarazem wynikiem technicznym, warunkiem mocy, trwałości, budowania (statyki) — i jako nawzajem każdy takowy szczegół, tłómaczy się z potrzeby wyrozumowanej, staje się zarazem przystrojem całego budynku, jak to ozdobienie każdego szczegółu odpowiada jego istocie a przeznaczeniu. Otóż wyznajemy, że renesansowi, zwłaszcza w pierwszej jego epoce, brakuje tęj prawdziwie klasycznej zalety. Przecież wypada mieć na względzie, że ten niedostatek nie tylko pochodził ztąd, że nie znano jeszcze architektury greckięj, ale, co więcęj, że studya ówczesne nad architekturą starorzymską nie były nawet wystarczające; patrzano się na te pomniki dawnego świata, pożyczano od nich ornamentykę, nie mając względu na to, iż te pomniki pochodziły z różnych wieków a epok rzymskięj sztuki.

Lubo trudno zaprzeczyć, że te wady, powyżęj wspomniane, wielce często spotkać możesz w budowaniach renesansowych, jednak i to prawda, że nawet i w pierwszej epoce tego stylu nie rzadko pojawiali się artyści budownicy, co, wiedzeni szczęśliwym instynktem piękności, umieli w tych budowaniach stworzyć całość organiczną i związać ornamentykę z treścią całego budynku. Tacy mistrze są zaiste prawdziwymi mistrzami. Chcięjmy również baczyć, że owe



powyższe niedostatki znikają z renesansu włoskiego w drugiej jego epoce, a lubo prawda, że ten drugi okres, będący najświetniejszym wykwiem tego stylu, jak wszystko, co piękne na ziemi, wcześniej umiera, bo żyje tylko od roku 1500 do 1540; przecież ten styl wywarł ogromny wpływ na następne stulecia; wszak on odzywa się często dziś jeszcze w współczesnych nam budowaniach.

Wszak chodząc po kościele Frari dopiero uczyniliśmy uwagę, że ten styl renesansowy z taktem prawdziwie artystycznym umie się zastosować do przedmiotów; jakoż, ile razy on nie stwarza dzieł sztuki mających samą piękność za jedyny cel swój, będących więc same przez się celem swoim; więc ile razy zabiera się do przystrojenia przedmiotów utylitalnych, będących jedynie środkiem do jakiegoś zewnętrznego celu, słowem, ile razy ten renesans staje się sztuką nadobną — już wtedy on zawsze wymyśla takie ozdoby, takie formy i upiększenia, które wskróś odpowiednie są przeznaczeniu tych przedmiotów. Ławy kościelne, ozdobione jak przystoi ławom, rami obrazów mają kształt ram, słowem, każdy sprzęt ma przystroję wypływający wprost z jego natury. Lecz o tem wszystkiem właśnie już powyżej mówiłem. Teraz warto też wspomnieć, że ten styl równie szczęśliwym instynktem umie się zastosować do materiału, którego użyć ma budownik. Renesans inaczej komponuje i zdobi, gdy mu wolno szafować marmurem, a inaczej, gdy prosty cios ma na rozkaz swoje; i znów inne ma pomysły, gdy mu przyjdzie stawiać z cegieł, i znów inaczej sobie radzi, inne komponuje formy, gdy mu przyjdzie z drzewa strugać dzieła swoje. Renesans prawdziwy nie znał nigdy onej próżności kłamliwej, gospodarującej w czasach naszych, w których tynk biedny udaje ciosy a marmury, a pędzel pomaga mu do niezgrabnego kłamstwa, w których drewniane kije maskują się w kolumny greckie, a kapturząc się słomianym wiechciem zmyślają głowice doryckie. Więc też gdy troszkę na ście postoją, poznasz, że to liche komedyanty, którym zaledwie udawać lokajów, przebrały się za bohaterów. Renesans nie oszukuje nigdy, nie wstydzi się nigdy swojego materiału, bo nawet i wtedy, gdyby miał z drzewa budować, stworzy istne dzieło piękności, wyższe wdziękiem i urokiem niż niejeden potwór architektoniczny, pyszniący się ciosem i marmurem. Ta genialność jego jest właśnie jego chwałą.

Wszak to wszystko, cośmy powyżej o renesansie rzekli, odnosi się do ogólnej powszechniej jego cechy a istoty. Rozumie się, że on mieni swój charakter wedle różnych szczepów a miast italskich. Jakoż to, cośmy powyżej zwłaszcza o niedostatkach tej epoki renesansowej rzekli, stosuje się głównie do budynków weneckich. Więc pobłazdilibyśmy nie lada, gdybyśmy np. pomócili formy tego stylu, właściwe tej Florencyi tak głębokiej i grozy pełnej, tak wielkiej w kompozycyi dzieł sztuki, z renesansem co się pojawił w Wenecyi.

Teraz nie czas prawić o Florencyi lub o renesansie innego miasta włoskiego; obaczmy raczej jak on nam się wdzięczy w Wenecyi.

Renesans dość późno stanął w tym grodzie wodnym i to było szczęściem dla niego, bo zastał Wenecyę bogatą, opływającą w zamożność, w wielkości doczesne i chwałę, a uczucie własnego znaczenia świeciło w sercu Wenecyan jasnym, wesółym płomieniem.

Geniusz nowożytnej epoki ocknął się w Wenecyi, jakby wśród wiosennego poranku, uczuł się młodym i szczęśliwości pełnym; więc z sercem lekkim, radośnym rad był śpiewać na wyscigi z ptaszkami miłości pieśni i kochać się w żywota kwiatach, co błyszcząły rosą świeżą; więc tutaj ten ludzkości geniusz, tak pełen swobody, zaledwie nie wędrował po niebie z lekkim różowym obłoczkiem i nie przycisnął do siebie gwiazd, by je objąć wrzącem Kochaniem. Cóż dziwnego, że ten renesans, będący w Wenecyi uwidomieniem uczuć nowej epoki, mniej baczy na prawidła wyrozumowane, na ustawy ścisłej architektonicznej logiki. Wszak on tém mniej oglądał się na względy takowe, że fantazyja budowników nie tylko jeszcze nie wczytała się w rozsypiska harde starego Rzymu, lecz nadto jeszcze, mając budować dla nowego świata, stosować się do nowych potrzeb i uczuć świeżych, sama sobie nadała prawo odstąpienia od onych przedwiecznych wzorów rzymskich, które dawno kwiatami, drzewami zarosły. Te pomniki tak były stare! a ten czas nowy tak młody! I prawda. Wszak to już blisko piętnaście wieków było upłynęło od onej nocy, gdy gwiazda ze wschodu kolendowała zbawieniu świata! Przecież téj swobodzie luźnej, téj fantazyji lekkoskrzydłej towarzyszyło uczucie wdzięku i uroku, więc jej można przebaczyć, że mniej dbała o prawidła ciężkie onego do ziemi przykutego Vitruwiusza, co, choć żył za czasów świecistych Oktawiana Augusta, usechł w jałowym pedantyzmie.

Patrz na tę *Scuolę Św. Marka*, wyrysowaną na *Fig. 26* (str. 176) a będziesz miał unaocznienie téj fantazyji wczesnego renesansu. Ta Scuola dwie nam pokazuje strony. Jedna jest główną wystawą przypierającą, jak rzekłem, pod kątem prostym do kościoła Św. Jana i Pawła, a stroną drugą niby boczną ciągnie wzdłuż wody. Jak ta architektura uśmiecha się do siebie, jak ona luba i weselna! Ona raduje się młodym żywotem swoim, bo jej tak ucieszno, błogo na sercu.

*Fig. 26* przedstawia nam główną facyatę naszej Scuoli. Patrzmy jak to jej poziemie ubrało się jak na nieustające nigdy gody weselne! Korynckie pilastry podzieliły je na pola kształtne i zręcznych wymiarów. W jednym z nich mieści się portyk na korynckich kolumnach, nad którymi wznosi się niby baldak fantastycznie w górę wygięty, na nim figury. Nad bramą zawieszony zwój kwiatów. W innych polach widzisz jakieś przepyszne architektoniczne perspektywy, niby wspaniałe przysionki pałacowe, budujące się gdzieś tam w dal; ale to wszystko tylko dekoracya, to uda-



wane, zmyślone, istne żarty z widza. Nad temi pilastrami przepyszne nadbrusie (fryz) ubrane w wielce bogate a wesołe rzeźby. Atoli cóż z tego gdy estetycy, nastroiwszy marszczkami czoło, palcem wytykają grzeszną swawolę fantazyi, pokazując poniżej tego nadbrusia jeszcze pas idący między kapitelami, co równie zdobny, stroj-

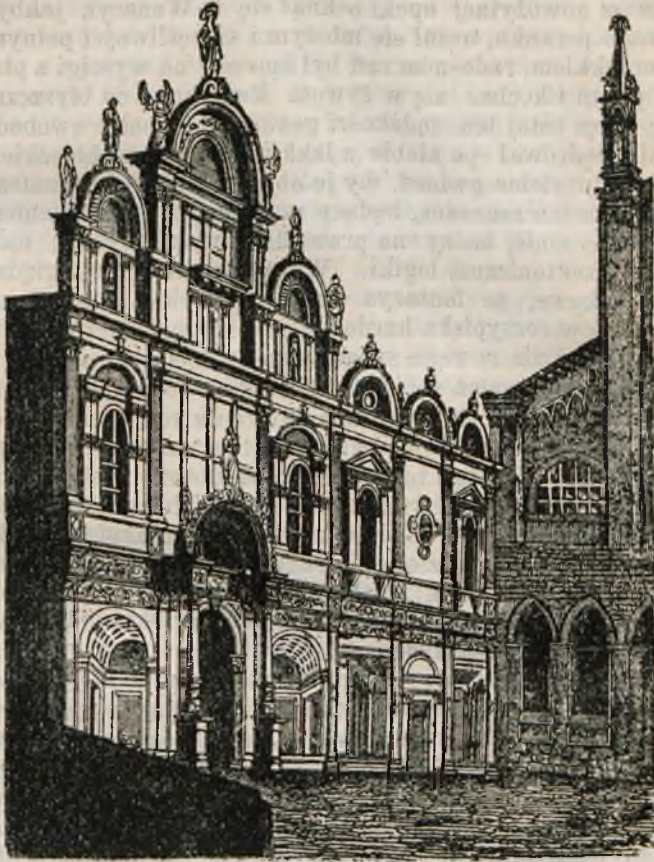


Fig. 26. Scuola di S. Marco.

ny jak ów fryz! „Tego pasa być nie powinno“, wołają, „tu powinna być przestrzeń gładka, jednostajna; patrzcie jak ten pas i ów fryz klócą się z sobą o pierwszeństwo; jak każdy z nich woła na nas i rad nęcić i wabić oczy widza!“ — Fig. 27 (str. 177) właśnie pokazuje nam w większych wymiarach i ten fryz i ten pas, o który tu chodzi i wyższe części pilastrów tego poziemia. — „Lecz nie dość tego

grzechu“ „wołają jeszcze twarde sędzie“, czyli się godzi aby tak niedostatecznie oddzielić poziemie od pierwszego piętra; a te okna! cóż to za kapryśne stworzenia: jedne przystroili się od góry szczytem ostrym, drugie okrągłym, a pilastry po ich bokach, to czyste herezye architektoniczne! Bo pilaster (płaskosłup) to przecie niby kolumna, niby filar płaski przypierający do ściany; on tedy z istoty swojej wyraża utwierdzenie, wzmocnienie murów, a jednak te tutaj pilastry tak wążiuchne a bezmoce jakby sobie drwiły ze świata, z rozsądnej wyrozumowanej techniki i prawidłowości wszelkiej. One przybrały się we fiochy i floresy rzeźbione i uśmiechają się myślą, że się skwitowały z powołania swojego. A potem proszę patrzeć na same wierzchowiny tego pałacu! Już nie wspominam o tych wszystkich grymasikach, które się na onych wysokościach sejmem



*Fig. 27. Fryz ze Scuola di S. Marco.*

zebrały; wystarczy spojrzeć na samą górę, jak tam grają na niebie szczyty krągłe, fantastyczne, co dźwigają figury a posągi w różnych wymiarach i postawach. Pytamy co znaczą te krągłe szczyty? One nie mają znaczenia, im nie odpowiada żadna potrzeba, to iście dekoracye bez architektonicznej treści, to raczej dzieło malarza niż mistrza-budownika, tutaj strojność a nie istne budowanie jest głównym względem.“

Tak o tém prawią a wyrokuje estetyki. My na te ich zale i lamenta odpowiemy krótkim słówkiem, a oddawna oklepanem a przez nas podobno już nieraz jeden powtórzonem: „Kto chce pieśń zrozumieć, niechaj przewędruje ojczyznę poety, niechaj zrozumie mowę jego wód i lasów, mowę gajów i gór i obłoków; niechaj myślą przeniesie się w czas a stulecie wieszczą“.



Wszak ta Scuola, jak rzekłem, stworzona była przez *Lombardów* w r. 1485, a powiedziałem już jaki to był czas dla Wenecyi; był to, jak wiecie, okres fantazyi weselnej, kipiący szczęściem, wdziękiem i żyjącą wiosenną radością w sercu. Więc też fantazyja ta budowała sobie, stroiła i zdobiła wedle chwilowego zachwytu, więc prosimy przebaczyć jej usterkom a winom! — A czyli wy, panowie estetycy, harde rabiny umiejętności w dzielnicy sztuki, zwłaszcza wy przychodnie z północy prozaicznej, kwakierskiej, czyli zrozumiecie ten czas? Wy biedaki w paletotach, w krochmalonych kołnierzykach i z obrozą na szyi, czy to wam sądzić tych poetów budowników, tak szczęśliwych, tak weselnych i radosnych!

Ba! — znowu może zbyt mnie uniósł kaznodziejski zapal, ale bo też to arcy-smętny talent ludzi upatrywania w rzeczach jedynie słabych stron a nie widzenia tego co lubę, miłe i wdzięczne i piękne.

Nie rozumieście jakoby Scuola di San Marco była ostatnim kwiatkiem twórczości tego rodzaju! Otóż, trzydzieści lat później, bo w roku 1517, ciż sami Lombardowie jęli się stawiać tuż przy „Frari“ ów wyżej wspomniany pałac dla innego bractwa i postavili *Scuola di S. Rocco*. Ta Scuola już jest istnym snem wróżki; takieto czarodziejskie jest to budowanie w tym swoim bajecznym przepychu a najwyższej strojności swojej. Więc też zaniechać wolę wszelkich opisów, bo pióro nie pędzel, atrament nie farba, a ja nie jestem malarzem. Wiem atoli, że gdyby komuś dziś w jałowej sercem a liczącej na procenta północy przyszło do głowy tym trybem budować, pewnieby go polecono staraniom psychicznym lekarza.

Już dawniej, a mianowicie też płynąc po Canal Grande, pokazywałem wam pałace prywatne tego wczesnego renesansu; przypominam głównie pałac Vendramin-Calergi. Wszak scuole — to także pałace, ale publiczne; teraz warto przedstawić wam jeszcze jeden z kościołów z téjże samej epoki. Obierzmy sobie kościół *S. Zaccaria*.

Przecież, czytelniku mój, nie myśl, żeby mi tak gładko przychodziło to przebieganie wśród mnóstwa architektonicznych piękności, bo widzisz nie jedno kusi a nęci pióro moje, czego mi się z żalem wyrzec wypada, pragnąc, jak wiiesz, wspomnieć jedynie o tych budowaniach, które są najwydatniejszymi wyobrazicielami swojej epoki a stylu. Pragnąc przytém, ile mogłem, najlepiej wywiązać się z tego zadania, wsiadłem dziś zrana do gondoli, bom umyślił raz jeszcze zwiedzić te wszystkie pomniki, które mają być treścią mojego opisu, a chcąc sobie samemu jako unaocznic rozwój architektury w następstwie lat, trzymałem się w téj wędrówce wodnej także chętnie téjże kolei epok. Tak się tedy działo, że niemało nakładałem drogi i czasu, więc z południa puszczam się na północ miasta, a ztąd znów płynę do wschodniej części, potem znów ruszam z kolei na północ, na zachód i znowu na południe. Gondolierzy nie rozu-

mieją tych manewrów, ani pojąć mogą, że człek, nie będący Anglikiem, może być takim dziwakiem — i mają zapewne słusność, bo na dobrą sprawę możeby się obeszło bez tych labiryntnych podróży po zagmatwanych kłębach weneckich kanałów.

Bądź co bądź, jeżeli ja dla czytelnika mojego tak się włóczę wężykiem po Wenecyi, wypada też by czytelnik siadł na chwilkę do gondoli i odbył ze mną choć drobnuchną okruszynę tej pielgrzymki mojej.

Wystąpiliśmy np. z jakiego kościoła, scuoli, pałacu i idziemy do czekającej nas gondoli; ona, chroniąc się przed skwarem słonecznym, podpłynęła pod najbliższy most i schowała się pod cieniście jego marmurowe arkady. A tych mostów tutaj tak gęsto, że nam ledwie kilkanaście kroków do tej naszej łodzi. Przecież dziwna rzecz, że i tej krótkiej drogi nie oszczędzili nam gondolierzy, bo to ludek zwykle wiele czujny i służbisty. Lecz zapewne niebożęta zasnęły — i nie ma się czemu dziwić, twarda to robota owo wiosłowanie i wiosłowanie wśród upału południa. Ale ba! — nie ma ani żywej duszy w gondoli! W tém przebiega dwóch bosych uliczników; giestykują, krzyczą, że oni tu zostawieni na pikiecie przez gondolierów, aby zaraz im znać dali o naszym przybyciu. Więc, co wyskoczyć mogą, biegną, wrzeszcząc przez most i wpadają do winiarni pobliskiej. W okamgnieniu nasze gondolierzy obok nas; jeden bez tchu przyciągnął łańcuszkiem gondolę, drugi do niej wskoczył, wysunął deskę, a my, po desce wszedłszy w łódź, zmęczeni, strudzeni do ostatka przypatrywaniem się w onym pałacu, w kościele, scuoli, z prawdziwą rozkoszą siadamy w budce czarnej na tych sybaryckich poduszkach. Patrząc na naszego gondoliera, co stanął na przodzie: twarz jego tak purpurowa jak to wino, którego znać nie wlewał za kołnierz. To spojrzenie zrozumiał bystry człek, więc uśmiechając się woła na tamtego, który u steru: „Pracujmy dzielnie, bo wypiwszy butelkę za zdrowie naszych państwa, możemy z pewnością liczyć na ich wspaniałomyślność“. Obadwaj wiosłują nielada, stękając. „A czy drogie wino?“ zapytałem. „Niezmiernie drogie“, odrzekł gondolier, „tak drogie, że wielu z młodszych gondolierów zabiera się do wódki“. „To źle!“ rzekłem. — „I bardzo źle“, odrzekł gondolier, „bo jak po winie to człek sobie jakoś wesół i zdrów i rad śpiewać, a po wódce to kłótnie, bójkę i noże, więc śmierć albo przynajmniej niemoc na całe życie. A potem, widzicie państwo, gondolierzy z wódki głupieją!“

Wskazaliśmy dokąd jechać. „Benissime!“ odpowiadają i już wjechaliśmy w kanał ciasny, kręty.

Z obu stron występują z wody ściany ciosowe, czarne od spodu, pogryzione wodą, co tu wiecznie się pluszcze i wskakuje na głazy, i chlupie i belkoce. Patrzysz w górę, więc gdzieś tam na wysokościach pas jasny nieba, niby olbrzymia szpara, co dziwnie błyszczą i mieni się obok tych ciemnych, szarych, burych, staroczesnych



gmachów. Te budowania podszadziście — to są tylne strony pałaców, ich nice. Od dołu, od wody wznosi się kilka stopni kamiennych prowadzących do drzwi; jednak widać, że przez wiele lat te drzwi nie były otwierane, one zabite na śmierć. Tuż obok nich nad cokułem wystaje ze ściany rzeźbiona głowa lwia, trzymająca w paszczy potężny pierścień żelazny; do niego przywiązywano ongi gondolę, ile razy nie od głównego frontu pałacu, lecz od zatyłków chciano wejść do niego. Atoli ten pierścień dziś obsiadła rdza czerwona, gruba na palec. Obok drzwi z prawej i lewej okna za gęstą żelazną kratą; krata wymyślna, strojna lecz porzewiała. Za nią jeszcze szyby, jednak te szyby najczęściej rozbite, a na kratkach, na szybach zawieszono szmaty grubych, zakurzonych pajęczyn. Spojrzałeś na pierwsze piętro; niekiedy galeryjka występuje na kanał, lecz zapewne oddawna nikt nie powstał na tym ganku: drzwi do niego i okna wszystkie zawarowane deskami. A cóż dopiero drugie piętro! — W tém gondolier, stojący na przodzie, krzyczy; głos jego niby śpiew, niby jęk. Mamy płynąć róg kanału i wstąpić do innego kanału; więc to wołanie przestrzega z gondoli płynące może przypadkiem po drugiej stronie rogu, by unikały zderzenia. Najczęściej niepotrzebna przestroga, bo rzadko po tych kanałach spotkasz się z drugą gondolą; niekiedy jednak, a mianowicie w stronach ludniejszych miasta, widzisz jak się za rogu wysuwa ów dziób żelazny tak charakterystyczny gondoli weneckich i wysuwa się owa szyja długa ptasia — a nielada zręcznie i misternie mijają się gondole; już, już tylko o włos, a byłyby się starły z sobą, przecież wywinęły się zgrabnie z téj potrzeby, bo one, jakby istoty żyjące, czują i rozumieją najlżejsze skinienie wiosłem. Przecież czasem się dzieje, że gondole nawzajem się najadają. Wtedy każdy gondolier na drugiego zrzuca wstyd i winę, więc strzelają nie komplementami do siebie wygadując niestworzone rzeczy, a choć z tych jadowitych dyskusyj, obwiniętych dyalektem weneckim, ani słowa nie rozumiałem, niemało mnie bawiły wielce zrozumiałe crescendo głosu i jeszcze zrozumialsza mimika gościów. A dyskusysya dla obu stron, a nie bardzo zaszczytne tytuły, a giestykulacya rośnie w stosunku oddalania się od siebie gondoli, bo każdy im dalszy od przeciwnika, tém zuchwalszy, tém śmielszy — a gdy się już rozdziela tak szeroką przestrzenią, że już i głosu nie starczy, wtedy nastawiają mimiką niemą ale wielce wymowną i raczą się nawzajem jakby telegrafem nieschlebniemi konceptami.

Ta jazda po tych kanałach i kanalikach, ulicach i uliczkach weneckich to ma do siebie, iż wielce zajmuje różnaitością swoją; jedne ulice ciche i puste, ciemne i ciasne, bez pobrzeżów, do nich domy zwracają swoje strony odwrotne; drugie ulice szersze, promieniste; jedne są proste, drugie krzywe, jedne jednostajne, drugie co chwila poprzecinane innemi kanałami, więc na nich pełno mostów to dalszych, to bliższych, to dłuższych, to krótszych. A najwięcej już

bawi, gdy jakiś dom zwrócił się podwórzykiem lub ogrodkiem do wody. Tutaj życie weneckiego ludu z pierwszej ręki: altanka troškę bakierująca się, ze żerdzi, opleciona winną latoroślą, w niej kobieta z dzieckiem — po jej ubraniu widzisz, że znakomity upał na świecie. Stojąca do góry dnem beczka służy za stół, obok niej na stolikach słomianych lub pniaczkach dwóch padronów grających w kości, lub kuszących fortunę trzymając w rękę ogromne a wielce zbrukane karty. Okienko na pierwszym pięterku otwarte, z niego wysciubia się głowa starej siwej niewiasty, co rozmawia z kobietą siedzącą w altance. Ta staruszka żółta, zwiędła, rozwiesiła włosy długie, siwe, rozczochrane; głowa wyschła skureczyła się w główkę drobną, jakby u dziecięcia. Okropne to te kobiety podeszłe włoskie, one, wrychle się starzejąc, przybierają formy prawdziwie ohydne! W inném miejscu widzisz na domie olbrzymią tablicę, z niej łokciowemi literami napis wrzeszczy, że tu sprzedają wino wyborne; tutaj namiotki z płótna w pasy, porządne ławy i stoły, około nich goście, najczęściej gondoliery, żwawo politykujące. Mimo téj ich obecności, na tym dziedzińczyku porozpinane suszą się chusty, należące do płci pięknej i brzydkiej, z dziwną naturalnością i naiwnością porozwieszane. Bo te suszące się bielizny i wietrzące się suknie są prawie niedostępnym inwentarskim widokiem w weneckich kanałach. Wnet znów inna scena — czasem na wybrzeżu lub na miejscu otwartém warsztat szewki, krawiecki, stolarski, — idzie robota jak tam może, z baczną uwagą aby się nie spracować. Nad żarem węgla pani majstrowa smaży ryby, odor oliwy spalonej zalatuje aż do naszej gondoli, a na brzegu siadł chłopiec kąpiąc sobie nogi. Otoż to pracoowanie rzemieślników na ulicy, będące wskrós zwyczajem a nawet obyczajem włoskim, już wielce często spotkać możesz w Wenecyi. Słowem coraz inne a inne żyjące obrazki przepływają około gondoli. Niechaj wszelako nikt w takiéj pielgrzymce wodnej przez Wenecyą nie gorszy się brakiem czystości, niechaj nie szuka we Włoszech Hollandyi, ani téż niechaj się nie irytuje tém lub owém, co mu może w niesmak; zamiast zadzierania noska, zdrowiej i miléj pomyśleć o malowniczości takich scen i wystawić sobie, co by z nich za przepyszny obrazek urosł z pod pędzla Bassanów, lub jakiego Hollendra, lub naszego Piwarskiego.

Tak płyniesz a płyniesz, aż tu znów krzyczą i kłócą się nasze gondoliery — łódź nasza się zatrzymała — wyglądamy z budy. Co to? — Kanał dość wązki, a przed jednym z jego domów stanęła ogromna barka obciążona drzewem i zatamowała nam drogę. Gondoliery klną — owe flisy z barki bombardują ich nawzajem słówkami. Nie ma co robić, trzeba czekać póki drzewa nie zniosą do domu — dość tam dużo ludzi około tego się krząta, nikt przecież zbytecznie się nie sili — biorą sobie łupkę po łupce, bo życie i tak pełne kwasu, więc po co mu niepotrzebnie dodawać goryczy. Czekaemy więc spokojnie. Tymczasem około nas nakształt miniaturówéj



floty opłynęło coś żółtego — co to? To łupiny z olbrzymiego melona, które z jakiegoś okna ktoś furknął w kanał; podobne rzeczy często gęsto się tu dzieją mimo surowych zakazów policyi, lecz któż tego dopilnować zdolen! — Patrząc na te łupiny, co jakby armady płynące ongi na zdobycie świata, nasunęła mi się historyjka, o której w Krakowie prawie każdy wie. Dama, powszechnie u nas znana i szanowana, wybierając się w podróż, zabrała z sobą pannę służącą z Krakowa. Otóż, zwiedziwszy z nią najglówniejsze stolice Europy, pyta się onęj panny: „Powiedz mi, moja Kasiu, które też miasto ci się najwięcej podobało?“ — „Jasna pani“ — odrzekła Kasia, „miłe bardzo Drezno, przesliczny Neapol, piękny to ten Paryż, ale nie ma jak Wenecya; w niej to służyć, żyć i umierać“. — „Niezgorszy gust“, pomyślała hr. S. „lecz powiedz mi, dla czego ci się właśnie Wenecya tak podoba?“ Po niejakich korowodach Kasia tym trybem się wynurza: „A widzi jasna pani, bo to w Wenecyi nie ma długich ceregielów; tylko okno otworzyć i chlup z miednicy do wody — i kwita!“

Nie miałem czasu zapuszczać się w uwagi i sensa moralne nad Kasią, bo wygadywania naszych gondolierów i odstrzeliwania się onych ludzi na statku wzmogły się w huki najpotężniejsze. Kazałem nawrócić i objechać inną ulicą. Więc znow z kolei po domach skromnych a malowniczych znienacka wznosiły się bardzo opuszczone pałace, czasem też, zanim się spodziewasz, z kanału ciasnego, w którym zaledwie dwie gondole wygodnie się miną, wyjeżdżasz na wspinały Canal Grande i, przepłynąwszy go w poprzek, gubisz się z gondolą twoją w nowym labiryncie pogmatwanych kanałów. A wiecie, jak to gondolierzy znają wszystkie tradycye a nawet komeraże o tych pałacach, i jak radzi o nich prawią, zwłaszcza, że bajając, pozwalają spocząć wiosłom. Otóż tak np. niedawno temu, płynąc wężykiem krętym po uliczkach weneckich, słyszę z ust gondoliera wyraz „*Palazzo Capello!*“ — „Capello, gdzie pałac Capello?“ pytam. „Ot niedaleko ztąd za tym kanałem.“ — „Płynmy do pałacu Capello.“ — „Benissime Excellenz!“ — I rzeczywiście wrychle zatrzymaliśmy się przed pałacem Capello. On stanął nad dość wązkim kanałem. Wsiadłem tedy na przeciwném pobrzeżu, by go w całości spojrzeniem objąć. Pobrzeże, na którym ten pałac, jest niższe od tego, na którym ja stanąłem, tuż obok niego most. Lecz choć ludna i gwarna, choć krzykliwa i ruchawa ta strona miasta, przecież jakoś tu smutno i szaroburo, a nawet ubogo. Pałac hardy choć nie zbyt ogromny, a patrzy z pańska choć bez strojów, choć spustoszały, głuchy, obleciały. On trzechpiętrowy, wszystkie trzy piętra otwierają się w środku długimi łodziami, bo każda z nich o sześciu krągłych łukach — po każdej stronie łodzi po dwa okna, czyli raczej po dwoje drzwi, z których każde mają swój balkonik osobny. Obok głównego portalu są jeszcze drzwi poboczne, które właśnie sąsiadują z onym mostem. Na placu rozpiera się tablica z napisem: „Madame

Adèle Bréant, Couturière française“. Więc to stare gniazdo dziś stolicą szwaczki. A kędy dawniej pyszniła się nieugięta duma i kipiły namiętności zuchwałe, tam mizdrzy się zalotna chęć przysługiwania się fatalazskami mody i kaprysu, lada komu, co zabrzęczy groszem. Gdym tak, oparty o przedpiersie kamienne, wpatrywał się w ten pałac, ulicznik mały, stojący obok mnie, dotknąwszy mnie palcem i pokazując owe drzwi, mówi: „widzisz pan, temi drzwiami Bianca uciekała ze swoim Buonaventuri“. Ten, mówiąc z krakowska, „mały paper“ dowodzi, jak lud włoski zrosł z tradycją przeszłości, a zwłaszcza jak to lubi pamiętać skandaliczną kronikę swoich ongi panów.

Przeszedłem przez most, wstąpiłem temi drzwiami. Sien niewielka, sklepiąta, tynk obleciał tu i owdzie, więc mury świecą żywą cegłą. Na środku ściany, przeciwnej głównemu wchodowi, niża z ułamkiem figury. Kurzu warstwami na palec i opony pajęczyn. Dziwna to rzecz, że francuzka pani, dostarczająca elegancyi świata, cierpi ten nieład i nierząd plugawy. Schody, umieszczone od dziedzińca, prowadzą na piętra. Wstąpiłem na pierwsze piętro, tam ganki kamienne, podwoje wielkie, lecz wszystko jakieś podszarzałe, zaniedbane; po gankach na sznurach porozwieszane suszące się bielizny, ów inwentarski a stereotypowy widok Wenecyi; lecz tym razem bielizna strojna, damska a cienka. Drzwi skrzypiały, jakaś pannula, dość podobna do paryzkiej modystki, zaprasza, aby przecież wstąpić do magazynu pani Adeli Bréant i przypatrzeć się misternym utworom. Podziękowawszy za uprzejmość i jakoś się wymówiwszy, znów wróciłem do schodów. I znów wystąpiłem na kanał onemi drzwiami, któremi niegdyś piękna Bianca rozpoczęła awanturną karierę swoją.

Może żywot tej dziwnej kobiety nie każdemu z czytelników moich obecny, więc opowiem choć część jego i choć w kilku słowach.

W drugiej połowie XVI wieku żył w tym pałacu stary senator Capello, będący głową rodziny dawniej, świetnej, naówczas już szeroko rozrodzonej, piastującej też wysokie dostojenstwa w Rzeczypospolitej. Otóż ten senator miał tylko jedno dziecię — córkę Biankę; zrozumiecie tedy, że była zaprawdę całym szczęściem, całą nadzieją starca, a jaśniała najwyższą pięknoscią i nadzwyczajnym wdziękiem. I zapewne trudnoby wam było, choćbyśmy jej wizerunku nie widzieli u księżnej Berry w pałacu Vendramin, nie wierzyć w tę jej urodę czarodziejską, gdy zważyacie, że to właśnie był urok jej powabów, który tak silnie wpłynął na całe losy jej życia.

Zdarzyło się, że w r. 1563 Bianka, jak mówią, stojąc na balkonie pałacu, ujrzała przechodzącego młodzieńca tak cudnej postaci i twarzy prześlicznej, że jej się zdawał zaprawdę jednym z najpiękniejszych bogów olimpijskich, co, przebrawszy się, jak to zwykle bywa na obrazach Tycyana, z chwilowego kaprysu w suknie mieszańca



Wenecyi, udawał zwyczajnego śmiertelnika. Spojrzała Bianka z balkonu na pięknego młodzieńca, spojrział i młodzieniec z bruku na piękną pannę Capello. I stało się to, co się miliony razy zdarza i zdarzało i zdarzać się będzie, że w jednym tém spojrzeniu oboje w sobie nawzajem na piękne przypadli, urzeczeni owém magnetycznym lichem, co je miłością zowią. Każde w tej jednej chwili stało się zarazem bożyszczem i podnóżkiem drugiego.

Więc rozpoczęły biegać liściki, więc tajemne schadzki. Bianka dowiedziała się od swojego ulubieńca, że się zowie Pietro Buonaventuri, że jest kompanistą handlowym znakomitego domu Salviatic, a nawet krewnym tej rodziny, starego a wysokiego florenckiego rodu; nakoniec, że jest synem jakiejs wiece znakomitej i bogatej damy, żyjącej we Florencyi.

Szkoda tylko, że niezupełnie rzeczy tak się miały, bo Buonaventuri nie był współnikiem handlowym pana Salviati, tylko prostym kupczykiem w tym domu, ani go też z pryncypałem nie łączyło żadne pokrewieństwo, owszem był synem ubogich rodziców z gminu, i że owa bogata wysokiego rodu dama była zaprawdę mityczną poezją. To wszystko, jak widzicie, choć nie zbyt sprzyjało stosunkom miłości obojga kochanków, przecież nie było jeszcze nieszczęściem. Lecz co było prawdziwem złem, to zaiste charakter pana ulubieńca, bo on, prawiąc takowe androny swojej pani, bezcennie zmyślał; był tedy człkiem przewrotnym, a nadto bez cienia wyższego wychowania.

Otóż co się dzieje. Pewnej nocy przesłiczny Pietro, bo wiecie już, że i Pietro był przesłiczny, otulony płaszczem, stanął cichaczem na tym tutaj moście, jakby czekał na kogoś — i tej samej nocy Bianka, cichutko doleżawszy w łóżeczku tej chwili, gdy wszyscy mieszkańcy pałacu spoczęli na piękne w objęciach Morfeuszowych, wysłiznęła się cichaczem z pościeli swojej, potem ze sypialnej komnaty, potem zbiegła cichuteńko po schodach — co wszystko było nie trudno, bo była boso, więc nie słyhać było stukania trzewiczków; nakoniec, mając podrobiony klucz w rękę, otworzyła ostrożnie te drzwi już wam znane — i skoczyła w objęcia pana Pietro. Nie wiem z pewnością, jak długo trwały te szepty i pogadanki tej pary; koniec końców miały trwać do chwili, gdy już dzień zaczynał walczyć z nocą — o prym. Trzeba się było mieć państwu do odwrotu. Ale cóż się stało — gdy oboje zabierają się do najczulszych pożegnań, bieda nadała piekarza, który ze świtem zwykł był przynosić pieczywo swoje do pałacu; on wprawdzie nie spostrzegł tych romansujących państwa, lecz widząc drzwi tylko przychylone, wszedł i zatrzasnął je za sobą, a klucz został w zamku ze strony sieni. Co tu czynić? — źle! — Już tu i owdzie budzą się jakieś ruchy po kanałach. A tu panna Capello boso i w najgłębszym negliżu. Wtedy Pietro namawia do ucieczki, zarzuca jej płaszcz swój i oboje uciekają.

Tym trybem jedni opowiadają tę awanturę; inni pisarze, znając mniej romantyczni, twierdzą, że się rzecz miała inaczej, i najmocniej obstają za zdaniem, że ucieczka była ułożona oddawna, bo przytaczają fakta, że Bianka nie tylko nie boso i bez sukni opuściła dom ojcowski, ale że zabrała z sobą klejnoty familijne. Niechajże i tak będzie. Otóż łatwo sobie można wystawić, co się działo w Wenecyi, gdy po pałacach rozeszła się wieść o skandalach strasznych. Przedewszystkiem krewni domu Capello byli rozjątrzeni do żywego. Jedni pisarze, owi romantyczni, twierdzą, że krewni tak się srożyli z powodu hańby wyrządzonej ich imieniu; drudzy, kronikarze prozaicy, zapewniają, że porwanie dyamentów i pereł familijnych nierównie więcej ich ubodło, niż wykradzenie samej panny. Lecz mniejsza o to; to pewna, że wszyscy krewni wystąpili przed senatem wołając, że cała szlachta wenecka jest obrażona niecnem postępowaniem tej pary. Wymogli tedy na senacie uchwałę polecającą pogon za uciekającymi i ogłaszającą 2,000 dukatów temu, ktoby zabił Jmpana Pietro — ba, krewni wysyłają nawet morderców do Florencyi, mających na wstępie do tej stolicy przywitać sztyletem szczęśliwego gaszka. Tymczasem pogon ich ścigała a państwo młodzi uciekają.

Co do nas, niechże sobie oni uciekają — wszak oni śpieszą do Florencyi, i my tam będziemy, a wtedy dość będzie czasu opowiedzieć dalsze przygody tak nadzwyczajnie pięknej a gorąco-sercej panny Capello.

Po takich i tym podobnych przygodach a widokach, wspomnieniach, których nie brakuje na żadnej wycieczce przez te ulice Wenecyi, przybijamy w obec kościoła *S. Zaccaria*. Wystawę jego główną (facytatę) widzimy na *fig. 28* (str. 186).

Trudno wypowiedzieć, jakim tu życiem przeróżnem weseli się światło na tej facytacie jego; rzekłbyś, że tutaj cienie i jasności czują i myślą, że tu przeczucia nadświatne, bezcielesne, eteryczne, z promieni złożone, pojawiły się oczom znikomym człowieka. I zaiste, ruch niesłychany a przecież nie gwałtowny i nie przesadny, lecz pełen wdzięku, żyje w tej architekturze; szczegóły jej są tak do siebie dobrane, tak nawzajem się dopełniają, iż cię zachwyca i uniosą, zanim sobie z własnego uczucia zdołasz zdać sprawę. A te bogate marmury, a te osnowy kosztowne, dotknięte przelatywaniem długich lat szeregu, nabrały miękkiej, cieplej barwy, która staje się prawie idealną, gdy w sposobną porę dnia powietrze włoskie otuli je powłoką przezroczystą swoich fioletowych różowych światełek.

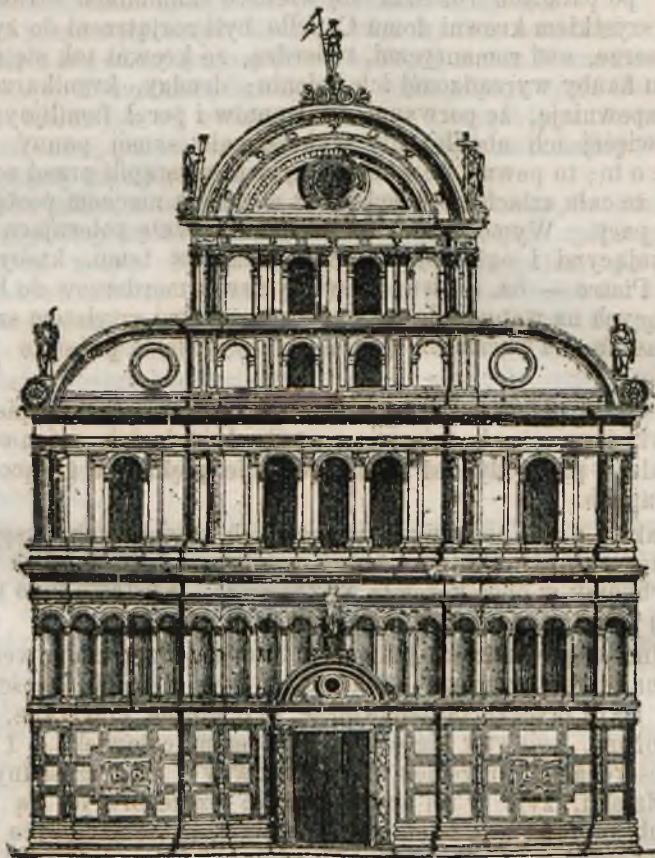
Uważcie kompozycją arcyprostą, a przecież tak szczęśliwą tego kościoła. I tu znajdziecie owo trilogium, ową troistość współdźwięków.

Bo co do wymiarów poziomych, idących od jednej do drugiej ręki, widzimy, że kościół składa się z trzech części; z tych środkowa,



jako główna, występuje nieco naprzód, więc też jest wiele szersza niż dwie poboczne.

Podobnie, idąc w kierunku pionowym, kościół składa się niby z trzech pięter; lecz w ten sposób, iż owa wspomniana powyżej część środkowa ma ich trzy, obie zaś poboczne po dwa.



*Fig. 28. S. Zaccaria.*

Piętro dolne, więc poziemie, spoczęło na cokule potężnym, jednak rozczłonkowanym. Na tym cokule wznoszą się w trzy rzędy kwadraty pooddzielane od siebie listwami wypukłemi. A powyżej tych kwadratów ciągnie się szereg niż od góry zaokrąglonych, bardzo kształtnych proporcij. W obu częściach pobocznych niż zamieniły się w okna. Więc już zrozumiecie, z kądem ta gra światła i cieniów,

i z kądem ten ruch i życie wskrzeszone, przecież bez przymusu i z całą swobodą.

Nad tem poziomem stało piętro drugie; ono podzielone na części szeregiem pilastrów i półkolumn, między niemi rozciągają się okna, a jest ich trzy w części środkowej głównej, a po jednym w pobocznych częściach.

Piętro trzecie zaś wznosi się, jak widzimy, jedynie na części środkowej, głównej, i samo składa się znowu z trzech kondygnacyj; pierwsza i druga kondygnacja obejmuje cztery pola. Między polem a polem i na krajach po dwa pilastry, i w każdej kondygnacji dwa środkowe są oknami; kondygnacja trzecia jest raczej szczytem półkolistym; na wierzchu jego stały posągi. Ten szczyt arcymluczno zdobny; w środku jego okno okrągłe. Przecież to całe trzecie piętro, wznoszące się tak wysoko nad dwie części poboczne kościoła, byłoby tonem fałszywym, rażącym. Więc też Lombardo, co, jak mówią, miał być budownikiem tej świątyni, umiał sobie poradzić, bo na tych dwóch częściach pobocznych postawił ścianę w kształcie niby ćwierćkoła, które tedy zaczyna się od rogu części pobocznych, zatacza się do gzymsu rozdzielającego pierwszą kondygnacją owego trzeciego piętra od drugiej kondygnacji. Otóż tedy już jakoś i to trzecie piętro nie sterczy zbyt zuchwale nad skrzydłami pobocznymi i wszystko wiąże się w doskonalszą całość. Ale co więcej, mistrz ów gzyms dopiero spotęgował i ozdobił wielce bogato, i przedłużył go z jednej i z drugiej strony, nim jakby obrębując owe ćwierćkoła wznoszące się, jak rzekłem, na częściach pobocznych, które również na końcach swoich dźwigają posągi.

Nie przeczę krytykom co prawda, że ta facyata, również jak u owych Scuolów, jest więcej malarska i malownicza niż architektoniczna, że w niej więcej znajdziesz względu na dekoracyjność, niż na istotę budowania, że te półkoła, ćwierćkoła na wierzchu, że te ozdoby a nawet podziały tej facyaty nie są bynajmniej w ścisłym związku z wewnętrznym rozkładem świątyni, że ta facyata nie jest bynajmniej, jak być winna, niby uwertura do opery, zapowiadającą w treści całe wnętrze. — To prawda. — Przecież tym wszystkim wadom, tak częstym w pierwotnej epoce renesansu, winniśmy przejrzeć, zwłaszcza patrząc na tę niesłychaną gracyą całego pomysłu i pomnąc, że za usterki architektoniczne nabyłeś widok pełen uroku i harmonii.

Niepomału się zdziwisz, gdy wstąpiwszy do wnętrza kościoła poznasz, że za tą facyatą renesansową chowa się rozkład poziomy wręcz średniowiekowy, więc takowy jaki był w romańskim i gotyckim budowaniu. Znać, że plan gruntowny wykonany wedle starszych wieków. Jakoż, w tym rozkładzie zachowany system kwadratów; jest tam i obejście około chóru (prezbiterium) z wieńcem kaplic, tak jak to często bywa w kościołach gotyckich; widać tedy



wyraźnie, że ten kościół stanął na pograniczu dwóch epok, bo średniowiekowej i renesansu.

Rozumie się, że też nie braknie Wenecyi innych jeszcze kościołów, w których ten pierwszy renesans stanął niby już o własnych siłach, na własnych fundamentach. Tak np. owa ślicznostka, ów kościół *S. Maria de' miracoli*, także jest dziełem Piotra Lombardo. Ta facyata dwupiętrowa zamyka się u góry półkołem, w którym ogromne okno koliste otoczone pięciu mniejszemi. Prawda, że to troszkę dziwacznie — ba! jest tutaj więcej herezyjek architektonicznych, a przecież one takie piękne i miluchne!

I znowu w trzy lata po zbudowaniu przez Piotra S. M. de' miracoli, bo w r. 1483, Tullio Lombardo postawił kościół *S. Giovanni Crisostomo*. I znowu macie przed sobą gracyjny, niewiedzieć przez kogo skomponowany kościół *S. Fantino*. Z kształtów jego wyczytasz metrykę jego i poznasz, że jego urodzenie już-już zapowiada późniejszy renesans. I prawda, on się pojawił w samym roku 1500. Lecz po co już trudzić czytelnika dalszém jałowém wyliczaniem, jakby inwentarzem tych cudnych perełek sztuki. Dość na tém, że po tém wcześniejszym renesansie nastaje drugi, kędy już ten styl przemawia w całej piękności młodzieńczej; on już nie jest owem wdzięcznym pacholeciem, podlotkiem, co pewny swoich uroków o nic nie pyta, tylko igra i bawi się śmiejąc się kupidynowym wdziękiem; lecz on teraz już jest urodnym starszym młodzieńcem, co zna siebie i siły swoje, a co czyni, czyni w świadomości pełnej. Wiecie też, że w tej drugiej epoce głównie gospodarzy w Wenecyi mistrz *Sansovino*. A Sansovina znacie, może jeszcze bliżej niż któregośkolwiek bądź innego artystę, bom podobno dostatecznie wam prawić o jego kompozycjach, z których jasno okazuje się wdzięk i lubość jego fantazyi (\*).

Gdy atoli budynki Sansovina, w innych miejscach przez nas wspomniane, należały do architektury świeckiej; więc tutaj choć w przypisku dla ciekawszych czytelników dorzucimy słów kilka o trybie jego budowania kościelnego. Pomijamy mniejszej wagi świątnice przez niego stawiane, jak np. *S. Francesco della Vigna* (z roku 1534), która, gdy później piorun w nią uderzył, miała odbudowaną główną wystawę przez Palladio; nie wspomnę też o *S. Martino* (z r. 1540), bo właśnie nawet tuż przy *S. Zaccaria* wznosi się kościół *S. Giorgio de' Greci*, który w dziesięć lat później zbudował *Sansovino*, a który jest zaprawdę jego arcydziełem.

Na *fig. 29* widzimy ten kościół tak charakterystyczny dla późniejszego rozkwitłego renesansu, zwłaszcza weneckiego.

I tutaj widzimy trzy piętra. Poziemie pilastrami podzielone na trzy pola, w środkowém umieszczone drzwi, w każdym z bocznych

(\*) Zob. T. I str. 134 i nast. 194 i nast.

okno; te drzwi i okna ubrane szczytem łagodnym. Powyżej sute belkowanie, a nad niemiem cokuł, w którym trzy medaliony okrągłe, a w tych medalionach święte wizerunki. Z tym cokułem zaczyna

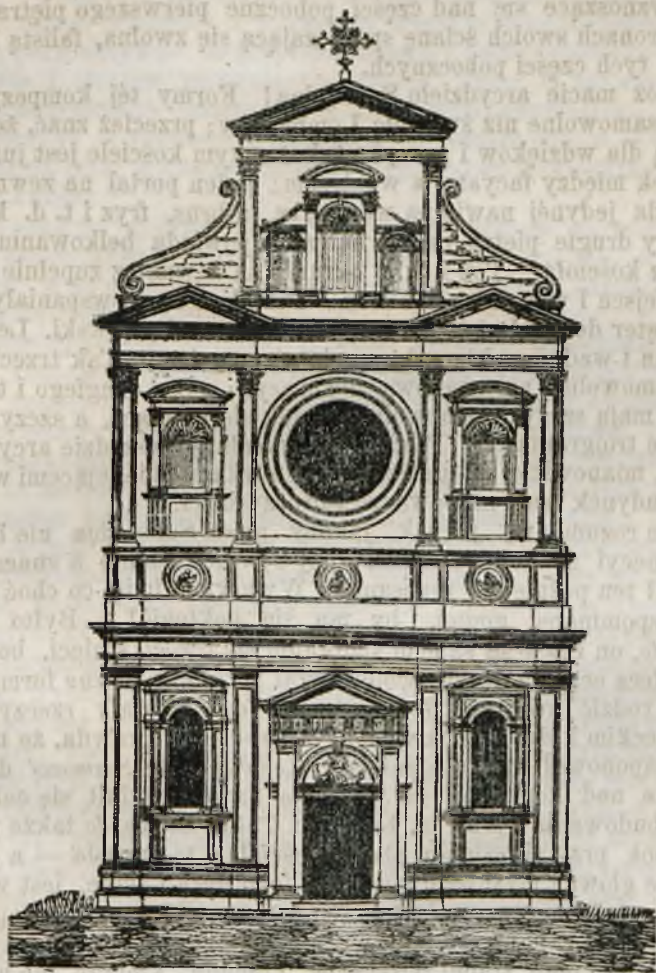


Fig. 29. S. Giorgio de' Greci.

się pierwsze piętro. Na tym cokuł znowu stanęły pilastry, rozdzielające to piętro na trzy pola; w środkowym widać wielkie okno okrągłe, a każde z pobocznych pól u góry jest ubrane w szczyt, a w środku objęte okno, które tedy odpowiada oknu poziemia. Dru-



gie piętro węższe, bo wznosi się jedynie nad środkowym polem pierwszego piętra; na krawędziach jego stały także pilastry, a w środku tego trzy niże, z których środkowa najwydatniejsza, a wszystkie trzy powiązane w całości; sam wierzch jest szczytem, na szczycie krzyż. I tutaj to drugie piętro, by nie było zbyt sterzące, zbyt wznoszące się nad części poboczne pierwszego piętra, ma po obu stronach swoich ścianę spuszczałą się zwolna, falistą linią, ku rogom tych części pobocznych.

Otóż macie arcydzieło Sansovina! Formy tej kompozycji już mniej samowolne niż świątnic Lombardów; przecież znać, że one się budują dla wdzięków i gracy. Jakoż w tym kościele jest już bliższy związek między facyą a wnętrzem; jeden portal na zewnątrz odpowiada jedynę nawie na wewnątrz, a brus, fryz i t. d. kończący od góry drugie piętro na zewnątrz, odpowiada belkowaniu na wewnątrz kościoła. Toż i okno okrągłe na zewnątrz zupełnie w swoim miejscu i wewnątrz kościoła. Portal piękny i wspaniały; stosunek pięter do siebie i środka do boków istic mistrzowski. Lecz mimo to są tu i wadki, o których przelotnie powiem. Tak trzecie piętro jest samowolną parawanową dekoracją; niże drugiego i trzeciego piętra mają szczyty samowolne, w łuk się rysujące, a szczyty okien na dole trójgraniaste. Pilastry (płaskosłupy) wszędzie arcy wiotkie i mdłe, mianowicie, iż są osłabione listewkami obiegającemi w koło — ztąd budynek traci na powadze i uroczystości.

Nie rozumiejmy jednak, jakoby prócz Sansovina nie było już w Wenecyi żadnego mistrza, coby również godnie a znacznie wyobrażał ten późniejszy renesans! Wypowiem imię, co choć nie często wspomiane, godne, by mu się pokłonić! — Byłto *Giorgio Spavento*, on zgasł na samem spotkaniu się dwóch stuleci, bo w roku 1500, lecz oczyma duszy swojej ujrzał architektoniczne formy, mające się rodzić światu. Te przeczucia jego nabrały rzeczywistości w weneckim kościele Zbawiciela, *S. Salvatore*. Prawda, że tę facyą tę skomponował daleko późniejszy *Longhena*, że *Scamozzi* dźwignął latarnie nad kopułami, że *Sansovino* nawet trudnił się całą pracą około budowania; prawda, że nawet *Tullio Lombardo* także podobno stał obok przy skreśleniu planu kościoła; to prawda — a przecież właśnie główna myśl tego kościoła, jego dech i serce, jest własnym tchem, własnym sercem Jerzego Spavento. Rzutem pióra opowiemy sobie, co się zapewne działo w sercu mistrza w chwili, gdy przed wyobraźnią jego stanął wizerunek kościoła, którego nie ujrzał na oczy swoje doczesne, bo świątelnica ta dopiero w wiele lat po zgonie jego ukończoną została.

Wstępujesz do wewnętrznych przestrzeni kościoła *S. Salvatore*, a zdaje się jakoby historye długich przyszlých lat roztworzyły ci tajemnice swoje — taka legła przed tobą wspaniała perspektywa, taka stała przed tobą dal głęboka. A przecież ta perspektywa nie jest skutkiem potężnych rozmiarów, lecz ona jest wskroś wypadkiem ar-

tystycznej kompozycji *Jerzego Spavento*. Kościół postawiony w krzyż łaciński i trzy nawy. Na ramieniu najdłuższem więc wchodowem dwie kopuły płaskie, a jeszcze trzecia wznosi się na skrzyżowaniu ramion; dalej chór (prezbiterium), ołtarz wielki, a w końcu samy trzy nize. Otóż to wrażenie całe, a mianowicie już te trzy kopuły czynią ogromne wrażenie i stwarzają właśnie niby nieprzejrzaną magiczną perspektywę. A przytém szczegóły pełne prostoty; cisza tych ozdób i strojów potęguje to uczucie, które w nas się budzi w tych przestrzeniach szlachetnych. Tak myśl kopulastego budowania, niegdyś w Bizancyum zrodzona, a jawiąca się w Wenecyi w Św. Marku, tutaj w kościele S. Salvatore odbywa nowo-żytnie przemienienie swoje.

Wnet atoli po tej drugiej epoce renesansu nastaje okres prawie czystego klasycyzmu, co się począł mniej więcej r. 1540, a trwał do r. 1580, w którym już sztuka zwichniona, opojona barokizmem, zatoczyła się blizkim upadkiem swoim.

Przypomnijcie sobie, o czém już wyżej kilkakroć prawilem, jako renesans rozbudzały młodej wiosennej fantazyi, wziął w XV wieku pierwsze potrącenie swoje od pomników staroczesnego świata; te pomniki przechowywały zakłętą w głazach a marmurach swoich napół strzaskanych ducha klasycznego świata. Rzekłem już razy kilka, że to nie był klasycyzm czysty czyli staro-grecki, lecz ów, co go po swojemu przeistoczył niegdyś stary a dumny Rzym. Teraz uważmy, że lubo te formy jego mniej były czyste i mniej estetyczne niż styl greckiego budowania; przecież pamiętajmy, co się już powyżej rzekło, że te formy rzymskie nadawały się nierównie więcej do nowożytnych budowli niż staro-helleńskie, bo też potrzeby i życie dawnych Rzymian są bliższe czasów nowożytniejszych i podobniejsze do naszego trybu życia. Wiecie także, że fantazyja mistrzów włoskich z razu nie wyczuła się jeszcze z gruntu tej starorzymskiej architektury, więc, parta silnem biciem serca, sztuka stylu nowego, doświadcza się: więc biorąc sobie z niej, ile jej wówczas stać było, główne myśli a dekoracye, dopełniała reszty lotnością swoją a twórczością pełną swobody, lekkiego wdzięku i uroku. Były to chwile dla nowożytniej sztuki, jakoby pierwszej miłości młodej, które zowie-my, jak nam wiadomo „wczesnym renesansem“, co mniej dba o wyrozumowane prawidła, lecz pragnie być lubym i miłym, bogatym i tchnąć szczęściem a weselem. Wnet nastaje drugi jego okres, gdy już dojrzała wyobraźnia ogląda się na wzory rzymskie, lecz jeszcze kocha bogate dekoracye i stroi i zdobi te dzieła swoje, jakby w nich pragnęła ulżyć przepelnionym uczuciom swoim; ta epoka jest okresem Sansovinów, epoką, o której właśnie co mówilem. Trzeba mi było to wszystko czytelnikowi powtórzyć, aby tęp dokładniej mógł zrozumieć następującą, a tak ważną epokę w sztuce.

Lecz zanim o tej następnej epoce mówić będziemy, pamiętajmy, że zaiste żaden styl nie zdoła z takim mistrzowstwem roz-



członkować, rozdzielić organicznie wielkie przestrzenie, jak ten renesans, tak wczesny jak i późniejszy. — Uważmy także, że właśnie dla tego, iż renesans nie nauczył się być z gruntu starożytnych wzorów, i właśnie dla tego, że on był wypływem swobodnej, igrającej mistrza fantazyi, więc też ta architektura jest tak silnym wyrażeniem indywidualności pojedynczych mistrzów. Każdy z tych mistrzów ma prawie, że tak rzekę, osobny swój styl, bo smak. Więc historia renesansowej architektury jest raczej historią architektów, ztąd wnosimy np. o stylu Lombardów, Sansovina, Bramantego i t. d.

Teraz dopiero pomówmy o następującej epoce. — Jakoż po tej swobodnej młodzieńczej fantazyi renesansowej, nastaje czas mężkiej rozważki i głębokich studyów; teraz mistrze nowoczesni nauczyli się prawideł rzymskich budowników i odetchnęli uczuciem onego ludu, co pojął powołanie swoje w dziejach ludzkiego rodu na stopę olbrzymią, ogromną, a z wysokości kapitolinśkiej skały skinieniem rozkazywał światu. Słowem, na miejscu onęj fantazyi wdzięcznej, lekko-skrzydłej renesansu, nastaje czas prawie *czystego klassycyzmu*, klassycyzmu XVI wieku. Teraz zaczęto budować na zasadach głębokich studyów, na teorii roztoczonej z całą znajomością rzeczy — w miejscu natchnienia renesansowej epoki widzimy naukę. Renesans mierzył proporcye uczuciem, teraz nastaje miara cyrklem. Zachowując sobie na później charakterystykę mistrzów tego okresu, a należących do innych ziem włoskich, wspomnę tylko o dwóch, którzy ogromnym wpływem nie tylko na współczesnych, lecz i na przyszłość długo zaważyli i przykładem i księgami swojemi. Pierwszym był *Giacomo Barozzi* zwany *Vignola* (ur. 1507 † 1573). On to napisał dzieło „o pięciu porządkach“, biorąc sobie na wzór najznakomitsze pomniki starorzyskie, a te teorye jego nabierały ciała w jego budowaniach okrytych sławą. Drugim mężem był znany już nam *Andrzej Palladio* (\*). Oceniliśmy go już z dzieł jego architektury świeckiej, tak pełnych harmonii rozmiarów. Wszak jego książka: o budownictwie (*quattro libri dell' architettura*) rozszerzona po świecie mnóstwem wydań, stała się podwaliną zasadniczą dla mistrzów budowników nowożytnej klassyczności.

Uważmy, że jeżeli dotychczas używałem wyrazu „renesans“ zamiast nazwy swojskiej „*odrodzenia*“, toć już powód tego wyjaśnia nam się ze słów dopiero co powyżej powiedzianych, a nawet wytłomaczy nam się zaraz poniżej dokładniej jeszcze.

Jakoż lubo renesans właściwy, jak się już teraz i tyle razy rzekło, powstał ze wskrzeszenia form klassycznych starorzyskich, przecież on ogromnie się różni od architektury nowoklassycznej, której jednym z głównych wyobrazicieli jest Palladio. Owszem, właśnie ta nowożytna klassyczność winnaby się zwać właściwym

(\*) Zob. T. I str. 268 i 272 i nast.

stylem „odrodzenia“, boć to ona daleko głębiej przejęła się duchem starorzymskiej architektury, niż obie epoki renesansu. Ona już nie szuka stylu, już się nie doświadcza, jak to czynił renesans, lecz ma pełną świadomość tego czym jest klasycyzm starorzymski, bo jej stanęła na straży teoria umiejętna, więc jest architekturą zaprawdę odradzającą klasycyzm. Z tego zatem czytelnik widzi, że nazwa „renesans“ mniej ma znaczenie „odrodzenia“ jak raczej jest terminem technicznym, wyrażającym właściwy styl owego okresu, który zaczyna się od czasu, gdy fantazyja mistrzów była potrącona od wzorów starożytnych aż do tej epoki, w której klasycyzm, rozplywająca się dotychczas niepewnymi kształtami niby po atmosferze, zaczęła naprawdę przybierać postać widomą i zupełną — rozumie się o tyle zupełną o ile to być mogło przy zastosowaniu starych form do nowożytnych potrzeb, do nowożytnego uczucia. Dla tego też nazwa „renesans“ (renaissance—renascimento) weszła w znaczeniu powyższem we wszystkie języki, a jest równie używana przez estetyków niemieckich, jak przez francuzkich i włoskich — i dla tego właśnie rzadko, albo też mniej właściwie mogłaby być odpowiednią stylowi Palladiusa lub innych mistrzów jemu po duchu pokrewnych (\*).

Teraz na miejsce fantazyi tak wdzięcznej, igrającej dekoracyami, występuje architektura „właściwego odrodzenia“ pełna uroczystości i powagi; na miejsce rozdrobnionych szczegółów i szczegółków lubych i uroczych, pojawiają się formy na wielką stopę pojęte; zamiast onych stroików swawolnych, kaprysów pełnych gracyi, nie mogących najczęściej zdać sprawy ze swojej bytności na świecie, występuje prostota szlachetna, nie rozdrabniająca pomysłów na zdawkową monetę fantazyi. Teraz ta fantazyja już wie czego chce; ona się już nie doświadcza, nie szuka nowych form; ona, zrozumiawszy do dna o co chodzi w rzymskiem budowaniu, rozważa te formy, liczy je i kombinuje, aby je zastosować do nowożytnych budowli. Nie dziw tedy, że te pasy i pola, te szczyty i kapitele fantastyczne, różnokształtne, te pilastry lekkoduche, że te wszystkie szczegóły renesansu, zwłaszcza wczesnego, ustępują miejsca pilastrum o właściwych a niezartujących sobie ze świata wymiarach, ustępują się kolumnom istnym a potężnym, a wraz z niemi pojawia się belkowanie pełne siły i prawdy. Nie dziw też, że gdy one wszystkie szczegóły renesansu, nie mając ugruntowania w rzeczy samej, lecz będąc li wymysłami igrającej fantazyi, były płaskie, wiotkie i nieśmiałe, teraz te kolumny i gzymsy i pilastry i oddrzwia i okna i wszystkie inne szczegóły, czując się na prawie swoim, mężnie i potężnie występują w świat.

Jeżeli powyższa charakterystyka rzeczonyj epoki odnosi się do

(\*) Obacz Listy z Krakowa, Tom II, str. 278 przyp.



wszystkich mistrzów zrodzonych na jej łonie, toć, wedle słusznego zdania wszystkich estetyków, tej epoki najzacniejszém uosobieniem jest *Andrzej Palladio*. A co jeszcze o tych charakterystycznych cechach powiemy, zastosowaném być wprawdzie może do usposobienia innych spowinowaconych a współczesnych mu mistrzów, przecież najglówniej znajdzie potwierdzenie swoje w samym geniuszu Andrzeja Palladio.

Otoż autorowie dziś najwyższej powagi w historii sztuki wskazują nam, jak to Palladio potępia rozdrobnianie facyat na kondygnacye i piętra i pięterka (ob. S. Zaccaria i Giorgio de' Greci), jak to on pojmując, jak rzekłem, budowanie na wielką stopę, już stwarza jeden rząd kolumn lub pilastrów, wznoszących się od spodu do wierzchu całej budowli. Gdy więc te kolumny są ogromne, potężne, zatem właśnie dla tego szczyt trójkątny, wznoszący się nad temi kolumnami lub pilastrami, nie jest już szczytem najwyższego piętra, lecz raczej szczytem całej facyaty, całej jej kompozycyi, i w tém ogromna cecha różniąca go od stylu Lombardów a nawet Sansovina. Przecież gdy Palladiuszowi należało zachować wymiary, przyjęte co do samych kolumn (stosunek ich wysokości co do średnicy) i co do ich oddalenia od siebie, pokazało się, że średnica ich grubości nie wystarczała dla wysokości facyaty. Lecz zaradziła sobie architektura pod tym względem, stawiając te kolumny na podnóżach wysokich, które znowu od spodu samego stanęły na rustyce potężnej. Tym trybem wysoko sięgały kapitele kolumn i pilastrów, a przeciwie zachowane były proporce.

Tak tedy facyata kościołów Andrzeja Palladio wskrzesiła facyatę główną wystawy starożytnych rzymskich świątynic.

Wszak facyata, dopiero co opisana, zajmuje szerokość środkową nawy, jest tedy zaiste facyatą główną. Lecz pomyślcie! gdy staniecie przed frontem kościoła, obaczycie znowu, z obu boków owej głównej facyaty, także nawy poboczne. Trzeba było tedy i te nawy architektonicznie ubrać. Takowe trudne zadanie po swojemu rozwiązał Palladio. Jakoż udaje, jakoby te nawy poboczne były dwoma ułomkami jakiejś drugiej facyaty, więc w tył oddalonej a zatem zasłoniętej w środku i od góry przez facyatę główną. Ta druga facyata jest niby niższa od tej głównej, ale za to od niej szersza. Coż się tedy dzieje? Gdy i ona niby ma od góry szczyt trójkątny, przeto tego szczytu niby nie widzisz w zupełności, bo część jego wierzchnia zasłonięta również jak i środkowa przez facyatę główną; ale za to niby widać z każdej strony dwa kawałki tego wrzekomego szczytu, więc dwa spodnie kąty trójkątnego szczytu, opierające się o główną facyatę. Poniżej tych ułomków szczytu widać również płaskosłupy, kolumny dźwigające niby ten w części zasłonięty wrzekomy szczyt.

Takowy tedy jest ogólny zarys facyaty kościołów Palladiusza. Uważcie, że on również z mistrzowska umi je ożywić. Jakoż prze-

strzenie między kolumnami, płaskostupami napelnia niżami, posągami i t. d. — co wszystko nadaje ruch uroczysty architekturze; a jednak tu nie ma przesady ani natrętnego zbytku.

Jeszcze atoli więcej, jak facyaty kościelne, wyjawily geniusz Palladia kompozycye wnętrza. Tutaj prostota arcyzyczna, tutaj nie ma pieszczot igrających, ani fantazyjek milących się szczegółkami. Kompozycye jego tutaj to już nie marzą kupidynowe sny, jak to bywało w pierwszym renesansie; bo tu właśnie się okazuje, jakto Palladio umiał użyć całego bogactwa wyniesionego ze studyów starorzymskiej architektury; tu sklepienia i łuki i pilastry i niże rozdzielają harmonijnie całość na części. Wszak mówiliśmy, że Palladio jest mistrzem harmonii w przestrzeniach, więc w dziełach jego napatrzeć się możesz, jak się to on kocha w wielkich wymiarach, jak jemu nie chodzi o drobnostki, o miniaturowe wrażenia, lecz o całość okazałą, uroczystości a grozy pełną.

Jednak, obok tych wielkich zalet wielkiego mistrza, obaczmy i nice, bo stronę odwrotną jego geniuszu. Tak przedewszystkiem wyrzucają mu chłód w jego kompozycyi, jakąś oziębłość w jego okazałych formach i przestrzeniach. To prawda! Ale bo też inaczej być nie mogło! Palladio i cały czas owęj nowożytnęj klasycyznej architektury zabierał się do kompozycyi wedle wzorów starorzymskich, więc wedle prawideł przyuczonych; dla tego też więcej było w tych kombinacjach rozumu i cyrkla niż fantazyi lotnej, natchnionęj; nauka, wiadomości i wzory krępowały twórczość swobodną. W tych kompozycyach głowa i umiejętność przeważała nad artystycznym natchnieniem. Ztąd się też rodzi ten chłód a oziębłość. Ta architektura jest jakby kobieta, co piękna jak posąg marmurowy; wszyscy oddają jej cześć i uszanowanie, wszyscy w oniemienu podziwiają te rysy jej szlachetne i postać majestatu pełną; lecz nikomu z patrzących nie zapuka serce miłością, nikt nie rozciepli uczuć tém zjawieniem z obcego świata.

Podobnie nie przeczymy, że facyaty świątynic starorzymskich, przeniesione do chrześcijańskich kościołów, nie mogły im zupełnie odpowiedzieć, a to nie tylko z powodu idealnego, bo dla ducha wskros różnego dwóch światów, lecz nawet z przyczyn więcej materialnych, bo dla rozkładu wewnętrznych przestrzeni w chrześcijańskich kościołach, który był zupełnie inny niż w świątyniach pogańskiego Rzymu. Prawda, że duch Palladia, tak wzniosły i świetny, zdołał i te facyaty oblać jakimś tchem chrześcijańskim i rozpromienić poświęcą ze Syonu zrodzoną, lecz właśnie w tém wyjawiała się cała trudność, z którą się pasował mistrz mimo wielkości swojego geniuszu.

Wszak już nieraz a nawet dopiero co powyżej rzekliśmy, że facyata winna być niby zapowiedzią symboliczną wewnętrznej treści — a taką zapowiedzią właśnie, jak widzimy, nie są ani być mogą z natury swojej facyaty Palladiusza; one nie wróżą bynajmniej



co się w samym wnętrzu budowli dzieje; więc one, podobnie jak i renesans, są jedynie dekoracją a nie stosują się do rozkładu budynku. A czyliż ta dekoracyjność, czyliż owo przyczepianie facyaty nieszczerzej, kłamiącej, nie wypowiadającej tego co jest treścią wewnętrzną; słowem, czyliż takowe zmyślanie jest odpowiedniem godności wiary chrześcijańskiej i jej świątnic, która nie na złudzeniu, nie na udawaniu zewnętrznem, lecz na serdeczności szczerzej, rzewnej jest oparta?

Ten, zwykły temu stylowi brak organicznego związku facyaty z wnętrzem budynku okazuje się wielce wydatnie zwłaszcza wtedy, gdy, jak w pałacach, wypadnie umieścić okna różnych pięter między kolumnami i pilastrami, które właśnie nie oznaczają pięter, bo wznoszą się jednostajnie od cokulów aż pod szczyt. Lecz te facyaty nie tylko nie są odpowiednie wnętrzu, ze względu na rozkład jego, lecz nawet i pod względem artystycznych form. Jakoż na facyacie widać kolumny i pilastry, a na nich spoczywa belkowanie równoległe do poziomu; więc widzimy na facyacie kierunki pionowe i poziome, więc linie przecinające się pod kątem prostym, we wnętrzu zaś krągłą się łuki, arkady i sklepienia, więc linie i płaszczyzny koliste (\*).

A we frontach kościelnych owe wyż wspomniane uboczne końce szczytu, wyglądające po obu stronach facyaty środkowej, a mające oznaczać poboczne nawy kościelne, również nie wytrzymają ścisłego sądu krytyki. Bo one nie tylko dostatecznie nie oznaczają tych naw pobocznych, nie tylko są prawie pustą dekoracją, ale nawet są arcy niesforemny pierwiastkiem, a to dla tego, że taki kąt, taki ułomek trójkąta nie da się szczęśliwie przyczepić do głównego środkowego ciała facyaty.

A nakoniec, jakiegoż wejrzenia jest kościół takowy? Oto, patrząc na taką facyatę, mogłoby się zdawać, że to niegdyś była świątnica rzymska, mająca z frontu podsień wspaniałą, utworzoną szeregiem kolumn strojnych; lecz że później zamurowano ścianą przestrzenie między kolumną a kolumną, i że tym trybem podsień zginęła, i że w onej ścianie poczyniono niżej, okna i t. d.

Przestańmy już na sprawiedliwem wyliczeniu tych wadek a niedostatków tej epoki klassyczo-nowożytniej, której najzacniejszym jest wyobrazicielem Palladio, i nie wdawajmy się w dalsze rozbiory grzechów i grzeszków tego stylu, bośmy przecież równie powyżej nie roztoczyli wszystkich jego zalet i świetnych przymiotów. Rozwiążmy raczej pytanie, czém ten styl być winien dla fantazyi twórczej naszego XIX stulecia. — Odpowiedź nie tak łatwa. Bo spory i kłótnie harmiderują jeszcze w świecie artystów i estetyków ocenia-

(\*) Obacz, co tak bystrze prawi o stylu Palladiusza J. Burckhardt w wybor-ném dziele: „Der Cicerone“, przytoczoném już w T. I str. 142.

jących Palladia, choć to przecież trzy wieki upłynęły od czasu jego śmierci. Jedni, wzniosłszy go po nad gwiazdy, czołem mu biją; inni radziby wyrobić przeciw niemu potępienie estetyki. Co do mnie, rozumiem, że ci mają słuszość, co twierdzą, że dzisiaj nie ma nam czego na oslep kopiować stylu Palladiusza, już to dla niedostatków, powyżej dotkniętych a wypływających ściśle z naśladowania obcych wzorów, co powstały w czasie a świecie zupełnie innym, niepowrotnym nigdy — już to znowu dla tego, że Palladio znał jedynie klasycyzm rzymski, a my już teraz, wyuczeni na Grekach, skąpalimy duszę w tém przeczystém świetle, co płynie z dzieł hellenickich. Lecz geniusz tak wielkiego mistrza niechaj i późnym pokoleniom pójdzie na zdrowie duchowe. Uczmy się od Palladia pojmo-  
wania wielkiego rzeczy, wprawmy się na jego wzorach jak unikać rozdrabniania kompozycyi na zdawkową monetę, jak chronić się malizny w ozdobach i stroikach, a przedewszystkiem wprawmy, że tak rzekę, słuch naszych oczu na one harmonie, co nam śpiewają pełnemi, głębokiemi akkordy z téj architektury jego; uczmy się od niego komponować na wielką, okazałą stopę (\*).

Śmiałym powiedziałem, że Palladio, ów architekt klasycyzmu nowożytny, jakoś krewni się z tragedją klasyków francuzkich — i oni naśladowają wzory stare, i oni, jak Palladio, mierzą cyrkiem proporce i kombinują i myślą, więc téż oni, podobnie jak Palladio, krepowani będąc prawidłami, obcemi wzorami, raczej tworzą w głowie niż w natchnieniu; i ich dzieła są raczej owocem kombinacji misternej, umiejętnej, niż dziełem swobodnej, uskrzydłonej, rozcieplonej fantazyi. Ztąd te tragedye ich takie zimne i mroźne, takie abstrakcyjne. A jak facyaty téj architektury klasycyzmu nowożytnego nie są odpowiednie wnętrzu budowli, jak one nie są z niem organicznie połączone, jak te formy architektoniczne, stworzone w innym świecie i w inném zupełnie epoce, nie nadają się do potrzeb a uczuć nowożytnego społeczeństwa: tak téż owa tragedia klasyków francuzkich nie jest odpowiednia wnętrzu równoczesnej im społeczności; ta tragedia ani z formy ani z treści nie jest wyrazem usposobienia duchowego ani ówczesnej Francyi, ani Europy. Wszak myślę, iż to podobieństwo jeszcze i w tém zawiera trafność, że jak Palladio i wszyscy mistrze téjże szkoły, wedle tego co się dopiero rzekło, nie znali architektonicznych pomników choć rozpadłych starej Grecyi, więc nie znali najwyższych wzorów prawdziwego klasycyzmu, a czerpali umiejętność swoją z zabytków rzymskich, zatem już ze spaczonyj klasycyzmu; tak podobnież klasycy francuzcy jakimś nieszczęśliwym trafem nie brali sobie wzoru z wielkiego Sofoklesa, ale z już psującej się manierowanej tragedyi Eurypidesa.

Lecz czyliż owa najświeższa nam rozpusta w poezyi, depcząca

(\*) Burckhardt l. c.



wszelkiem prawidłem, pogardzającą całą poezją klassyczną, godna aby rozwiązała choć rzemyk u koturna Corneilla lub Racina? Czyliż całość kompozycji w tych tragediach, tak artystycznie pojęta i związana, nie pozostanie nazawsze wzorem wielkim, niepożytnym? Czyliż nowoczesne Hugony i Dumasy e tutti quanti rozumieją, że ich robota przetrwa starych klassyków Francyi? — Ba, Corneilla i Racina chwała płynąć będzie ciągle jako wspaniała rzeka, czysta i powolna — a owe dzieła wielu ze współczesnych nam a wrzekomych romantyków są jak potoki dzikie, co to po nawalnicy ulewnój lub po długiej słońcu kipią, szumią, pieniać, rzucając się na głowę z urwisk leśnych a hucząc rozrywają brzegi, roznoszą kamienie głuche na niegdyś urodzajne niwy. Lecz niechaj-no się rozpogodzi, niechaj na dobre słońce zaświeci, cóż zostanie z onych dzikich wód? — oto pełno głązów nieużytych i troszkę wilgotnego brudu.

Wszakóż i z drugiej strony niechaj nikt nie mniema, że romantyka jest bajką i burdą, że wiersze, w głowie robione i na siatce starożytnej klassycznej poezji jakby na kanwie wyszywane, są istną poezją! — Niechaj każdy zechce pamiętać, że poezją prawdziwą wtedy jedynie zaśpiewać zdoła wieszcz, jeżeli zaśpiewa pełnemi pierściami, więc jeżeli wyśpiewa treść, która go przejęła, jeżeli wyśpiewa własną wiarę i wiek w którym urósł, naród który go zrodził, i ziemię jego własną i dzieje jój, które tętnią w sercu jego! Słowem, jeżeli będzie twórcą a nienaśladowcą biednym. Prawidła nie są receptą; prawidła uczą raczej czego nie czynić, lecz nie uczą, jak czynić, by być poetą-artystą! — A poezya, sztuka klassyczna, narodzone niegdyś w innym świecie, w innej społeczności, nadać się nie mogą do uczuć, do sposobu widzenia ludów innego świata, innego obyczaju, co wyświęcony w religii Zbawiciela.

Lecz naprawdę dość tej charakterystyki Palladiusza i jego epoki. Widzieliśmy powyżej na dwóch przykładach zastosowany ten styl jego do budynków świeckich, teraz obaczmy jeszcze dwa z głównych jego kościołów.

Gdy staniesz na pobrzeżu Piazzetty wśród głębokiej ciszy natury, a morze igra lekką łyskotną falą, co niby atłasy zlekką rozpięte, już po za szeroką a wspaniałą przestrzenią wody widzisz występującą z toni błękitnej wyspę Isola di S. Giorgio, a na niej kościół *S. Giorgio Maggiore* stanął w majestacie spokojnym. Z prawej i z lewej oprawiły go budowania klasztorne, rozległe, artystycznie pojęte i dziwnie nadające się do tej architektury, co myśli i duma w stylu samego kościoła. Za szczytem jego wlatuje kopuła i dzwonnica włoska, czworościenna, u góry przezroczyta. To wszystko pokrewne sobie i zestrojone cudnie.

Wziąłem gondolę i stojąc przed jój klatką czarną zwolna płynąłem do wyspy, by swobodnie rozkoszować w tém budowaniu wspa-

niałem a tak prostoty pełnem, co niby małym zachodem odziewa się tak cichym a uroczystym majestatem.

Stajesz u brzegu — od wody wznoszą się wspaniałe schody. Gdy wstąpisz po tych schodach, jeszcze cię rozdzieli od samego kościoła plac równy, rozłożysty. Więc swobodnie możesz się wpatrzeć w okazałą facyatę, którą mamy przedstawioną na *fig. 30* (\*). Wzdłuż całego frontu, kościół dźwignął się na cokule. Środek tego



*Fig. 30.* S. Giorgio Maggiore.

frontu stanowią cztery potężne kolumny (<sup>3</sup>/<sub>4</sub> kolumny) korynckie i one, chcąc zachować proporcye sobie właściwe, podstawami nie

(\*) Czytelnik laskawy, patrząc na dzieła architektoniczne odrysowane na naszych rysunkach, niechaj nie sądzi wysokości tych dzieł porównyując ich rysunki z sobą. Jakoż stosując się ze szerokością rysunku do szerokości formatu naszej książki, wypada nam także zastosować się z wysokością budynku do jego szerokości. Bo nam w naszych rysunkach nie o to chodzi, aby jaki budynek miał się do drugiego w proporcji swojej wielkości — ale raczej o to, aby w każdym rysunku, w sobie wziętym, stosunek wielkości różnych jego części był z wiernością oddany. Jeżeli tedy w naszych figurach, np. kościół mniejszy S. Giorgio Maggiore zdaje się być niższym od S. Giorgio dei Greci, to zatem nie idzie żeby rzecz podobnie się miała w rzeczywistości. Chcąc zmieścić znacznie szeroką facyatę S. Giorg. Magg. w szerokości stronicy naszej, trzeba było w proporcji tej zniżyć i wysokość jego.



stały wprost na cokule, lecz wzniosły się jeszcze na wysokiem podnożu osobnem. Te kolumny dźwigają pełny prostoty brus, fryz i gzyms, na którym spoczął szczyt trójkątem łagodnym — na tym szczycie trzy posągi na podnóżach. Każda z kolumn środkowych szerzej od drugiej środkowej oddalona, niż od skrajnej, bo między środkowemi jest portal kościelny. Między każdą z tych kolumn środkowych a skrajnych niża, w niej posąg święty.

Taka jest część główna środkowa facyaty; z obu stron niby do niej przypierają skrzydła boczne więc niższe, każde pokryte półszytym. O tych częściach szczytu, udających jakoby za główną facyatą dźwigał się szczyt cały a zasłoniony w środku, mówiliśmy właśnie co powyżej. Tych części udanego szczytu już nie dźwigają kolumny, lecz płaskie pilastry. Pola między pilastrami są ozdobione w środku niżą.

Mimo piękności szlachetnej tego frontu, tanim kosztem moglibyśmy wskazać niedostatki architektoniczne w kompozycyi wielkiego mistrza; tak, krom owych kłamliwych bocznych szczytów, moglibyśmy np. uczynić głównie tę uwagę. Jakoż widzimy, z jednej strony, że te cztery kolumny, zajmując całą wysokość kościoła, oznaczają, że ona jest jednością, a przecież, z drugiej strony, między temiż kolumnami oznaczone jest, choć lekko, piętro gzymsem, a na tém piętrze podobne niże jak na poziemiu; zaś między środkowemi kolumnami, więc w miejscu, kędy na dole portal, widać kwadrat wklęsły z napisem. Choć tedy tym trybem to piętrzenie się kondygnacyi słabo jest oznaczone, choć tutaj niby głównie przeważa myśl, że cały front od dołu do góry jest jednością, jednak przeciwieństwo nie ginie w zupełności. Bo jedność, oznaczona owemi kolumnami dźwigającemi sam szczyt kościoła, klóci się z myślą pięterek wciśniętych między te kolumny. A jednak trzeba było koniecznie mistrzowi tak sobie postąpić; bo cóż było czynić z temi przestrzeniami między kolumną a kolumną. Trzeba było koniecznie je jakoś zapelnąć.

Lecz nie wielka to i nie trudna rzecz wynaléć błędy, choćby w dziele wielkiego artysty; one właśnie wylęły się koniecznie z myśli zasadniczej tego stylu. Zacniej podobno i zdrowiej skąpać myśl w tém, co zaprawdę w nim i przeczyste i piękne. Uroczystości atoli jeszcze nastroją się uczucia, gdy wstąpisz we wnętrze téj świątyni: taka tu prostota dumna i szlachetna, iż znać, że ta architektura nie chce się zdobić a przybierać w przystroje podrzędne, drobniejsze, ale uroczystością linij swoich, ale myślą w niej żyjącą chce przemówić do duszy rzeszy pobożnej. Wszak zaraz poniżej mówić będziemy o wnętrzu innego kościoła, bo *S. Redentore*, i pokażemy, jako wielki mistrz umie grać przestrzenią artystyczną.

Jakoż niedaleko od *S. Giorgio Maggiore* na wyspie *Giudeca* wznosi się *S. Redentore*, arcydzieło *Andrzeja Palladio*, co je zbudował mistrz r. 1576 na Bożą chwałę a zaszczyt swój.

Więc i kościół S. Redentore stanął nad samą wodą i przegląda się w falach morskich posypanych słońcem wieczora.

Za każdym uderzeniem wioseł, za każdym nowem pomknięciem się gondoli naszej, wszystkie szczegóły architektoniczne odzywały się silniej a silniej. A kopuła wzniosła, szlachetna, a cicha, spokojna patrzy w niebo. Cała ta budowa zdawała się niby wieczorną starca modlitwą, co już przewalczył doczesności fale i wzniosł się nad ich grę, co już oddał ziemi co ziemskiego i teraz w pokoju czeka chwili, kiedy go anioł wezwie, by zdał sędziemu żywych i umarłych liczbę z ziemskiego żywota. I czeka spokojnie starzec, bo Zakon Pański dawno już w sercu jego obrał sobie mieszkanie doczesne i w niem przebywa jako w zacnym domu swojego sługi. Takim mnie się zdawał ten kościół, gdy stanął przede mną odziany ciepłą światłością zachodzących promieni.

Niewiele słów wystarczy do opisu facyaty tego kościoła, bo nasza *fig. 31* (str. 202), unaoczniająca nam ten kościół majestatu pełny, ułatwia nam zrozumienie opisu.

Cały przód tej świątynicy spoczął na wysokiem podmurowaniu Główna, bo właściwa, wystawa rozdziela się na trzy pola; ona bowiem ma na rogach swoich olbrzymie płaskosłupy (pilastry), o rzymskich kapitelach, a w środku dwie kolumny okrągłe, choć także tegoż porządku. Widzimy atoli, iż pole środkowe jest nierównie szersze niż poboczne. Te dwie kolumny i te dwa pilastry dźwigają brus, pełen prostoty fryz i gzyms i szczyt trójkątny. Te główce tych kolum i pilastrów, to belkowanie spoczywające na nich są tak cudnej kompozycyi, tak harmonijnych proporcji, iż na *figurze 32* (stronnica 203) podajemy czytelnikowi ich rysunek. — Najprzód widzimy te główce (kompozyt) o bogatych liściach korynckiego kapitelu a potężnych essownicach, wziętych z jońskiego. Na tych przepysznych główkach brus (tram, architrave) z trzech pasm (face, bande) złożony. — Na brusie nadbrusie (fryz) gładkie, równe, bez żadnych rzeźb zdobiących, lecz potężne i ciche, i również spokojnym jest krajuć (gzyms), co leży na tym fryzie, jego członki mają się do siebie w proporcji harmonijnej, nie widać w nich drobiazgowości, lecz ten gzyms cały aroczysty poważny, ale przecieź nie ponury.

Na szczycie widzimy posąg. W polu środkowem drzwi kościelne, które znów umieszczone są między dwiema mniejszemi kolumnami, dźwigającemi szczyt odpowiedni sobie. W polach bocznych widać niże, mające również po bokach stosunkowo małe kolumny i szczyt. I to jest już niby cały środek wystawy. Lecz ponieważ, jak wiemy, to wszystko zbudowane na podniesieniu, więc trzeba było schodów, które od dołu ku drzwiom się wznoszą; przecieź Palladio dał im jedynie szerokość taką, iż ona nie zajmuje owych pilastrów; tym trybem się dzieje, że owe kolumny, ograniczające pole środkowe i drzwi, stanęły na ostatnim stopniu schodów; pilastry zaś,



ponieważ nie są zajęte schodami, otrzymały podstawy wznoszące się od bruku i dźwigające się przez całą wysokość owego podmurowania, aż pod same podnoże pilastrów. Myśl arcy szczęśliwa i genialna!

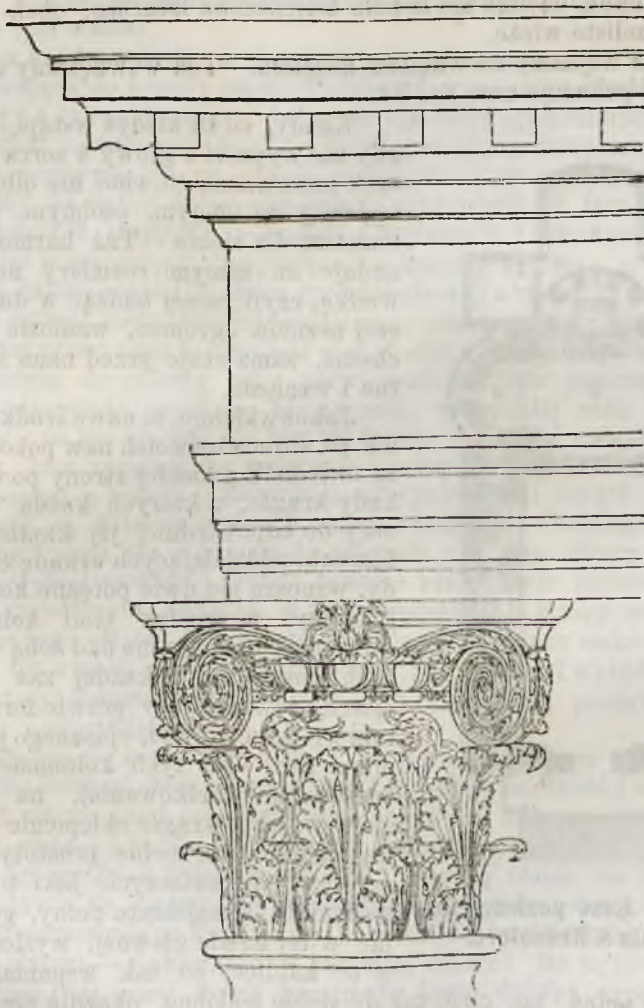


*Fig. 31. Kościół S. Redentore.*

a to tém więcej, że te przepyszne schody dodają wiele okazałości całej budowie.

Facyata ta, dotychczas przez nas opisana, odpowiada na wewnątrz nawie głównej. Nie ma wprawdzie naw pobocznych, a zamiast nich są po bokach kościoła kaplice, które tedy na zewnątrz występują ścianami z prawej i lewej strony kościoła. Wypadało je

także ubrać dla widza stojącego przed kościołem i patrzącego na główną facyatę. I to się stało trybem zwyczajnym u naszego mistrza. Jakoż widzimy, że im podawał pilastry korynckie i uwień-



*Fig. 32.* Belkowanie i głowica z kościoła S. Redentore.

czył niby szczytem trójkątnym, który atoli jest zmyślony, nie jest widny w całości, tylko (jak w S. Giorgio M.) z prawej strony dwoma bocznymi końcami przypiera do głównej facyaty.

Mamy tedy już teraz właściwie całą wystawę główną kościoła.



Jednak dodać jeszcze potrzeba, że najprzód wznosi się dach kościelny powyżej attyki, która znów wyższa od głównego szczytu facyaty opisaney, bo i kościół wewnątrz jest wyższy od facyaty takowey, a powyżej dachu i w znacznej odległości na bębnie (kubłu) opatrzonego w okna, dźwiga się kopuła uwieczniona latarnią; obok kopuły dwie strzeliste wieże.

Teraz wejdźmy do wnętrza kościoła. Ten wewnętrzny rozkład świątyni pokazuje nam *fig. 33*.



*Fig. 33.* Rzut poziomy kościoła S. Redentore.

Każdy, co tu kiedyś wstąpi, już nigdy nie wypuści z głowy a serca obrazu tych przestrzeni, co, choć nie olbrzymie, są jakby ogromnym, osobnym, pełnym światem dla siebie. Taż harmonia ich nadaje im samym rozmiary na stopę wielką, czyli raczej budząc w duszy naszej uczucia ogromne, wzniosłe i szlachetne, sama staje przed nami szlachetna i wzniosła.

Jakoż widzimy, że nawa środkowa nie ma po stronach swoich naw pobocznych, za to jednak z każdej strony po trzy arkady krągłe, z których każda wiezie oczy do odpowiedniej jej kaplicy. Na filarach, oddzielających arkadę od arkady, wznoszą się dwie potężne korynckie kolumny, a między temi kolumnami dwie niżej umieszczone nad sobą — w niszach posągi. W każdej zaś kaplicy ołtarz, powtarzający prawie formę portalu głównych drzwi, opisanego powyżej przez nas. Na tych kolumnach legło brusowanie (belkowanie), na którym znów wsparte krągłe sklepienie kościelne kolebkowate, pełne prostoty a uroczyście. Nie uwierzycie jaki to widok wspaniały a majestatu pełny, gdy stojąc w tej nawie głównej, wysłesz oczy w te kaplice, co tak wspaniale choć

prostoty pełne, co, choć tak do siebie podobne, okazują się w różnych perspektywach i cieniach i światłach swoich. A gdy znów wzrok twój podleci po tych arkadach, kolumnach, łukach i po tém sklepieniu; tu nie widzisz tłumu drobnotek, co rozrywają, bałamucają myśl, tu wszystko tak łatwe do pojęcia, tak proste, bo tak wzniosłe, wielkie. Lecz na tém nie koniec; to wrażenie wzmoże się, spotęguje jeszcze, gdy, przeszedłszy tę nawę wchodową, staniesz pod kopułą. Ona wzniosła, podlotna, spoczywa na czterech krągłych

arkadach, z których jedna zwraca się właśnie do tej nawy wchodowej — a dwie boczne arkady odpowiednie są dwóm ramionom poprzecznym kościoła (B, B), o ile takowe rzeczywiście ramionami nazwać można, bo mało co występują na zewnątrz i są w kształcie półkola (poł walca).

Otóż każde z tych ramion jest pokryte sklepieniem w półkulę, przypierającą do kopuły owej. Podobnie sklepienie półkuliste znajdzie się i z czwartej strony, bo ze strony chóru (prezbiterium), więc przeciwniej nawie wchodowej. Tutaj jednak ta sklepiąca półkula (C) nie spoczywa już na ścianie zaokrąglonej we walec, jak to widzieliśmy na onych dwóch ramionach poprzecznych; lecz spoczywa na kolumnach stojących półkołem. Dziwny to i arcy genialny pomysł, bo przez ustępy, znajdujące się między kolumną a kolumną, widzisz dalszą część (D) chóru (prezbiterium), a widać ją w perspektywie cudnej piękności i niewidzianego uroku.

Tutaj przed temi kolumnami stanął ołtarz wielki (A); one go tedy otaczają do połowy niby półwieńcem. Zważ jeszcze, że ten ołtarz odpowiada prostocie klassycznej, wspaniałej całej tej architektury; on bynajmniej nie jest tej formy, do jakiej nawykniemi jesteśmy, lecz zupełnie ma wejrzenie starożytne. Jakoż na nim stanęły posągi z bronzu: Zbawiciel ukrzyżowany i święci mężowie. Te figury są dziełem znanego nam już Girolamo Campagna (wspomnianego przez nas w bramie do arsenału, str. 53); figury to zaiste mistrzowskiej rzeźby. Jest-to uczucie prawdziwie misterne, takt godny uwielbienia, że tutaj, w tym kościele form klassycznych, wykonanie tego ołtarza powierzono rzeźbie, onej sztuce wskroś klassycznej! Co więc, ołtarz zwykłej formy byłby zakrył wgląd po-przez owe cztery kolumny w dal chóru; tego nie czynią posągi, stojące w ciszy i odosobnieniu.

Dodajmy do tego wszystkiego, że jak architektura nie mizdzy się drobnostkami, lecz mierzy i waży i buduje wielkość i okazałość, tak też nie ma tutaj pstrocinny malowanej; tu milcząca prostota, co jęj tak pięknie i zacie w naszym prawdziwym uroku. O ile zaś nawet szczegóły są pojęte na wielką i okazałą stopę, toć dokładnie nam objawia *fig. 34* (str. 206), przedstawiająca nam jeden z tych ołtarzy umieszczonych po kaplicach; bo w każdej kaplicy taki sam znajdziesz ołtarz. — I słusność w tém miał mistrz! Bo to powtarzanie się jednej i tej samej formy przejmuje duszę dziwną uroczystością i pokojem. I słusnie tak sobie postąpił mistrz, zwłaszcza, gdy forma tego ołtarza i szczytne jęj proporce same są arcydziełem. Niechaj czytelnik, patrząc na ten wizerunek nasz, powie, czy choć pomyśleć można o wyższej harmonii wymiarów, o wdzięczniejszym zachowaniu się wzajemném linij do siebie, niż proporce tych ołtarzów? A przecież one tak prostoty pełne, tak ciche i milczące.

Ta magia proporcji i harmonii, która nas oczynia w tym ołtarzu, jest właśnie ową mocą, co niewiedomie mistrzuje w całej świątynicy.



Bo patrzmyż, najprzód, na to błogie ześlubienie linii prostych z liniami krągłymi onych sklepień, arkad, kopuł, niź, kolumn; a potem zmierzmy cyrklem; stosunek wzajemny wysokości do szerokości

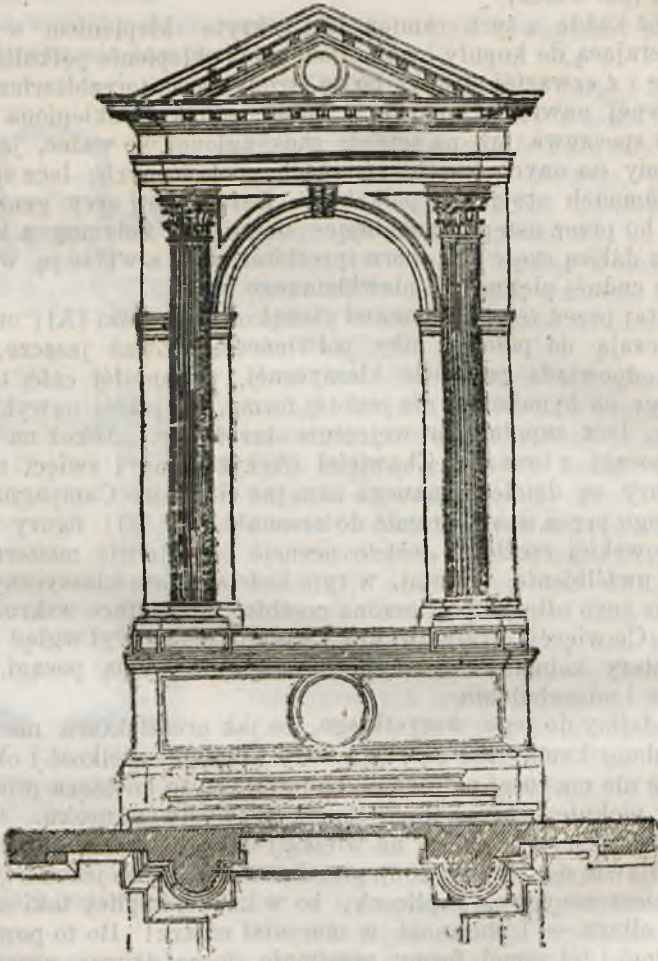


Fig. 34. Oltarz z S. Redentore.

i długości nie tylko całego kościoła, ale i jego części i szczegółów, więc ramion, kaplic, okien, kolumn, gzymsów, oltarzów i t. p., a obaczysz, jakto te na pozór suche i jałowe liczby a matematyczne kombinacje umieją ci harmonią grać na sercu, ovladnąć całą duszę twoją. Nie darmo tedy wśród Greków chodziła wieść, że dusza jest

jednością liczb harmonijnych, i że w niej przebywa zmysł harmonii wszech rzeczy! (\*)

Uważmy atoli, że w tym kościele uczynia cię magia, z której sobie z razu trudno zdać sprawę — jakoś tu błogo i wdzięczno a okazałe! Przecież to nie same tylko te linie a przestrzenie architektoniczne są sprawcami tych czarów uroczych; ta magia płynie od oświetlenia kościoła. Okna w kopule, okna w świątynicy całej tak z mistrzowska policzyły się z sobą, że się ich światła nie krzyżują, nie kłócą z sobą, tutaj one we wspólnym przymierzu rozlewają się cudownie. Tu przeczuwasz czém dla człowieka jest światło, wywołane z nicstwa Bożém słowem; tu poznajesz, jako ono wtóruje jego dziełom, stając się jakoby symbolem widzialnym owej światłości, co spływa na światy z pod stóp Bożej stolicy. Czyliż tedy dziwno, że jakoś ci błogo tu na duszy i cicho i spokojnie, że usiadłszy w milczeniu w tych przestrzeniach wielkiego mistrza, który tutaj czuł i działał przed trzema wiekami, jakoś dobrzejsz na duszy i goją ci się w sercu bole i uciszają burze; a uczucie uwielbienia dla myśli jego twórczej, dla piękności jego dzieła przemieni się zienacka bez wiedzy twojej na milczącą modlitwę serca twojego.

Na tém dziele wielkiego Andrzeja kończymy wędrówki nasze po świetnej przeszłości architektury weneckiej. Te dzieła geniuszów jawnie świadczą, że co się z głębin czystych ludzkiego ducha rodzi, to żyje niezwiędłą nigdy młodością. Przebrzmiały sławy wojenne, i łomot bitew, i walki o potęgę ludowladną; lecz dzieła piękności zostały w obecności żywój i rozgrzewają zacością serce późnych, choć upadłych pokoleń, przypominając im pradziadowe przymierze z tém, co wzniosłe i wielkie w ludzkości dziejach.

Wszak wiemy już, że po Palladiuszu, że po tej epoce wskrzeszonej sztuki klasycznej nastawał czas upadku nie tylko w Wenecyi, nie tylko we Włoszech całych, lecz i w całej Europie. Widzieliście (\*\*\*) jako w oném wspaniałém dziele „S. Maria della Salute“, wystawioném w roku 1630, okazują się pierwsze wysłanniki chyłącego się geniuszu sztuki, i jak ten barokizm, co dopiero w „Salute“ lekkim tchem o zbliżeniu swoim znać daje, wystąpił w całej mocy w kościele Degli Scalzi w r. 1650. Teraz mógłbym w dodatku wam opisać jeden z kościołów jeszcze późniejszych, również z baroko zrodzony, — przestaję na wspomnieniu wam o kościele OO. Jezuitów (S. Maria dei Gesuiti). Sama data założenia jego, bo r. 1715 okazuje, iż on wyszedł z tego stylu. Przecież zapewne przy innój sposobności, mówiąc o architekturze kościołów jezuitów, poznamy jako one najczęściej tak podobne do siebie, bo właściwym sobie stylem budowane, są zarazem wyższej wartości artystycznej, niż

(\*) Aristoteles, de anima. Ks. I, c. 3.

(\*\*) T. I. str. 188 i nast.



inne również w stylu barokizmu stawiane kościoły. O kościele OO. Jezuitów w Wenecyi powiem tylko tyle, że z nim, co do kosztowności materiału, jedynie równać się może degli Scalzi. Gdy wejdziesz do kościoła, rozumiałbyś, że ściany jego ozdobne jedwabnymi materjami niesłychanego przepychu, że ambona udrapowana w makaty, że na stopniach ołtarzów rozesłane kobierce o barwach pełnych, bogatych. A to wszystko mozaiki, a to wszystko inkrustacje niesłychanej ceny! Zdudzenie tak jest wielkie, że choć ci prawią, że te materye, które po ścianach widzisz, są z kamieni wysokiej ceny, jednak nie wierzysz, aż dotkniesz się ich palcem. Tak mnie się działo — stałem tuż przy ścianie, a przecież trzeba mi się było już ręką przekonać —!

Tak jest, tutaj dopiero widzisz całą różnicę ogromną, jaka rozdziela epoki od siebie. Ów Redentore tak pełen prostoty, a przecież tak wzniosły, tak skromny, a mimo to tak wspaniały; on sięga czasów naszych Zygmuntowskich, zatem też tak dziwnie się wydaje obok tych przepychów z epoki Augusta II. Ha! to był czas taki!

Lecz uważmy, że kościół ten jezuicki w Wenecyi, trzymając się sobie właściwego typu, nie tylko, jak rzekłem, jest znaczniejszej architektury niż naonczas swykle baroko, lecz nadto ta kosztowność materiału wcale w nim nie razi; bo to przecież jest Boży dom, który tak bogato ozdobiono. Lecz cóż pomyślisz, jeżeli ci w onym zawołanym skarbcu drezdeńskim, w tém Grüne Gewölbe pokazują np. ów dwór Wielkiego Mogola? Boć to świecidelko właśnie w tym samym czasie się lęgå z polecenia Augusta II, gdy w Wenecyi dźwignął się kościół jezuicki. Na tablicy srebrnej stoją domki i tron i coś 130 przeszło figurek, a to wszystko pełne brylantów i drogich kamieni, a ciała tych jasełek z pereł i klejnotów olbrzymich. Tutaj zmarnowano skarby na dziecinne cacko; tutaj przepych istnym cynizmem, a te olbrzymie pereł i brylanty są obrzydłym bezwstydem.

Tak tedy ukończywszy przegląd architektonicznych pomników w Wenecyi, ułatwimy może czytelnikowi opatrzenie się w dziejach sztuki budowania, jeżeli mu już teraz podamy choć polotny przegląd tych dzieł architektury kolejną epok historycznych po sobie następujących. Prawda, że Wenecya, choć tak obfita w pomniki, sama jedna nie zdoła nam przedstawić dostatecznie dziejów architektury we Włoszech całych, bo każde z głównych miast włoskich rozwijało te dzieje w pewnych odcieniach i po swojemu. I dla tego też dopiero przy końcu całego dzieła niniejszego podamy czytelnikowi ogólny i powszechny pogląd chronologiczny na wszystkie dzieła architektury, które poznamy w czasie całej tój podróży. Pogląd ten nie tylko będzie przypomnieniem wszystkich tych dzieł budowniczych; ale, co ważniejsza, szykując takowe chronologicznie, więc

wedle epok, rzeczywiście będzie jakby treściwie zebraną historią architektury, przedstawiającą w następstwie czasów te dzieła, które w samym opisie podróży są rozrzucone i pomieszane z sobą.

## I. EPOKA SZTUKI STAROCHRZEŚCIJAŃSKIEJ.

Wiemy, jako ta epoka mieści w sobie dwa style, bo :

A. *Styl bazylik.*

B. *Styl bizantyński.*

Bazyliki powstały z przebudowania budynków rzymskich; one są najdawniejszą formą kościołów chrześcijańskich, zwłaszcza w Rzymie, i zawsze były formą przeważającą na Zachodzie. Bliżej o tem rozprawialiśmy w T. II, na str. 12 i dal. w przypisku. Styl bizantyński zaś jest nieco późniejszy, a jest typem kościołów wschodnich i przeważa na Wschodzie. Ob. T. II, str. 19 i następne — tam również uczyniliśmy porównanie między obu temi stylami.

Przykładem *bazylikowego* stylu jest kościół S. Maria, to jest katedra na Torcello. Ob. T. II, str. 11 i nast., i fig. 13 i 14.

Przykładem zaś *bizantyńskiego* stylu jest najprzód kościółek S-ta Fosca na Torcello T. II, str. 22 i następne. Ob. fig. 15, 16 i 17. Bogatszym zaś, wspanialszym wzorem tego stylu jest kościół Św. Marka, który prawie wskroś jest bizantyński. T. I, str. 160, i opisanie wnętrza jego: T. II, str. 130 i następne. Ob. fig. 19, 20, 21, 22, 23 i 24.

Co się tyczy zastosowania stylu bizantyńskiego do innych dzieł artystycznych, przykładem być może dla nas Pala d'oro wykonane w roku 976. Ob. T. I, str. 165.

## II. ARCHITEKTURA ŚREDNICH WIEKÓW.

(Mniej więcej od r. 1000 aż mniej więcej do 1450 we Włoszech, a zachodzi na północ Alp aż w początek XVI wieku.)

Średnie wieki, jak już wiemy, rozdzielają się na dwa okresy, z których każdy odznacza się właściwym sobie trybem.

A. *Styl romański.*

(Trwa mniej więcej w Europie od 1000 do 1200.)

B. *Styl gotycki.*

(Mniej więcej od r. 1200 aż do końca srednich wieków.)

Ob. T. II, str. 30 i nast. — mówiliśmy tam obszerniej o architekturze średnich wieków w ogólności, o stosunku stylu romańskiego



i gotyckiego, o ich powstaniu, o cechach tych dwóch stylów i t. d.

W T. II, str. 187 wspomniałem o wspólnym rozkładzie poziomym obu tych stylów.

Przykładem stylu *romańskiego* w Wenecyi jest zewnętrzna strona chóru, czyli presbiterium kościoła S. Donato na Murano, T. II, str. 34, fig. 18 i 38. Odsyłam atoli czytelnika do końca niniejszego drugiego tomu naszej podróży, bo do opisanie kościoła *Św. Zenona w Weronie*. — S. Zeno jest arcy zajmującej architektury, bo pokazuje jak pojmowano styl romański we Włoszech; więc też dla dokładniejszego unacznienia tego weroneńskiego kościoła załączylimy część drzeworytów, fig. 35, 36, 37, 38, 39.

Zachowując się z bliższem jeszcze wyjaśnieniem stylu romańskiego do innej pory, rozpisaliśmy się obszerniej co do stylu gotyckiego, który we Włoszech nigdy nie przyjął się w całej pełni swojej, ani w całym znaczeniu swoim. Najczęściej bywa on we Włoszech li dekoracją zewnątrz przypiętą, bez przeniknienia wskroś budynku. W wielu miejscach wspomnieliśmy o tém, czém styl gotycki w samej rzeczy jest, a czém się on stał we Włoszech, w tej krainie tradycyji klasycznych, wprost przeciwniej idealistyczności gotycyzmu. Obszerniej atoli dotknęliśmy się tej osnowy w T. I, str. 202 i następne, gdzieśmy wspomnieli o pierwiastku maurytańskim, tehnącym w pałacach weneckich.

Przykładem zaś stylu *gotyckiego* jest kościół S. Maria Gloriosa de' Frari w roku 1205; ob. T. II, str. 159, i kościół S. Giovanni e Paolo str. 166 i nast., fig. 25. Gdy staniemy w Medyolanie, sławna katedra jego poda nam sposobność do rozpraw obszerniejszych o stylu gotyckim i zmianach, jakim uległ na ziemi włoskiej.

Co się tyczy architektury świeckiej tego stylu, oprócz powyżej przywiedzonego ustępu T. I, str. 202, czytelnik niechaj zechce przywieść na pamięć głównie jeszcze str. 207, T. I, gdzieśmy w przypisku podali ogólny wzór pałaców weneckich tego stylu arabsko-gotyckiego.

Za przykład zaś tego stylu w budowaniach świeckich przywodzimy:

Pałac dożów, budowany od roku 1342 do roku 1354. T. I, str. 133, fig. 1.

Pałac Giustiniani, T. I, str. 193.

Pałac Foscari, T. I, str. 202, fig. 8 (str. 208).

Casa Doro, T. I, str. 239, fig. 9 a i b.

Porta della Carta, T. II, str. 43 i nast., okazuje gotycyzm już na wylocie swoim, bo najpóźniejszy styl ten i już naleciały renesansem.

### III. ARCHITEKTURA NOWOŻYTNA.

#### A. *Epoka renesansu.*

We Włoszech rozpoczyna się z rokiem 1420, a kończy się mniej więcej z r. 1540, a najpóźniej z r. 1556.

W T. II, na str. 192 i nast. wytłómaczyłem się, dla czego ten styl renesansem a nie stylem odrodzenia zowiemy.

Z wiadomości tu i owdzie rozsypanych w opisie naszej podróży dowiedzieliśmy się, że renesans powstał we Włoszech z zapatrywania się na zabytki klasycznej starorzymskiej architektury. Prawda, że tym sposobem przejęto i wady tych zabytków, nie mogących się równać z prawdziwie artystyczną czystością starogreckiego stylu, którego wówczas nie znano jeszcze; prawda, że nawet nie znano epok różnych, z których te pomniki rzymskie pochodziły; lecz, mimo tego, styl ten jest wysokich zalet. Bo lubo nie przeczy my, że on często zapomina, że ozdoby architektoniczne winny być jedynie wyrazem jakiejś wewnętrznej potrzeby konstrukcyi, jakiejś konieczności, która się winna rozumowo wytłómaczyć z samego technizmu budynku; lubo więc nie przeczy my, iż w renesansie ta strojność a ozdobność często nie ma tych zalet, że się nie łączy organicznie z wnętrzem budowy i z prawami konstrukcyi, a tak staje się li dekoracją często swawolną, lub, co gorsza, często wbrew przeciwną częściom konstrukcyjnym i ich przeznaczeniu; toć przecież i temu nikt nie zaprzeczy, iż znakomitsi mistrze nie podpadali tym błędom, a co więcej, że renesans ma tę wielką, ogromną zaletę, iż umie się z mistrzowska stosować do materiału, z którego buduje, lub którego na ozdoby swoje używa, bo wedle tego przybiera różne odcienia i różne zakroje. Nakoniec i to pewno, że renesans arcy szczęśliwie umie sobie podzielić wielkie, jednostajne przestrzenie ścian na pola, części i cząstki, a ożywić je i natchnąć duchem. O tém wszystkiém mówiliśmy głównie w T. II, na str. 171 i następn. Ob. również T. II, str. 191, a zwłaszcza 192. — Wiemy również, że tej nowożytnej architektury ojcem jest Filippo Brunelleschi, i że renesans ma dwa okresy. Jeden jest wskroś wczesnego renesansu, a drugi renesansem późniejszym, rozkwitłym w całej piękności swojej. O tych dwóch okresach prawiliśmy w T. II, str. 171; tam również wspominałem, czém się stał renesans w Wenecyi, w tém mieście bogatém, lubiącém żyć i stroić się, a któremu znowu tak trudno było o miejsce dla budowli swoich.

#### a) **Okres wczesnego renesansu.**

*Od r. 1420 do 1500.* (W Wenecyi można nazwać ten okres: czasem rodziny Lombardów.)



Przykładem budowy kościelnej tego okresu jest kościół Św. Zaccaria, T. II, str. 186, fig. 28.

Przykładami architektury świeckiej: Pałacyk Dario z r. 1450 i późniejszy nieco od niego Manzoni Angarani, T. I, str. 194.

Portal do arsenału z r. 1460, choć nieco jeszcze zacina z bizanzyńska, T. II, str. 52 i nast.

Pałac Vendramin Calergi z roku 1481, fig. 10, 11, 12, T. I, str. 247 i nast.

Scuola di S. Marco z r. 1485, fig. 26, 27, T. II, str. 176 i nast.

Scuola di S. Rocco (choć dopiero budowana w r. 1517, atoli ze stylu jest wczesnym renesansem). Ob. T. II, str. 178.

Wieża zegarowa na placu Św. Marka z r. 1496, T. I, str. 149.

Dawne prokuracje, pochodzące również z końca XV wieku. Ob. T. I, str. 149.

Tu jeszcze należą te strony dziedzińca pałacu dożów, które, na początku XVI wieku, tak strojnie, przepysznie ozdobione, a zarazem tylna część tego pałacu, występująca na kanał i most westchnień. Ob. T. I, str. 140.

Czém zaś był renesans gdy się zabierał do strojenia przedmiotów podrzędnych, to jest, gdy się stał sztuką nadobną, przekonywają nas spiżowe podnoża masztów na placu Św. Marka. Ob. T. I, str. 167, fig. 5, skomponowane przez Aleksandra Leopardi. Tu również należy podnoże posągu Coleoniego, wymyślone przez tegoż mistrza. T. II, str. 168.

Przystajemy już na tych kilku przykładach wcześniejszej epoki renesansu.

## b) Okres późniejszego renesansu, czyli najwyższego jego rozkwitu.

*Od roku 1500 do 1540 — 1550 (\*).*

Z architektury kościelnej przykładem jest:

S. Salvatore przez G. Spavento z r. 1534, T. II, str. 190 i nast.

(\*) Rozumie się, że jak we wszystkich epokach, tak i w nowoczesnych jest rzeczą prawie niepodobną oznaczyć dokładnie rok początku lub końca epoki. Bo sprawy duchowe nie rozpoczynają się ani kończą jakby na rozkazanie. My, dając liczbę roku, oznaczamy jedynie czas najpełniejszego kwiatu. Jakoż, np. w okresie, który naznaczamy późniejszemu renesansowi, znajdujemy dzieła, które do wcześniejszego renesansu należą — a często w epoce zepsutego rokoko budują czystym renesansem. Rozumie się, że renesans, jako zrodzony we Włoszech, później zawitał do północnej Europy — a przecież stało się, że grobowiec króla Jana-Albrechta w katedrze krakowskiej, postawiony, jak z pewnością domyślić się można, przed rokiem 1506, jest najpiękniejszym wczesnym renesansem. Tak tedy styl ten wstąpił do katedry naszej wtedy, gdy w sąsiedzkich Niemczech prawie budowano jeszcze wszędzie stylem gotyckim. Ta okoliczność tem więcej zajmująca, gdy, jak wiemy, Kraków miał, pod względem artystycznym, częste stosunki z miastami niemieckimi.

S. Giorgio de' Greci z roku 1550 przez Sansovina, T. II, str. 189, fig. 29.

Z architektury świeckiej przykładem:

*Palac Cornaro*, arcydzieło Sansovina z r. 1530, T. I, str. 194.

*Biblioteka Św. Marka*, arcydzieło Sansovina z roku 1536, T. I, str. 134, fig. 2 (str. 137).

*Lodżietta* u stóp dzwonnicy Św. Marka, także dziełem Sansovina, T. II, str. 151.

*Nowe Prokuracje* przez Scamozzi z r. 1584, T. I, str. 148.

Z ich naśladowania *Fabrica Nuova* postawiona przez Napoleona I (tamże).

*Palac Grimani*, dzisiejsza poczta, przez Sanmicheli, T. I, str. 232 i nast.

*Palac Pisani*, T. I, str. 228 i nast.

*Ponte Rialto* z r. 1590, już szpecący się renesans, T. I, s. 236 i n.

Co do rzeźby ornamentyki, przykładem tego najwyższego renesansu są: drzwi spiżowe Sansovina w zakrystyi Św. Marka, T. II, str. 145, i ramy do obrazu J. Belliniego w zakrystyi S. Maria de' Frari, T. II, str. 164, i obie studnie w pałacu dożów, choć trochę już obwiane barokizmem.

*B. Epoka drugiej połowy XVI wieku, epoka teoretyków, czyli okres właściwego odrodzenia klasycznego stylu.*

Wiemy już, że mniej więcej od roku 1540 nastaje we Włoszech architektoniczny styl, różniący się od właściwego renesansu t $\acute{e}$ m, że mistrze, należący do t $\acute{e}$ j epoki klasyczności, wyuczyli się grunto-wnie na wzorach klasycznych, i t $\acute{e}$  wiadomośc swoj $\acute{a}$  a studia sto- -sują do dzieł swoich. Tak styl ich jest wielce czysty i prawidłowy, ale jest zimny, brakuje mu ciepła pochodzącego z natchnienia. Bliż- -sze oznaczenie cech t $\acute{e}$ j epoki, czytelnik znajdzie na str. 192, T. II. — Tam również jest dotknięta charakterystyka jednego z najgł $\acute{o}$ - -wniejszych wyobraźników tego stylu, bo Andrzeja Palladio. O wiel- -kich zaletach obok niektórych niedostatków jego mówiliśmy w T. II, str. 194 i nast. Ob. również szersze o nim wspomnienie w T. I, str. 268 i 272 i nast.

Przykładem architektury kościelnej Andrzeja Palladio jest:

S. Giorgio Maggiore, T. II, str. 198, fig. 30.

S. Redentore, T. II, str. 202 i nast., fig. 31, 32, 33, 34.

Z budynków świeckich przywodzimy:

Dziedziniec w Accademia delle belle arti, T. I, str. 274 i nast.

Sala delle quattro porte, T. II, str. 124.

*C. Epoka stylu barocco.*

Wspomnieliśmy w licznych miejscach naszego opisu podr $\acute{o$ ży o tym stylu. Sama nazwa pokazuje, że to jest styl dziwaczny, nad-



zwyczajnie przesadzony, pogmatwany, a t $\acute{e}$ m sam $\acute{e}$ m,  $\acute{z}$ e architektura barocco b $\acute{e}$ dzie taki $\acute{e}$ m budowaniem, w kt $\acute{o}$ r $\acute{e}$ m mistrz buduj $\acute{a}$ czy nie uwzgl $\acute{e}$ dnia natury budynku, ani rozumowych prawideł, wynikaj $\acute{a}$ cych z sam $\acute{e}$ j istoty a logiki rzeczy, jak racz $\acute{e}$ j idzie za wlasn $\acute{a}$  zachciank $\acute{a}$ , za kaprysem osobistym. Tutaj chodzi niby o to, aby gwałci $\acute{c}$  form $\acute{e}$  i logik $\acute{e}$  architektoniczn $\acute{a}$ . Widzieli $\acute{s}$ my zat $\acute{e}$ m,  $\acute{z}$ e styl ten, kochaj $\acute{a}$ c si $\acute{e}$  w przesadach, szuka efektu;  $\acute{z}$ e tedy szczeg $\acute{o$ ły architektoniczne wyst $\acute{e}$ puj $\acute{a}$  silnie, pot $\acute{e}$ żnie, a nier $\acute{o$ wnie silniej, ni $\acute{z}$ by im z ich wewn $\acute{e}$ trznego znaczenia nale $\acute{z}$ alo. Mimo tego wspomnieli $\acute{s}$ my,  $\acute{z}$ e barocco ma t $\acute{e}$ ż i znakomite zalety swoje. O t $\acute{e}$ m wszystki $\acute{e}$ m podali $\acute{s}$ my cho $\acute{c}$  polotne wiadomostki w T. I str. 181 i nast., i nieco ich znajdziemy w T. I, str. 163. Przykładem zlekka poczynnaj $\acute{a}$ cego si $\acute{e}$  barokizmu jest: *S. Maria della Salute*, T. I, str. 183 i nast., fig. 6 i 7. A ju $\acute{z}$  pełnym barocco jest kości $\acute{o$ ł *degli Scalzi*, T. I, str. 266 i nast.

Z architektury świeckiej za $\acute{s}$  przykładem tu nale $\acute{z}$ aj $\acute{a}$ cym jest: *Dogana di Mare*, T. I, str. 181 i nast.

Z ornamentyki nie braknie nam przykładow. Tak owe dwie cudnie pi $\acute{e}$ kne studnie w pałacu do $\acute{z}$ ów, cho $\acute{c}$  skomponowane p $\acute{o$ źniejszym renesansem, zlekka, jake $\acute{s}$ my rzekli, zacinaj $\acute{a}$  w barocco; ale pełnym barocco jest nagrobek do $\acute{z}$ y Pezaro w kości $\acute{o$ le Frari.

Po barokizmie rozpocz $\acute{a}$ ł si $\acute{e}$  inny styl, kt $\acute{o$ ry zn $\acute{o}$ w jest jakby zbli $\acute{z$ eniem si $\acute{e}$  do klassycyzmu; ale o tym przy inn $\acute{e}$ j sposobno $\acute{s}$ ci m $\acute{o$ wi $\acute{c}$  b $\acute{e}$ dziemy.

### Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

Dzi $\acute{s}$  wypadnie nam si $\acute{e}$  ju $\acute{z}$  rozsta $\acute{c}$  z Wenecy $\acute{a}$  i z pomnikami t $\acute{e}$ j sztuki tak świetnej a promienn $\acute{e}$ j. A ci $\acute{e}$ żkie to jest rozstanie; bo z dziełami wielkich mistrz $\acute{o}$ w  $\acute{z}$ egnamy si $\acute{e}$  jakby z przyjacielem od serca, b $\acute{e}$ d $\acute{a}$ cym atoli nieskończenie wy $\acute{s$ zej warto $\acute{s}$ ci. Wi $\acute{e}$ cz do przyjaźni takowej łączy si $\acute{e}$  jeszcze uczucie czci i wdzi $\acute{e}$ cznego uwielbienia.

Wiemy wszyscy, jak silnie na nas działa obcowanie z ludźmi. Kto przestaje ściśle z ladajaki $\acute{m}$  czł $\acute{e}$ k $\acute{i}$ em, o zaszarganych ch $\acute{e}$ ciach, o uczuciach dzikich a grubych  $\acute{z}$ ądach, łatwo t $\acute{e}$ ż na sobie do $\acute{s}$ wiadcza,  $\acute{z}$ e w nim samym, we wlasnym sercu jego bud $\acute{z}$ aj $\acute{a}$  si $\acute{e}$  niedobre demony, co tak głu $\acute{s}$ z $\acute{a}$  jego słu $\acute{c}$ h na wołanie lepszej i zacniejszej jego natury, i $\acute{z}$  czł $\acute{e}$ k tonie w zapomnieniu siebie, a serce jego niekiedy tylko, w jaśniejszych chwilach, nad wlasnym zdziwieniem a upadkiem zapłacz $\acute{e}$ . Na odwr $\acute{o$ t si $\acute{e}$  dzieje, gdy si $\acute{e}$  zaślubimy przyjaźni $\acute{a}$  a serdeczn $\acute{e}$ m przymierzem z ludźmi uczu $\acute{c}$  wzniosłych i prze-

czystych; wtedy rozgarną się mgły ciężkie duszy naszej, a obudzi się na żywy jaw lepsza istota nasza i zapłonie w piersiach nam samych dawniej nieznaną światłością. Patrz, biegun magnesowy traci swoją moc i omdlewa, gdy w zapomnieniu a pyłe przez długi czas nie jest wywołany do czynności a dzielności własnej. Lecz niechaj go znów przebudzą spokrewnione siły, niechaj one w nim wskrzeszą wrodzoną mu tęsknotę, a ten magnes, co dopiero był bezsilnym, ocknie się i wzmoże potęgą.

A czémże są dzieła sztuki geniuszem wielkich mistrzów wywołane? Wiemy, jakto mistrz, wieszcz w chwilach natchnienia zrzuca z siebie codziennego człowieka, obłożonego niedostatkiem powszedniego życia; jak, unosząc się wysoko nad siebie samego, patrzy jasnym okiem w głębie przezyste swojej istoty i tej najzacniejszej treści ducha swojego nadaje formy widome, lub wylewa ją na kraj swój pieśnią a śpiewem. Zatem w tych formach widomych, lub w tej pieśni widzisz, słyszysz ducha mistrza, wieszczą w najwyższych i najjaśniejszych chwilach życia jego; co ziemskie, co ułonne, gdzieś spłynęło, sama promienna jasność ducha została. Ztąd też ona budzi również najszlachetniejszą treść w duszy widza, słuchacza; — więc kraj cały, więc lud cały również zaświeci w sobie, wzniesie się nad siebie i zawtóruje mistrzowi uczuciem uroczystym i świątecznym!

Takie to uczucia mimowolnie, mimo wiedzy pewnie przepłyną przez duszę każdego, gdy na niego padnie, tak jak na mnie dziś padło, pożegnanie z grodem, kędy od wielu wieków przemieszkują dzieła piękności; a ja żegnam się z Wenecją i z duchowymi gospodarzami jej, bo z mistrzami co przemieszkają w pałacu a *galeryi Manfrin* (\*). A gdyby już nie inne względy nagliły do pospiechu, jużbym i dla tego nie rad przedłużyć ostatnich odwiedzin w tej galeryi, gdy, jak wiecie, pożegnanie im krótsze, tém mniej bolejące.

Więc idąc i tym razem następstwem czasów, patrzmyż najprzód na ten obraz *Jana Belliniego*, przedstawiający Chrystusa Pana z uczniami swoimi w Emaus (\*\*). Sam mistrz a zbawca siadł za stołem w środku, lewa ręka jego spoczywa na stole, drugą nieco podniósł, włosy rozpuszczone — spokój niebiański a cisza opłoneły oblicze święte — tu już nie ma cierpień, jak na wieczerzy ostatniej przed męką i skonem, a przed oną sroższą męką, bo zdradą własnego ucznia — a światło bije od pełnego słodczy i nieskończonej miłości oblicza. Chrystus Pan, którego tu widzisz, jest postacią nadgrobową. On jeszcze na ziemi, a przecież już nie w doczesności. Już wszystkie prace przemożone na tutecznym padole. Po prawej jego siadł jeden z uczniów; on w pełnej sile żywota swojego; to przyszły

(\*) Od r. 1856 obrazy galeryi *Manfrin* podlegają rozsprzedaży, a w skutek tego obecnie pozostało w niej tylko niewiele dzieł znakomitszych. — St.

(\*\*) Obraz ten znajduje się obecnie w kościele *S. Salvatore* w Wenecyi. — St.



dzielny siewca nauki zbawienia. Po lewej stronie Bożego Syna widzisz siedzącego drugiego ucznia: to starzec, on wznosił obie ręce, jakby zdjęty ciężką i podziwieniem modlił się Panu — kula jego oparta o ścianę, za nim na dalszym obrazie sam mistrz Bellini kłęknał złożywszy na piersi ręce na krzyż. Za pierwszym uczniem w oddaleniu mistrz umieścił usługującego młodzieńca, niosącego potrawę. Pod stołem jakieś potulne mądre psiątko.

Otóż treść cała obrazu. Ona pomieściła się w kilku biednych słowach; a przecież anielski wdzięk tego dzieła jest niewymowny, niewyczerpany nigdy. Mnie się zdaje, że gdyby było dużo takich obrazów między ludźmi, byłoby może mniej złego na świecie! Takie dzieła byłyby może istnym talizmanem od grzechu! Bo kto na takie dzieło duszą się zapatrzy, już wtedy, byle w nim nie wymarła zacność a prawda, posłyszysz w sobie modlitwy niewinności pełne, któremi z Bogiem rozmawiał niegdyś za pacholejących lat.

Spojrzyjcie jednak jeszcze na tę świętą Rodzinę, co także jest błogiem, przeczystem widziadłem Belliniego Jana (\*). Najświętsza Panna trzyma święte pacholę, które jedną nóżką stanęło jej na dłoni — obok tej grupy Józef święty. To istna sielanka w niebie widziana!

Są tu także dzieła onych dwóch wielkich uczniów Belliniego, bo *Giorgionego* i *Tycjana*.

Pierwszego mistrza widzisz najprzód: *niewiastę na lutni grającą*; a potem znów drugi obraz: *starzec nad globusem* i niewiasta i chłopczyna i dziecko małe. Nie uwierzysz, aż nie obaczysz, co za wielkość, a zarazem co za prostota żyje w tym ostatnim obrazie. Tutaj przekonać się możecie, że prawdziwie wielki artysta jest oraz wielkim człowiekiem. Nie przesadzam; bo kto tak patrzeć się zdoła na świat, kto tak zrozumie pulsa natury i tętna duchów, kto tego zdoła dokonać, co dla drugich bywa tajemnicą na siedm pieczęci zamkniętą, ten zaprawdę jest wielkim człowiekiem. A jedno jest, czyli zgadnie głębie opatrzone historii, wskazując drogę, którą ma pójść świat, czyli się stanie ustawodawcą ludu swojego, czyli, uderzywszy w czas swój, z niego jako z jałowej skały wypuści źródło żywota — czyli dopatrzy się głębi natury lub duchów stworzonych, jak ten nasz Giorgione. Zresztą wiecie już czém są barwy u Giorgionego! On i w tych obrazach maluje zaiste złotym, gorącym płomieniem — barwy tleją, w pędzlu jego goreje światłość zachodzącego słońca.

I w tej galerii znajdziesz klejnoty geniuszu *Tycjana*; nie wspominały już o portretach jego, lecz całą baczność zwracamy do obrazu, co nie tylko jest chwałą Wenecyi, lecz wszystkiej historii malarstwa. Jest to jego „Złożenie do grobu Zbawiciela“ (\*\*). — Dwóch

(\*) Obecnie w galerii Akademii sztuk pięknych w Wenecyi. — St.

(\*\*) W skutek nowszych poszukiwań okazało się, że obraz *Złożenia do grobu*

przyjaciół: Józef z Arymatei i Nikodem, dźwigają ciało Chrystusa Pana, złożone na chustce białej. Św. Jan, ów ulubiony uczeń, podtrzymuje prawą rękę Zbawiciela, a na boku Św. Magdalena, objąwszy obiema rękami Boga-Rodzicę, podpira ją by nie upadła z nieskończonej boleści.

Kto choć raz w życiu swoim powierzył grobowi osobę drogą, co się splotła z duszą jego duszy, kto posłyszał dudnienie spadających ziemi brył na trumnę, w której połowa a może lepsza połowa własnego żywota jego na wieki zamknięta; ten zaiste wie co jest śmierć, a wie jak to w sercu już głucho, pusto, niemo. Zdaje się, że już jemu samemu nie ma co czynić na świecie, stawszy się własnym siebie widmem. I dziwisz się i nie pojmujesz, że po tym ciosie strasliwym świat jeszcze kroczy obojętnie swoim torem, że ludzie tak jak wczoraj krzątają się około powszedniego życia, że ranek wschodzi i wieczór nastaje zwykłą jak dawniej koleją. Wielka łaska Boża jeżeli taką boleścią serce nie pęknie!

Tę całą strasliwość a zgrozę zebrał Tycyan na tym obrazie swoim; widok jego wstrząsa do dna duszę widza, a to tém okropniej, że to nie skon człowieka śmiertelnego, ale, że tu umarł Zbawiciel świata, sam Boży Syn. I zaprawdę, wszelkie uczucie, całe życie serca i myśli zadrga w tobie na widok tej sceny, jak ci ją przedstawia wielki mistrz z góry natchniony. Myślę, że ten obraz różni się od wszystkich jego dzieł w akademii przechowanych. Tutaj, w tém złożeniu do grobu, nie ma już onego doczesności tchu, tutaj nie dojrzyysz nawet cienia malowania rodzajowego, onęj sztuki obyczajowej (genre), tak właściwej mistrzom weneckim. I znikło zaiste co ziemskie, co tuteczne, a przecież ta boleść jest tak rozdzierająca serce, tak głębokiej, niewypowiedzianej rzewności! Postać Najśw. Panny jest cudem geniuszu. Ona, ręce jak do pacierza złożywszy, wzrokiem, myślą, duszą utonęła w zwłokach syna — zdaje się, że już, już uleciały sił ostatki z tej postaci złamanej w sobie cierpieniem bez granic. Istnym dopełnieniem pomysłu tej postaci jest Św. Magdalena; ona, objąwszy ramionami Matkę Bożą, twarzą zwrócona ku zwłokom Zbawiciela — długie włosy rozpuszczone potęgują wyraz najwyższej rozpaczy w tém wdzięku pełnym obliczu. Nawzajem, Św. Jan, zajęty ciałem Zbawiciela, pełen troski a trwogi zwraca się ku Najświętszej Maryi; włosy wzniosły się wiatrem; a w jego twarzy tak szlachetnej i do żywego poruszonej znać, że w niej drga pamięć onych słów, któremi Pan z wysokości krzyża poruczył mu Matkę, jako własną matkę jego. W postaciach zaś i w całych ruchach i ułożeniu Józefa z Arymatei i Nikodema, niosących zwłoki, przemawia, choć milcząca, boleść głucha.

---

*Zbawiciela* w galerji *Manfrin* nie jest pędzla Tycyana lecz przedstawia tylko dobrą starą kopię oryginalnego obrazu tego mistrza, znajdującego się w galerji Luwru w Paryżu. — Śt.



Zdawało mi się, iż, jakby na pożegnanie moje ze sztuką wenecką, spotkałem się w tej galerii jedynie z takimi dziełami, którym całą duszą wypadło oddać cześć. Tak gdy obrazy *Tintoretta*, widziane po innych miejscach, często przywodziły na oczy niedostatki tego wielkiego mistrza, tutaj w tej galerii Manfrin widziałem portrety jego pędzla, co już zupełnie zatarły grzeszki jego. Taka moc i potęga duszy w tych twarzach, tak silnie wydobyta na jaw indywidualność na tych obliczach, że zarazem uwielbiać będziesz mistrza, a mimowolnie sam sobie powiesz: tak jest, Wenecya w tym wieku XVI musiała być wielką i potężną, skoro ją stać było na takich ludzi, co niby z jednego odlewu hartem swoim dźwigali brzemie swojego państwa. Tak to bywa zwykle: siła a moc, tkwiąca w kraju lub w stuleciu jakim, uosabia się w mężach stojących na świeczniku jego. Czasy wiotkie a słabe, namiętne a bez charakteru zrodzić mogą wprawdzie nadzwyczajne zdarzenia, przecież tych czasów nie stać będzie na wielkich ludzi; więc te zdarzenia będą jakby parciem bezokich sił natury — nikt nie powie kędy się zrodziły i kędy rozplynęły.

I geniusz *Pawła Veronese* tu przechowany w portrecie arcypięknym; jest to rycerz w zbroi, głowa arcyuroczysta, poważna.

I znów widzisz, jakby na ukończenie historii sztuki Wenecyi, dwa obrazy *Leandra Bassano* (\*); jeden obraz przedstawia noc potopu i arkę unoszącą się nad wodami — ale wyższy w znaczeniu jest jakiś „jarmark“, na którym zebrane tłumy wesole wiejskiego ludu. I nie dziw, że ten obraz drugi, jako obyczajowy, jest znakomitszy od tamtego; bo gdy Wenecya sama chyliła się do upadku, gdy z niej uleciał duch historii, co niby epopeją przechodzi stulecia; więc też epopeja dziejowa nie mogła być treścią jej sztuki, a jak w rzeczywistości obecnej zostało tylko samo życie powszednie, tak też obrazki obyczajowe, roztaczające sceny codziennego życia, musiały być ostatnim jesiennym wykwitem sztuki.

Lecz krom tych mistrzów weneckich, znajdujących się w tym pałacu Manfrin, spotkać się możesz tutaj i z innemi wielkimi imionami o szerokiej sławie. Jakoż w tym samym pokoju, w którym pomieszczone oba dzieła *L. Bassano*, widzisz jeszcze dwa maluchne obrazki, zawieszzone tym trybem mocą zawiasek na ścianie, że je snadno wedle światła obrócić możesz. Jeden z tych obrazków jest dziełem *Rafaela Sanzio*! Zdjęcie z krzyża — cudnie piękna jest Najświętsza Panna, co siadła z boleści na ziemi — podtrzymuje ją Św. Magdalena. A drugi z tych, tak małych a wysokiej ceny klejnotów, jest pędzla *Corregio*: Św. Magdalena.

W tym samym pokoju przez *Guidona Reni*: Lukrecya — ona już sobie zadała śmierć — po pas obnażona — w rękach sztylet, kobieta

(\*) Zob. powyżej str. 108.

o przepychu hardym form. Znać było po widzach, wpatrujących się w tę piękność i z cicha gwarzących, że nie jeden z tych panów wędrowców, gdyby to od niego zależało, byłby jej choć na klęczkach wyperswadował smętne zamiary. Również form uroczych jest Fortuna *Łukasza Giordano* (\*). Ona stanęła na kuli, geniuszek trzyma ją za powiewające włosy. — Ba! czasem nie geniuszek, lecz w całym znaczeniu geniusz, nie wstrzyma tej Pani szczęścia, jeżeli on, zapoznawszy posłannictwo swoje przekazane mu przez historię, siebie ma na celu samolubnym i odbiegnię idei historycznej, żyjącej w duchu epoki, w sercu rodzimjej jego ziemi.

Widzimy tutaj jeszcze *Rafaela* karton ogromny (\*\*). Jest to wejście do arki. Dziwnej uroczystości ta figura Noego; istny niby arcykapłan, niby patriarchy ludzkiego rodu — żona jego stanęła obok niego; boleść głęboka i smutek zaszły jej oblicze, ona patrzy na małżonka jak gdyby pytać chciała o przyszłość ludzkiego rodu, nad którym anioł ciemny zniszczenia rozpiął nocne skrzydła swoje. Obok tej pary tak głębokiej treści, w cudnej przeciwności widzimy te hoże jej dzieci, zwłaszcza te twarze młodszych pacholąt, które nie myślą o jutrze, nie myślą o wywrotach grozących światu.

Na tém przestaśmy!

Ale — ale, przypominam w końcu, że w tłumie dzieł najwyższego znaczenia, które trudno wyliczyć, uderzyło mnie imię *Jerzego Vasari*. Wszak to nasz znajomy dziejopis sztuki, którego tyle razy się radzimy w tej wędrowce naszej przez Włochy. Pierwszy raz się z obrazem jego spotykam. Jest to *Aspizio del Serpente*! Trudno zaprzeczyć, że mu jakoś lepiej do ręki z piórem niż z pędzlem. Ciało czerwonawe, natura zielona, i na tém koniec w jego obrazie! — Patrząc się na „*Aspizio*“ naszego Vasarego, mimowoli nasuwała mi się myśl o formułkach i formułach, któremi niedawno pewne stronnictwo w filozofii niemieckiej pragnęło wszystkie tajemnice świata rozwiązać, a o którym ktoś rzekł, że tym filozofom wielce dogodna sprawa z całą mądrością, bo oni mają na pogotowiu dwa garnuszki z farbami: naturę tłómaczą pędzlem umaczanym w zielonych formułkach, a dzieje duchowe malują na czerwono — i rzecz skończona z zadowoleniem całej szanownej kompanii.

Wenecya.

(Dokończenie.)

Dokonałiśmy tedy, czytelniku mój, sprawy z Wenecją —! Może zbyt długo zabawiłem się około niej. Wszakóż tak na nas koniecznie

(\*) Zob. T. I, str. 262.

(\*\*) Autorstwo Rafaela wątpliwe. — St.



przypadło; bo, jak się już w inném miejscu powiedziało, cośmy w tém mieście o głównych epokach sztuki rzekli, zda nam się wielce na przyszłość; to będzie już dla nas tłem a podstawą, gdy staniemy w obliczu dzieł piękności przechowanych po innych miastach — a kto wie, może ziomkowie nasi, odwiedzając częściej Wenecyę niż inny jaki gród włoski, nie zganią mnie za te przydłuższe opisy moje.

Pomijając tedy już wszystko inne, com widział w tém mieście i com w niem podziwiał, rzucę krótkie słówko o ostatniej dzisiejszej mojej wędrowce. Oto wszedłem na wieżę czyli dzwonnice Św. Marka. Wiecie zapewne jak arcydogodnie dosięgnąć można wysokości jej. Nie ma tam schodów, lecz łagodną równią pochyłą wstępujesz ślimakiem wyżej a wyżej, jakby na ową naszą mogiłę Kosciuszki, która patrzy ze szczytu Bronisławy na Kraków, i starą katedrę jego, i na Wisłę, co, niby błękitny, słoneczny gościniec, wodziła dzieje ku bałtyckim wybrzeżom.

Napoleon I, jak prawią, konno wjechał na samą wysokość tej dzwonnicy, jednak nikt nie powie, czyli to dla tego aby unikał trudu, czyli też, że nawykł inaczej sobie poczynać, niż inne ziemskie śmiertelniki? A kto wie, może też on tak sobie jeździł żadnej wagi do tego nie przywiązując; boć to nie wszystko jest wielkie, co wielcy ludzie czynią. Wszak ktoś rzekł, że nie ma wielkiego człowieka dla kamerdynera jego! — Lubo znowu ktoś inny jeszcze trafniej na to odrzekł: „Prawda, dla kamerdynera nie ma wielkiego człowieka, przecież to nie z powodu jakoby ten nie był wielkim człowiekiem, ale raczej dla tego, że tamtem jest sobie kamerdynerem“.

Powiew miły i świeży tchnął przez te arkady, co się ze wszech stron otwierają pod samym szczytem wieży. Gdzieś głęboko pod stopami naszymi Piazzetta i plac Św. Marka, a na ich spotkaniu, niby pagóry metalowe, sterczą kopuły Św. Marka. A wielce dziwnym obrazem rozkłada się to cudów pełne miasto! Ten zamęt splatających się kanałów, mostów, ulic, zaiste majaczy myśl — a po nad ciżbą nieprzejrzaną domów i pałaców, wznoszą się niby praszczurowe drzewa świątnice i wieże i kopuły kościelne, a jak nad knięją gęstą wznoszą się praszczurowe drzewa, tak nad tą ciżbą domów i pałaców sterczą dzwonnice, wieże, szczyty i kopuły kościelne. A dalej morze, laguny, wyspy, co niby pływają na falach. Nasz Custode, wskazując laseczką w powietrzu, wymienia pałace, kościoły, wyspy dalekie i blizkie. Więc jakby w wyciągu skróconym zbierają się wspomnienia z tej naszej bytności w Wenecyi. To życie tak króciuchne, tak błyskawicą spłynęło — a przecież tak było treściwe, żeć się zdaje, że w sobie zebrało długie lata powszedniego żywota. Tak pokazując laseczką to w lewo, to w prawo, to na przedmioty bliższe, to dalsze, szczebioczący Custode wymówił nakoniec *S. Cristoforo!* Prawda! — To cicha wyspa śmierci; ona jest cmentarzem Wenecyan. Popłynąłem był tam przed kilku dniami,

szukając grobu młodego Krakowianina, który, spodziewając się ratunku od cierpień piersiowych, przyjechał do Wenecyi i niezadługo w niej umarł. I stało się to jakby rokiem przed naszą bytnością. Długom się nachodził po rozległym cmentarzu wśród skwarnego południa, przeczytałem setkami napisy na krzyżach grobowych, co rzędami niby pod sznurem pochowane ładem i szykiem jakby w koszarach śmierci. Nikt nie mógł mi wskazać miejsca, kędy nasz biedny młodzieniec spoczął nazawsze. Na uboczy, za osobnym murem lub kratą widać cmentarze angielskiego, ewangelickiego i greckiego wyznania. Więc w jednym napisy angielskie, niemieckie, rossyjskie. Na tych osobnych cmentarzach świeciły się strojne pomniki; zapewne krewni i przyjaciele, jakby wynagradzając umarłym oddalenie od kraju, a przytęm siebie samych w smutku pocieszając, postawili im te bogate grobowce. Zdaje się, na rozsądek biorąc, że to wszystko jedno gdzie tam kto z nas kości złoży, boć przecież one są doczesnemi zwłokami ducha; a jednak jest jakaś tęsknota głęboka, rzewna, jakies pragnienie w sercu, by spocząć między swojemi i we własnej ziemi. Czy to może głosy wieczności, co echem prawią, że i w tamecznym żywocie nie zrywają się najdroższe, najświeższe ogniwa z doczesnym światem? Jakoż nie lada to rzecz, gdy wiesz, że cię pochowają w ziemi ojczystej, bo się spodziewać możesz, że od czasu do czasu ktoś ze swoich stanie chwilą nad mogiłką twoją i uczciwem słówkiem wspomni o śpiochu, co pod trawnikiem spoczął. A zresztą, każdemu dziecku najmiliej spać na łonie własnej matki swojej.

Nie wiem jak długo byłbym po upale czytał a czytał napisy na długich szeregach krzyżów, gdyby nie był wrócił dozorca cmentarza. On, słysząc, że są forestierowie szukający jakiegoś grobu, pośpieszył do nas, a dowiedziawszy się o kogo nam chodzi, rzekł, że młodzieniec nasz nie pochowany na cmentarzu, ale w sklepieniu, tuż pod wstępem do cmentarza. Więc wróciliśmy z nim do samego wchodu i tu w przysionku otwartym pokazał nam wyryty na posadzce kamiennej napis polski i imię młodziana naszego.

Jeszcze byłem myślą na wyspie S. Cristoforo i wśród jej grobów i wśród wspomnień o onym biedaku, gdy aż na wysokości dzwonnicy doleciał nas śpiew wielogłosy, zuchwały, butny, wesoly. „Co to?“ zapytałem Custodego. „Ot, widzicie państwo, tamto grono młodych ludzi, co teraz właśnie z Riva wychodzą na Piazzettę. To studenci niemieccy, oni tu właśnie wczoraj odwiedzili Campanile —! Oni z Heidelberga, nie dbając o koleje żelazne, piechotą przelecieli Szwajcaryę, Lombardyę — a teraz biegają i pływają jak opętani po Wenecyi. Wesole to chłopcy!“ I śpiew, zbliżając się, wzmagał się mocniej a mocniej — choć nie słyzałem słów, przecież po melodyi zgadłem, że to owo stare „*gaudeamus igitur, juvenes dum sumus.*“ — Mówiono mi, że ta pieśń oddawna wyszła z mody na świecie uniwersytetów niemieckich, że jej nawet już nie umie śpiewać to poko-



lenie dzisiejsze o rybięj krwi, co to ani do tańca, ani do rożniaka, co tylko w chlebochwalstwo wierzy. Tém więc wdzięczniejszy w sercu byłem tym młodym chłopcom, co mnie tak zniemacka uraczyli niezapominająką z własnych moich młodych lat.

Śpiewy przebrzmiały — rozpląły — i znów cicho na Campanile; na placu atoli Św. Marka ludniej a ludniej, więc brzęki i szepty, więc szum i szelest jak z ula co się roi. A Wenecya i morze i niebo opłynęły złocistym rumieńcem wieczora. Morze, tocząc falę po fali, westchnęło i zcicha wyśpiewuje godzinki.

Gdzież spędzić ostatni wieczór w Wenecyi, jeżeli nie na placu Św. Marka! Jutro rano ze świtem ruszymy w dalszy świat — manatki już gotowe — tobołki zapakowane nie roztworzą się aż w Medyolanie. Nie ma tedy co robić w domu. Zatem zostaniemy sobie już na placu Św. Marka. I znowu roztacza się ten sam świat, co choć co dzień widziany, nie sprzykrzony nigdy. Ten księżyc ogromną tarczą w pełni wznosi się nad Piazzetta, a tam płynie na morzu jego świecisty obraz niby bliźniak nieodstępny.

I dźwigają się i piętrzą nad sobą kolumnady na kolumnadach pałaców, a na Piazzecie w cichym posepnym majestacie duma pałac dożów — mienia się światłem i cieniem jego koronki marmurowe, a jak piękność, wdzięków pełna, patrzy na nas biblioteka Sansovina. I ruch i pogadanki, i tłumy wystrojone snują się pod arkadami — i znowu muzyka wojskowa grzmi — i znowu szereg brązowych olbrzymich świeczników zalał światłem gazowém plac; i znowu przepuknie krzątają się a kawiarnie błyszczą i świecą, i bogate sklepy jaśnieją całym blaskiem nowożytnego przepychu i smaku. Słowem, wszystko jak było onego pierwszego wieczora po przybyciu naszym do Wenecyi; lecz w uczuciach inny dziś nastrój, bo jeszcze kilka nocnych godzin a opuścimy Wenecyę.

Przecież to miasto dziwów przechowało nam na ten ostatni wieczór „niespodziankę“ (nie wiem kto ukuł ten wyraz, lecz może lepszy od całego tłumy onych nowonarodzonych wyrazów, co niby biedne podrzutki, luźne i bez opieki, których dusza ziemi rodzinnej nie była matką, a do których ojcowstwa nie chce się przyznać duch języka).

Jakoż oddawna tęskniłem, by się przecież gdzie spotkać z jakim improwizatorem włoskim. Miałem w żywej przytomności sceny, tak często widywane za pierwszą bytnością moją w Wenecyi, gdy prawie, co wieczór w środku placu Św. Marka stolki i krzesła na marmurowej posadzce były w kilka rzędów ustawione półkolem. Na nich śliczności damskie usiadły gęstym szeregiem. Te damy po starowenecku najczęściej całe okryte były czarną zastoną, co dziś równie z wielu rzeczami znikło nazawsze. A wśród tych Weneccyanek białych i bladych w czarnym stroju, o ciemnych dużych oczach, o marmurowym profilu, świeciły z żywemi barwy stroju piękności greckie. Boć to właśnie było w r. 1826, więc w onęj epoce,

gdy najstraszniej krwią zakapiała wojna o niepodległość Grecyi, gdy Missolungi, po obronie długiej zamienione w kupę gruzów, dostało się bisurmańskiej dzicy (d. 22 Kwietnia). Więc bardzo liczne rodziny greckie, złożone ze starców, niewiast i dzieci, schroniły się do Włoch, zwłaszcza do Wenecyi. Proszę sobie więc wystawić plac Św. Marka, i niebo włoskie i wrażenie wszechmocne sztuki; proszę sobie wystawić to koło Wenecyanek, przeplatane Greczynkami w stroju wschodnim w złoto haftowanym, i te ich nóżki małe w żółtych lub czerwonych bucikach; — proszę sobie przedewszystkiem wystawić urok, którym jeszcze oświecała te postaci owa heroiczna wojna ich ojczyzny; a każdy przyzna, że w głowie dwudziestoletniego chłopca, jakim wówczas byłem, musiało być isticie szumnie, a zamętno jakby w trybunale jakim.

Jednak nie o tém mi tu mówić! Więc kończę obrazek dawnych lat. Za półkolem dam siedzących, cały tłumny dwór ichmościów młodych i starych, o sercach gorejących jak świeczka — a w środku tego półkola stał jakiś pan w jedwabnym fraku, w pończochach czarnych, z mocną ale wielce przyzwoitą salonową mimiką, improwizował a improwizował godzinami. I to wtedy wielce często się powtarzało, niby chleb powszedni.

Ta właściwość, tak charakterystyczna ludu włoskiego, podobno również już znikać poczyna. Trzeba było szczęśliwego trafu, abym, za tą wtórą moją bytnością w Wenecyi, a właśnie na samém odjeźdnem, zoczył takiego improwizatora. Było to późnym wieczorem pod nowemi prokuracyami przed kawiarnią Sutil, będącą właśnie najarystokratyczniejszą kawiarnią na całym placu Św. Marka, więc i w całej Wenecyi. W jednej z arkad stał improwizator, — ze strony placu krzeselka, na nich damy; w koło dam i improwizatora nacisk ichmościów błyskotnych. Cała grupa oświecona mocnym blaskiem gazowego światła. Pewnie w tém gronie słuchających nie jedno harde imię świeciło przeszłości blaskiem. Improwizator — człowiek stary, siwy, suchy; na nim, choć chędogi, wytarty czarny frak o stojącym kołnierzu, więc niby dworskim krojem — pończochy i trzewiki. Na posadzce stał kapelusz okrągły, w który wpadały liry (cwancygiery), a drugi lecz stosowany kapelusz trzymał starzec pod pachą, a to dla wdzięczniejszój i łatwiejszój pantomimiki; więc go brał i do ręki i znów go kładł pod pachę, i znów podnosił i spuszczał i t. d. Twarz jego mówna o profilu ostrym i mądrym; na ustach wązkich, ściętych uśmiech lekki.

Mówił spokojnie, czasem cieplej i z przyciskiem, jednak zawsze bez silenia lub natężenia myśli: płynęło mu to z ust jakoś gładko i bez przynuki. On rzeczywiście improwizował, jak to widać było z rzeczowników, które mu wedle upodobania podsuwały damy, a które on wielce zgrabnie wplatał w gadkę; czyniąc z nich ognisko swego opowiadania — prawilł niby allegoryą obwinętą w powieść. Nie mogłem wprawdzie dokładnie zrozumieć o co chodziło, bom nie



był na początku tej powiastki — przytém on mówił z cicha, a nakoniec brakowało mi wprawy w języku. Przecież więcej, niż ta treść tego improwizacji, zajmowało mnie zachowanie samego improwizatora. Opowiadał głosem, jakim się zwykle mówi po salonach; modulacja wielce przyzwoita, w postawie i ruchach nawet widać było pewną elegancją, choć nie dandysowatą, tylko jak to przystoi na starca. A choć wpadały cwancygiery i półcwancygiery w on na ziemi stojący kapelusz, sam improwizator niby na to nie zwracał uwagi, ale całe zachowanie się, lubo skromne, przecież nie było bez godności i dalekie od wszelkiego ubliżającego poniżania się. Przytém ciągle uśmiech na ustach i w oczach okazywał, że sam improwizator uważał tę sztukę, czyli raczej te sztuczki swoje za żarcik, nie przywiązując wiele znaczenia do tego swojego talentu, więc też wierszy swoich, mimo mechanicznej wprawy a dowcipu, za poezją nie uważał. Zdawało mi się, że ten improwizator, choć zapewne był człkiem niezbyt wysokiego wykształcenia, tyle przecież wiedział z powszechnej historii poezyi, iż żaden wielki poeta nie był improwizatorem, i że żaden improwizator nie był wielkim poetą.

Ten improwizator czynił przynajmniej na mnie wrażenie ruiny pradziadowej lub liści żółkłych w jakimś smętnym, mglistym, jesiennym poranku. Jakos temu starcowi do twarzy było wyobrażać obyczaje już schodzące ze świata. Nie mniej a może więcej jeszcze zajmujące były piękne twarze słuchaczek jego. Płeć ich delikatna i przezroczysta, fizyognomie misternego rysunku wiernie wtórowały wszystkim zmianom uczuć, a ich oczy, co choć zwrócone były na improwizatora, wiedziały doskonale, że ranią eleganckich paniczów a nawet i starszych ichmościów stojących obok, a którym zapewne także chodziło o kogo innego a nie o starego improwizatora.

W tém na wysokości wieży zegarowej, otulonej nocą, poruszyły się śpiżowe olbrzymy i wybiły godzinę wpół do dwunastej. Czas pójść do domu i przespać się raz ostatni w Wenecyi — jutro ze świtem puszczaemy się w dalszą drogę.

---

*Z Wenecyi do Medyolanu.*

Wyplłynęliśmy z naszej oberży wczesnym rankiem, tobołki i matnaki, po formie spięte, z napisami, adresami porządnie ułożyły się w gondoli tuż przed nami, wyprawiając się z nami w dalszy włoski świat. Bardzo też było uroczysto w tej Wenecyi — cisza zalegała ulice i kanały, szare cienie sływały z wysokości nieba na widnokrąg daleki. A dzionek młody ochuchawszy lekką purpurą ów nocny sklep, zapowiadał upały i skwary; lecz w tej chwili jeszcze

powiew ranny, chłodny rzeźwił myśl, co, chętnie przed siebie patrząc, widziała już w żywej obecności miasto, dokąd nas prowadziła droga nasza.

Nie stało jednak czasu do pożegnania się z Wenecją, bo otóż dworzec kolei; więc fachini porywają manaty, więc ze wszystkich stron przyplływają gondole. niosąc dla kolei kandydatów. — Więc rewizya rzeczy. Bo Wenecja jest miastem wolnego handlu. Przepatrywanie atoli kuferków, pudeł, torb podróżnych przelotnie i dość gładko się odbywa. Więc chwilka a już jesteśmy w wagonie. Potem dzwonek woła, — potem świst, gwizd i dalej w drogę.

Arcydziwnem to dziełem ten most co z Wenecji przez laguny śpieszy do ziemi stałej Włoch. Pędzi lokomotywa i sapie i sapie. i pędzi coraz gwałtowniej — a tu ciągle i ciągle z prawej i z lewej widzisz igrające morskie fale — a tu zdaje się, że nie ma końca tego mostu. Bo jakże może się zdawać inaczej; wszak ten most stanął na 222 arkadach! Wszak długość jego 5,394 łokci! A od lat dziesięciu (bo od r. 1842) wichrem po nim przelatują lokomotywy i przelatują goniąc dniem i nocą i ciągnąc za sobą długi rząd wagonów — a zacy most ani zadrgnął w sobie. I żartuje sobie z morskiej wody i ciężarów olbrzymich, a przytém taki niby lekki, skoczny, jakby to wszystko było fraszką dla niego. Takie okelznanie potęg natury niechaj nam żyje! Toż zaiste jest prawdziwe panowanie człowieka mocą rozumu i nauk nad ślepooką mocą żywiołów. Barbarzyniec Xerxes kazał morzu wyliczyć 300 różg za to, że zbuntowawszy się jego woli, porwało mu most postawiony na Helle-sponcie dla milionowej niewolniczej czerni, — tym trybem, różgą, więc po swojemu okazał panowanie swoje nad światem, bo go nie stać było na inne sposoby.

Niechaj nam tedy żyje przemysł, któremu zewsząd sama głucha natura stawia bramy tryumfalne. Tak, niechaj żyje! Atoli niechaj znowu nie rozumie jakoby on był sam jeden na świecie, jakoby był już najwyższem zadaniem, najjaśniejszą chwałą ludzkiego rodu! Bo przemysł winien przeciw swój byt umiejętności i teoryi, bo on jest tylko jej zastosowaniem. Co z powołania uczony w samotnem dumaniu z głębin ducha lub natury wyważy, to oddaje przemysłności zabiegliwej, by poszło na materyalny pożytek ludziom. Niechaj przemysł nie tylko nie zapomina komu winien swój początek, lecz niechaj jeszcze pamięta, że ten pożytek materyalny, który on światu w darze niesie, choć jest wynikiem i skutkiem umiejętności czystej, przeciw nie jest jej celem najglówniejszym i najzacniejszym dla nauk. Umiejętność ma wyższe cele. Umiejętność jest o tyle tylko umiejętnością prawdziwą, o ile zdolna uczłowiczyć człowieka, o ile mu pomoże do tego, aby ziścił na ziemi zadanie przeznaczone mu od Boga, a rozwinął zaród udzielony mu od miłości nieskończonej. Nauki prawdziwe dążą do tego celu, a dążą do niego wprost; przemysł zaś jest do tego celu jedynie pomocniczym środkiem, bo jego



wynalazki, odkrycia, maszyny, opatrując potrzeby materyalne i doczesne ludzi, ułatwiają im życie fizyczne, a t $\acute{e}$ m sam $\acute{e}$ m uprz $\acute{a}$ tają mu przeszkody do duchowego rozwoju i r $\acute{o$ wniają drog $\acute{e}$  do zaspokojenia onych wy $\acute{z$ szych potrzeb nie $\acute{s}$ miertelnej jego natury. Bo przecie $\acute{z}$  nie samym chlebem cz $\acute{ł$ owiek  $\acute{z}$ yje!

Do tych my $\acute{s$ li i uwag mimowolnie przywiod $\acute{l}$ y mnie wykrzykiwania dw $\acute{o$ ch ichmo $\acute{s}$ ci $\acute{o$ w, siedzących w naszym wagonie; oni, patrząc na ten most kolei  $\acute{z}$ elaznej, nie posiadali si $\acute{e}$  z rado $\acute{s}$ ci i pychy przywodząc post $\acute{e}$ py industyri w ostatnich dziesi $\acute{a}$ tkach lat, a przyt $\acute{e}$ m zadzierając noska patrzel $\acute{e}$  z pi $\acute{e}$ tra, jakoby na furd $\acute{e}$ , na wszystkie inne d $\acute{z}$ ą $\acute{z}$ ności ludzkie.

Zaprawd $\acute{e}$ , ten przemysł, niekiedy zbyt zarozumiały o swojej wa $\acute{z$ ności, wielce si $\acute{e}$  gburowato rozpiera po  $\acute{s$ wiecie. Wszak po $\acute{s$ wiecenie si $\acute{e}$  jemu bywa uwa $\acute{z$ ane od wielu za jedyne zbawienie ludzi; wi $\acute{e}$ c t $\acute{e}$ ż nie dziw,  $\acute{z}$ e nauki  $\acute{s}$ cisłe, realne, wi $\acute{e}$ c takie wła $\acute{s$ nie wiadomostki, kt $\acute{o$ re dzi $\acute{s}$  nabyte, jutro mog $\acute{a}$  by $\acute{c}$  sprzedane, maj $\acute{a}$  sobie cz $\acute{e$ sto przyznan $\acute{a}$  warto $\acute{s}$ ć najwy $\acute{z$ sz $\acute{a}$  i do nich si $\acute{e}$  mizdrzy chciwa zysków rzesza. Z t $\acute{a}$  d $\acute{z}$ ą $\acute{z$ nością kuma si $\acute{e}$  t $\acute{e}$ ż zdanie, jakoby same nauki przyrodnicze były najpo $\acute{z}$ ąda $\acute{n}$ sz $\acute{e}$ m zatrudnieniem dla umysłów m $\acute{o$ ldych, a to wła $\acute{s$ nie niby dla tego,  $\acute{z}$ e one w zastosowaniu zar $\acute{e}$ c $\acute{z}$ ają ch $\acute{l}$ eb powszedni, a krom tego s $\acute{a}$  jeszcze talizmanem, broniącym od idei zagra $\acute{z}$ ających ludzkiej sp $\acute{o$ leczności i niebezpiecznych dla wiary, pe $\acute{l$ nej serdecznej prostoty.

Jednak oddajmy cz $\acute{e$ ść przemysłowi, co radzi o tym chlebie powszednim. Oddajmy cz $\acute{e$ ść naukom przyrodniczym i ich wielkim mistrzom, co badaniem niez $\acute{n}$ ękan $\acute{e}$ m uc $\acute{z}$ ą nas jak czyta $\acute{c}$  Bo $\acute{z}$ ą m $\acute{a}$ dro $\acute{s}$ ć, wypisan $\acute{a}$  w naturze dotykalnemi g $\acute{o$ skami. Uznajmy z ho $\acute{l}$ dem trafno $\acute{s}$ ć metody nauk przyrodniczych, kt $\acute{o$ ra zasadzając si $\acute{e}$  na do $\acute{s$ wiadczeniu naocz $\acute{n}$ em, okazuje jak chroni $\acute{c}$  si $\acute{e}$  marze $\acute{n}$  rozwiewnych a urojonych mamide $\acute{l}$ ! — Przecie $\acute{z}$  zwa $\acute{z$ my zarazem,  $\acute{z}$ e gdyby przemysł sam jeden rozgospodarzył si $\acute{e}$  w sercu  $\acute{s$ wiata, gdyby wi $\acute{e}$ c jedynie opatrzenie potrzeb zmysłowych, cielesnych stało si $\acute{e}$  wy $\acute{l}$ ącznym a najwy $\acute{z$ szym celem lud $\acute{o$ w, gdyby umysł ludzki zaprawiał si $\acute{e}$  jedynie na materyi i zmysłowych ch $\acute{e}$ ciach, wtedy zaiste zabiegi,  $\acute{z}$ ądza zysków i dorobków wzmogłyby si $\acute{e}$  w ch $\acute{u}$ ć niesp $\acute{e}$ tan $\acute{a}$  a stając si $\acute{e}$  jedyn $\acute{e}$ m dobrem, jedyn $\acute{a}$  prawd $\acute{a}$ , jedyn $\acute{a}$  wiar $\acute{a}$   $\acute{s$ wiata, ju $\acute{z}$  t $\acute{e}$ m sam $\acute{e}$ m wywołałyby demony z $\acute{l}$ owrogie, podziemne, co podbierają w $\acute{e}$ g $\acute{l}$ y ludzkiej sp $\acute{o$ leczności, a ciemny, czarnoskrzyd $\acute{l}$ y duch zawi $\acute{s}$ ci, samolubstwa o krwawej pi $\acute{e}$ ści przeszed $\acute{l}$ y  $\acute{s$ wiat. Wtedy nie by $\acute{l}$ o by prawdy coby si $\acute{e}$  ostała, a co  $\acute{s$ więte w sercu posz $\acute{l}$ oby na wywr $\acute{o}$ cenie a zel $\acute{z}$ enie; wtedy na panowaniu ludzkiego rodzaju stan $\acute{a}$ łyby zwierz drapie $\acute{z$ ny, wylę $\acute{g}$ ły z mlaku rozbestwionych namięt $\acute{n}$ ości ludzkich. Wi $\acute{e}$ c ci, co, potokami z $\acute{l}$ ota i bystro $\acute{s}$ ci $\acute{a}$  wynalazków szafując, nies $\acute{l}$ wychan $\acute{a}$  dot $\acute{a}$ d pot $\acute{e}$ g $\acute{a}$  wi $\acute{a}$ z $\acute{a}$  jakby ta $\acute{s}$ m $\acute{a}$  dalekie kraje, dalekie ludy, co toruj $\acute{a}$  statkom drog $\acute{e}$  przez l $\acute{a}$ dy rozgradzające od siebie morza od pocz $\acute{a}$ tku  $\acute{s$ wiata oddzielone; ci niechaj pomn $\acute{a}$ ,  $\acute{z}$ e

przecież ostatecznym celem tych zabiegów, choćby bez ich własnej wiedzy, są cele duchowe ludzkiego rodu; niechaj pamiętają, że ów, tak od nich pogardzany lub nieznany, pracownik na poddaszu, śleczący o suchym chlebie nad szpargałem z dawnych lat, poświęcając omdlewające siły choćby zbadaniu jakiegoś ustępu, jakiegoś wyrazu starego poety lub historyka, jest zaiste jednym z najzacniejszych kapłanów cywilizacji, bo on jej stanął na straży; bo on, oddając życie swoje pracom, które uchodzą w oczach onych przemysłowców za bezużyteczne a drobiazgowo, tém właśnie poświęceniem swoim przechowuje dla świata pod popiołem iskiereki wyższego płomienia. Ba! wszak te same tak olbrzymie prace dzisiejszego przemysłu, owe maszyny i drogi żelazne i kanały służą jedynie z pozoru chęci zubożenia się; ich tajemniczym celem zaiste jest uszlachetnienie się człowieka.

A metoda przyrodniczych nauk, stojąca na wypadkach doświadczeń skrzętnych, nieznękanych, więc na faktach zmysłowych, niezaprzeczonych! — Przyznajemy z całej duszy, że ta metoda jest potęgą co, płosząc roje marzeń kłamliwych, umie zakłąć naturę aby roztworzyła swoje usta nieme i choć słówkiem po słówku wypowiedziała tajemnice swoje. Przyznajemy chętnie, że ta sama metoda z tych słówek a ułomków myśli składa przez lata i wieki ową księgę o mądrości Bożej, o ile ją człowiek wysylabizować zdoła w rzeczach zmysłowego świata — przyznajemy, że właśnie ta umiejętność czytania w tej księdze, jest najwyższą meta i najświętszym ich uzacnieniem. Lecz czyliż wy ową metodę mniemacie już być dostateczną, by nią dojść wszystkich prawd duchowego świata? Czyliż wy rozumiecie, że maszyny, retorty, teleskopy i mikroskopy, że nóż sekcyjny i ważki wystarczą by opatrzeć w człeku wszystkie potrzeby, ugasić wszystkie jego pragnienia i chęci i nadzieje? — Czyliż wy sądzicie, że to tylko jest prawdą, czego doświadczają zmysły wasze; czyliż wy rozumiecie, że w to tylko człęk wierzy, że to tylko wie czego się ręką dotknie lub co obaczy na żywe oczy swoje? — Państwo najwyższych prawd inną rządzi się ustawą, bo jest wzniesione nad zmysły i wszelkie fizyczne doświadczenie. Treść najświętsza jego właśnie wznosi się po nad zmysły i wszelkie fizyczne doświadczenie.

Czyli owe ciałochwalcy nie zechcą uwierzyć, iż ze wszystkich doświadczeń jest zaiste najświętszym to, które człowiek czyni podsłuchując wewnętrzne mowy piersi swoich, tajemnicze własnego serca tęsknoty? Niechaj podpatrzy to pracowanie uczuć swoich, co się kwili i płaczą i radują w głębiach istoty jego, co jawią się przezuciem, lub nocną senną postacią. Czyliż nie warto dać murka w te ciemne serca topiele, by zajrzeć oko w oko temu sfinksowi, co nie zawsze do dobrego wie? Albo czyli się zdaje tym ichmościom, co jedynie w świat materialny wierzą, jakoby tę naturę zewnętrzną, zmysłową można jako-tako zrozumieć bez własnych mocy ducho-



wych? Materya, natura jest z razu czémś obcém, czémś odgraniczoném dla człowieka; chcesz-li ją przyswoić sobie i uczynić ją własnością swojej wiedzy, tedy przeniknij ją wskróś rozumem, przejmij się tą myślą twoją, a tak dopiero pokonasz tę jej obcą dla ciebie istotę, a przyswoisz ją sobie i przezwycięzysz jej granice. A nakoniec zważmy, jeżeli takie jest powołanie rozumu myślącego, czyliż tym panom się zdaje, że obeznanie się z prawami tego myślenia, z ruchem a życiem jego jest jedynie mrzonką bez wagi a wartości?

Tak myśląc i dumając, późno spostrzegłem się, że już oddawna most nie prowadził więcej przez morze; bo zamiast fali rozległy się teraz mokrzadła zielone, płaskie, gdzieśgdzie wodą zalane — tu i owdzie widać gęste wikle, wierzby, to kępami, to osobno stojące po zielonej równinie.

I tutaj kraj tak płaski i jałowy, jak twarz bez fizyognomii a wyrazu. Więc tém czarowniejszym wizerunkiem przed duszą stanęły mi owe cudowne brzegi Brenty, które z daleka mija dzisiejsza jazda koleją?

Gdy pierwszy raz przed ćwierć stuleciem ruszał z Wenecyi do Padwy, jeszcze się wówczas nikomu nie przyśniło o lokomotywach, więc jeszcze wtedy gościniec prowadził wzdłuż Brenty; więc mnie, naonczas krakowskiego studenta o sercu kipiącém a głowie pełnej marzeń, witała Italia w najcudniejszej postaci i w szatach uroczych jakby kochanki jakiej. Zaiste, ktokolwiek tamtym cudnym światem się puścił, już go na cale życie nie utracił z duszy swojej. Brenta — to nie szeroka wcale rzeka, lecz jej brzegi tak błogosławione, tak hojnie łaską Bożą obdarzone, żebyś się samego siebie rad zapytać, czyli to może tutaj niegdyś wdzięczyły się rajskie ogrody, lub czyli to tutaj może owe bajorodne mlekiem i miodem płynące krainy. Ale cię od tej myśli znów odwodzi widok pracy ludzkiej a uroczego jej smaku.

Wzdłuż Brenty, miasto poręczy, biegły szpalery strzyżone, a posypane rojem, jakby motyli, kwiatów przeróżnych, a znać po jej pełni świeżej, jakto te szpalery były troskliwie i umiejętnie hodowane. Wzdłuż szpalerów ruszał gościniec, jak mówią, równiutki niby stół — a z jednej i z drugiej strony rzeki, rzędy drzew morwowych — a widać było ich rzędy za rzędami, niby sute spichlerze dla jedwabników. Około każdego drzewa atoli jeszcze się wila winna lato-rośl, odziewając pień potężny suknią zieloną i spinała się w konary morwy, splatała się z liściem jego. Więc i na pniu wśród liści własnych czerwieniły się, złościły grona, i znowu u góry świeciły winne jagody wśród konarów i splotu mrocznego liści morwowych. Lecz na tém nie koniec, bo ręka gospodarza, pragnąc się doczekać wczesnego dojrzewania wina, od morwy do morwy niby girlandy poprowadziła gałęzie winne; więc na tych zwojach wisiały olbrzymie grona to żółte, to ciemne, to błękitne. A były te grona tak ogromne, że te zwoje zawieszono często były żerdkami podparte. Więc mi też

na żywe oczy stanął drzeworyt w Piśmie Sw. starego zakonu, będący niegdyś rozkoszą a podziwieniem moich pacholących lat. Na tym wizerunku owi dwaj mężowie, posłani do ziemi obiecanej na zwiady, z niej wracają dźwigając na drągu dwa grona winne tak ogromne, że się drąg ugina pod ich ciężarem. Z razu trudno było zrozumieć, dla czego Żydzi przepłakali noc całą, gdy się dowiedzieli od tych szpiegerzów, że ta ziemia, płynąca mlekiem i miodem, była zamieszkaną przez obywateli bardzo mocnych a wysokiego wzrostu.

Otóż, jak wam powiadam, girlandy winne, pełne niesłuchanej u nas wielkości gron, wisiały od drzewa do drzewa i wiązały nie tylko morwę z morwą, ale, łącząc nawet szeregi drzew z sobą, tak tworzyły niby napowietrzną sieć bogatą, prawie nigdzie nieprzerwaną. Lecz niedość, że tu ziemia bogaci morwami, nie dość, że grona rosną w potęgę i dojrzewają w ich cieniu; lecz między temi drzewami jeszcze zasiana była pszenica, co, niby morze złote, ruszała się falami ciężkich kłosów swoich.

Lecz i na tém jeszcze nie koniec! Wzdłuż gościńca stanęły wille wdzięcznej architektury, a każda willa inna a inna. Te dworki niby bez pretensyi, a jednak często tak artystyczne a poetycznego pomysłu, że miał się czem pochlubić i właściciel i mistrz budownik. W koło każdej willi ogród; więc szpalery, więc sploty ciemne fig i wawrznów, cyprysów i mirtów, a wśród tej bujnej, bogatej roślinności biela się posągi marmurowe olimpijskich bogów, niby uwidomione duchy błęgiego zacisza. Niegdyś, za starych lat, tu zapewne było huczno i strojno, wesoło i dumno; gdy ja zwiedzałem przed laty ten świat, już wtedy było znać, że te pałacyki podupały; przecież od czasu do czasu młode oczy moje dostrzegły jakąś piękność, to w oknie stojącą, to migocącą wśród mroku ciemno-listnych drzew; czasem z głębi willi lub ogrodu brzmiał tęskny jakiś śpiew niewieści. A zanim się sam spostrzegłem, już dusza moja studencka odziała ten głos w postać promiennej piękności i dorobiła do tego, com słyszał, com widział, nowellę, powieść i odę sentymentalną, rozpaczliwą, ognistą, i nie wiedzieć co! —

A do tego wszystkiego proszę jeszcze pomyśleć sobie, że ta Brenta pełna łodzi to wiozących towary, to grono wesołych śpiewających podróżnych, to pyszniących się ciężarem i mizdrzących się owoców.

Czytelniku! chciej sobie to wszystko zebrać żywym obrazem i przynieść się w czasy, gdys miał lat dwadzieścia, a zrozumiesz żeśmy, to jest ja i dwóch kolegów, również studentów akademii krakowskiej, zawołali na veturina, by się zatrzymał, by zawiózł nam manatki do Padwy, do lokandy umówionej, bo my odbędziemy tę drogę piechotą. Tak się i stało; lubo i to prawda, żeśmy opłacali dość drogo ten zbyt lekkomyślny a romantyczny koncept. Jakoż, przybyłem z moimi kompanami dobrze po północy do Padwy. Znużeni do ostatka, zgłodzeni, przebiegaliśmy w śpiącym, nieznanym



mieście, prawie resztę nocy, zanim się nam udało znaleźć ową lokandę naszą i naszego veturina i nasze manatki.

Przecież, jakież to były błogie czasy! Świat zdawał się tak kwiecistym i wonnym, a życie tak łatwe a lekkie! a serce było zapuszczone, jakby jakim narybkiem, gwiazdkami nadziei i wiary w przyszłość!

Więc do późniejszego zwrotu uczuć a do ich spłowienia wielce się też nadawały dekoracje natury. Owe morwy i girlandy o złocistych rubinowych gronach, i Brenta śpiewająca, owe pałacyki i „niebiańskie widziadła“ w niewieściej postaci i t. d. i t. d., wtórowały wtedy z mistrzowska fantazyjce kipiącej dwudziesto-letniego serca, i głowie młodzieńczej, i owym wszystkim pałacom i zamkom na lodzie! — A te obecne mi teraz po ćwierć wieku młaczki, trzęsawiska podmokłe, jednostajne, prozaiczne i te biedne wikle, kępki wierzb także znów jakoś są wiernem echem zmienionego dziś duszy nastroju!

Lecz nie wygadujmy na wierzbę, boć to i ona obrazem naszych uczuć młodych, boć to przecież rodzinne drzewo nasze. Przeniesiemy myślą zdala z pod obcego nieba w strony strzechy ojcowskiej, a w duchu ujrzymy i płotek i strumyk, łączkę podmokłą i nasze wierzby ucziwe!

Wierzba — to przesłiczne drzewo! Tylko pozwólcie jej rość wedle Bożej woli, a ona wystrzeli w gałęzie wzniosłe, lekkie jak pieśń, co zakolyszą się wdzięcznie i lubo, gdy na nie tchnie powiew poranny, a na ten powiew poranny zadygocą, niby z radości, jej liście srebrem podszyte, co tak tkliwe a czujne, a drzewo całe tak eteryczne, jakby namalowane na przezroczystym niebiańskim błękitcie. Przesłiczne to drzewo, ta wierzba nasza! — Wszak właśnie wtedy, gdy ona zakwitnie, już po powietrzu snują się niby pajęczne nitki a unosi je na pogodę wietrzyk; te nitki misterne, pajęczne, ledwie dojrzone — to naszej wierzby marzenia. Wszak i wierzba naszych młodych uczuć obrazem: ona eteryczna, idealna, gdy jej dasz rość po Bożej woli; lecz choć nożem, toporem zgwałcisz jej konary i gałęzie, choć rok w rok, dzień w dzień zwiczniesz jej życie, choć ona stanie się już pniem niekształtnym, najeżonym konarami w koło, choć ją burze i powodzie wywrócą, choć się stanie siebie samej straszylem — wierzba nie umrze, i znowu ze serca wystąpią gałęzie wypustem młodym i roztulą się liście zielone. A gdy lata przepłyną, gdy pokolenia wymrą, gdy sama stara wierzba umrze z tęsknoty za wodą ze strugi domowej, gdy wyschnie, — jeszcze wtedy ona nocą świecić będzie, niby świeczką na rozstajnej drodze żywota, niby błędne światełko nad grobami. — Jeszcze wtedy...

„Patrz, patrz luba, co tu drzew oliwnych. Bo wszystko co tu widzisz, to oliwy.“

„A ja myślałam, mój mężu, że to wierzby, bo to kubek w kubek jak wierzby.“

„To tylko ci się tak zdaje, luba, bo niedowidzisz, lecz weź-no lornetkę, a obaczysz, że to istne oliwne drzewa; bo, jak wiesz, jużemy teraz kompletnie na włoskiej ziemi.“

Ta rozmówka, która mi przerwała marzenia o dawnych latach, wszczęła się tuż za nami, w tym samym wagonie. Dziwna troszkę rzecz, że gospodarz wiejski z naszych stron nie poznał wierzby, lecz, że uniesiony myślą, iż się już dostał na szczyry grunt włoski, tak się dał omajaczyć fantazyi, iż to drzewo nasze wziął za prawdziwe oliwy.

Przypomniałem sobie, że to nie pierwszy raz głos ten słyszałem — znany mi był z Wenecyi. Jakoż zdarzyło nam się właśnie wtedy gdyśmy stanęli przed „Wniebowzięciem Najświętszej Panny“ Tycyana w akademii weneckiej, że ciż sami państwo, szybkością lokomotywy przebiegając sale, zatrzymali się za instancją a poradą cicerona przed tym obrazem. — „Co to jest?“ — zapytał pan cicerona. „To sławne Wniebowzięcie przez Tycyana, onego malarza, co żył 99 lat!“ — odpowiedział cicerone. „Wystaw sobie, lubko, ten malarz żył sobie 99 lat. A niech go kule biją!“ — „Ale, czyli to ten obraz rzeczywiście oryginał?“ — zagadnął znów swojego mentora. „Najpewniejszy oryginał,“ — odrzekł tenże. „Patrz, patrz, oni tu mają prawdziwe oryginały!“ — I znowu oboje państwo zniknęli, jak kamfora, ze sali i z galeryi, a to tak szybko, żem ani czasu nie miał przypytać się do nich. Bo to zawsze miła rzecz rozmówić się ze swojemi na obcej ziemi. Bo przecież można niewiedzieć co Tycyan, a jednak być arcy zacnym człowiekiem i szanownym ojcem rodziny, życzliwym sąsiadem i zasłużyć się nierównie więcej społeczności ludzkiej, niż ten lub ów, co sroczy o sztukach udanem zachwyceniem. Niezadługo potem zeszlśmy się z innymi ziomkami, i w wielce zajmującym ich towarzystwie wyszła mi z pamięci scena przed obrazem Tycyana i główne jój aktory. Teraz znów po raz drugi zetknęliśmy się przypadkowo z tém państwem i znowu mnie rwała chętka zaczepienia ich, bo i pomyłkę co do wrzekomych drzew oliwnych można przejrzyć, gdyż one, na upartego, dość do wierzb podobne; a potem, nie źle jeżeli komuś i w późniejszym wieku nie braknie fantazyi; lecz gdy się już gotował zapoznać się z naszymi ziomkami, właśnie wtedy jegomość przerwał rozprawy przydłuższe piękniejszej połowicy, ziewnął bowiem potężnie i rzekł: „Pozwól lubko, bym się troszkę zdrzemnął, potężnie mi się spać chce — aż po północy czczyłem się z tém przeklętym pakowaniem, a dziś rano wstałem o czwartęj“. Zdrzemnął się, więc też wstrzymałem moje zastępnne zapędy. „Nic to!“ — rzekłem sam do siebie; „wszak może za godzinę staniemy w Padwie, więc dość będzie pory zetknąć się z tém państwem.“

I prawda — jak szalona leciała naprzód lokomotywa, wlokąc za sobą swój ogon obładowany ludźmi; więc leciała, leciała i leciała, aż nakoniec pofolgowała — zatrzymała się. — *Signori! Pudova!* zawo-



łali ichmościowie od kolei. Wysiedliśmy oboje. Lecz owa parka nasza ani się ruszyła — jegomość spał, a pani, trzymając w ręku ową czarodziejską lornetę, co jej zamieniła wierzby na drzewa oliwne, jak najspokojniej patrzyła przez nią na kłęb pogmatwany podróżnych, cisnący się około wagonów i przejadała te obserwacje ciastkami, które wydobywała z wielkiej, leżącej obok niej, torby papierowej. — „*Signora! Padova!*“ woła na panią naszą konduktor. Wtedy dama częścią z włoska, częścią z francuzka, częścią giestami dała mu do zrozumienia, że ani ona ani jej godny małżonek nie myślała się zatrzymać w Padwie, lecz jadą sobie wprost do Medyolanu.

Zycząc im w sercu najpomysłniejszej drogi, pośpieszyliśmy do doróżki, która nas miała zawieźć w sam środek Padwy.

### *Padwa.*

Rozumie się, czytelniku szanowny, że tę prababczynę Padwę, choć tak starą i poważną i uczoną, przejrzymy polotem, chowając się z pilnością naszą na Florencyą, co już dla sztuki a cywilizacyi była sercem tak wielkiem a ciepłym.

Więc jedziem wprost do kawiarni Pedrocchi. Tu założmy kwatery główną. Kawiarnia — toć się zdaje fraszka. Lecz wiecie może, co rzekła pani Catalani o śpiewie panny Sonntag — oto rzekła: „ona wielka w swoim rodzaju, lecz rodzaj jej mały“. — Otóż kawiarnia — to w ogólności rzecz również nie wielkiego rodzaju, ale Pedrocchi to wielki, to godny podziwienia zakład w tym małym rodzaju. — Kawiarnia Pedrocchi jest jedną z najslawniejszych na całej kuli ziemskiej, bo jest najobszerniejszą ze wszystkich podobnych zakładów (\*). Opisałbym ją tedy, gdyby nam nie było tak spiesznie i nagle; dość na tém, że ona olbrzymich wymiarów, że jej wysokość i długość i szerokość ogromna, że i dół i piętra pełne marmuru; i posadzka i kolumny i ściany błyszczą i świecą marmurem przepysznym. Tak ze wszech stron lśnią, migocą ściany, kolumny, gzymse, więc nigdy w życiu nie piłem kawy z tém dla niej uszanowaniem, jak tutaj w Pedrocchi. Zaiste, ta kawa to nielada napitek, skoro się dosłużył takiej przepychu pełnej świątnicy.

Otóż założywszy sobie, jak rzekłem, główną siedzibę w tej kawiarni, i zostawiwszy mniej potrzebne manaty w hotelu, a natomiast zabrawszy z sobą cicerona, puszczaemy się w miasto, a przedewszystkiem do *Sv. Antoniego*.

(\*) Kawiarnia *Pedrocchi* w Padwie dotąd znana jest jako jeden z najwspanialszych i najprzepyszniejszych urządzonych zakładów tego rodzaju. — St.

Idąc przez te ulice duszne, wązkie, trudno dopatrzeć się domu, coby nęcił oczy ku sobie i odznaczał się wśród ciżby swoich kolegów; każdy z nich jakiś ciężki, szary-bury, żaden z nich nie ma fizygnomii; ztąd te domy tak sobie patrzą na świat, jakby im się ciągle spać chciało. Za to jednak, wzdłuż ulic i z jednej i z drugiej strony, te domy opatrzone w podsienia na arkadach podsadzistych, krępych. Arcy miło tedy niemi śpieszyć w ochronie od deszczu i słońca; choć i to prawda, że ta jednostajność arkad i podsieni wnet znuży i znudzi, więc i ja z serca rad, byłem, gdy cicerone, wskazując ręką, — rzekł: „Il Santo“; bo Św. Antoni jest w tak wysokiej czci u ludu padewskiego, że wyrażenie ogólne „Il Santo“ wystarczy, aby wiedzieć o którym świętym jest mowa.

Wyznaję wam, że mimo tego żem wiedział, iż kościół ten ma być dziełem wielkiego *Mikolaja Pisano*, zatém owego mistrza, który jak nam wiadomo, stworzył ów znany wam a tak wspaniały kościół S. Maria de' Frari w Wenecyi; toć jednak, mimo najszczerzej chęci, niepodobna mi było podziwiać Św. Antoniego. Świątelnica wenecka jest niby weneckim gotycyzmem, przeto jedynie słabym odgłosem owego niebolotnego gotycyzmu na Północy europejskiej, a przecież ona wspaniała i pełna jakiejś gracyjnej powagi; kościół zaś Św. Antoniego, choć niby do gotyki należy, jest istną architektoniczną zagadką i jakimś pogmatwaniem tonów i dźwięków, nie spływających, ale owszem kłócących się z sobą. Widzisz front o szczyście trójkątnym, jak to bywa w bazylikach, poniżej jego rząd arkadek, jak to znów bywa w stylu romańskim — a tymczasem rozpierają się na bokach kościoła filary przyporne, rozdzielające boki na części wązkie i wysokie; co tём więcej przypomina styl gotycki, iż tu i owdzie patrzy na cię nawet jakieś okno ostrołukie. Lecz na tём nie koniec. Na wierzchu samym piętrzą się kopuły na bębnych (kublach) wysokich; przecież te banie ani są owych lotnych a wdzięcznych form, które są właściwie późniejszej architekturze, ani też kształty ich są tak płaskie i poważne, jak to bywa w kościołach bizantyńskich. A jak rysunki tych kopuł nie dbają o artystyczność, tak też one same między sobą nawzajem się zasłaniają i nawzajem sobie w świecie zastępują. Chętnie więc wierzymy, że te niepoczesne kopuły są nieszczęśliwym późniejszym dodatkiem (\*).

Mimo tego wszystkiego, mimo tych błędów, nie przeczę, że ta świątelnica nielada imponuje masą swoją i rozmiarami na wielką stopę. W tych potęgi pełnych murach wyczytać możesz serdeczne

---

(\*) Chociaż budowa kościoła Św. Antoniego w Padwie rozpoczęta została w r. 1237 według zarysów *Mikolaja Pisano*, to jednak główny front kościoła stanął dopiero w r. 1307 według zmienionych planów, a kopuły dodano dopiero w końcu XV wieku. Nadto, w skutek pożaru, który nawiedził kościół ten w r. 1749, przebudowano znaczną część jego. — St.



pragnienie, nie żalujące pracy i kosztów, by wystawić przybytek świętemu opiekunowi tej starodawnej ziemnicy padewskiej.

Wstąpiłem do kościoła — zmrok uroczysty, jakby wieczorny, rozplynał po mistycznych świętych przestrzeniach; gromady tłumne płomieni świec i lamp, niby gwiazdki rozświecały wnętrze, przezierając się w bronzach, marmurach, srebrze i pozłocie. Kościół był pełny nabożnej rzeszy. Przy wielu ołtarzach odprawiały się msze święte. Więc wam łatwo zrozumieć, że mi brakło i sposobności, a więcej jeszcze wewnętrznego usposobienia, bym się wdał w krytyki estetyczne. To tylko powiem, że i wnętrze jakieś ponure i grozy pełne, raczej przypomina osiadłe bizantyńskie budowanie, niż ową lotną, strzelistą, idealizującą architekturę gotycką, a to tém więcej, że zamiast onych filarów gotyckich, zwykle tak misternie na cienkie kolumneczki a laski rozczłonkowanych, sępią się tu filary czworoscienne, więc osiadłe, ciężkie i jednostajne. Z kaplicy Sw. Antoniego biła powódź światła. W koło na kolanach obiegły ją tłumy, rzewnie i z zapałem serdecznym ofiarujące modlitwy swoje świętemu Patronowi. I ja dziękowałem Bogu, że nas dotychczas w tej drodze od szwanku zachował.

Opuściwszy ten starodawny przybytek, widziałem jeszcze wiele rzeczy godnych uwagi i podziwu, lecz o nich nie wspomnę; polecam wam jednak przedewszystkiém mały kościółek *Madonna dell' Arena*. Bo on, choć drobnieuchny, zachował w sobie ducha wielkiego geniuszu, co sięgał chwałą aż po nasze czasy.

Jest-to raczej kapliczka, co wzięła swoje nazwisko ztąd, że stała w obejściu starego amfiteatru. Dla tego też w koło ciągną się mury, dodające jeszcze ciszy i samotności temu kościółkowi, co się odsunął od miasta, by sobie bez przeszkody dumać w milczącym a bezgwarném ustroniu. Lubo ten budynek wielce stary i poważny i godzien widzenia; nie wiem jednak, czylibym był do niego odprawił tę pielgrzymkę przez skwary dopiekającego południa, gdyby mnie nie były nęciły ku sobie dzieła mistrza *Giotto*, żyjące życiem wiecznie młodém w tej kapliczce starój.

Giotto jest zwrotem nowożytnego malarstwa (\*), więc też on, jak przystoi na zakonodawcę całej po nim idącej przyszłości, uprzytomnił się w całych Włoszech duchem i wszędzie jest obecny dziełami swojemi. Giotto, niby prorok sztuki, po wszystkich ziemiach, po wszystkich miastach włoskich, jakby siejbą rozniósł dzieła swoje; więc też ten zasiew puścił się bujnie na zdrowie a chwałę rodzącym się pokoleniom. Tak tedy i w środkowej Italii i na kończynach jój południowych i w północnej Lombardyi widzisz obrazy tego mistrza, a ślady błogosławione jego żywota.

Tak też rzecz się ma i tutaj w Padwie. Ten kościółek dell' Arena

(\*) Zob. T. I, str. 278.

jest pełen jego fresków. A lubo jedne z nich już są napoczęte od bezrozumnych żywiołów, a drugie zbezczeszczone późniejszym świętokradzkim przemalowaniem; jednak niemało zostało takich, co, szczęśliwie zachowane naszym czasem, wystarczą by podziwiać i wielkość tego człowieka i uczuć zarazem, jakie było tchnienie duchowe społecznego mu świata.

Widzicie, że miałbym tedy o czem długo i szeroko rozprawić, miałbym czem z wami podzielić się w radości mojej, gdybym wam chciało pisać, co się tutaj w tej kaplicy na ścianach i murach święci i święci. Jednak, trzymając się wiernie raz ujętej myśli, poczekam z tą wzniosłą postacią mistrza Giotto aż do chwili, gdy zdołam skreślić zarazem współczesny mu wiek, jako tło na którym on się zrodził i rozrósł w swojej potędze — bo wtedy jedynie zdołam wyraźnie wskazać stosunek jego tak do jego poprzedników, jak i mienie się jego do następnych epok. Bo im większy jest mędrzec, mistrz, poeta, tém mniej wolno oderwać go od całości dziejów powszechnych; bo każdy naród, każda epoka właśnie ma najpotężniejszy wyraz swój w wielkich ludziach swoich. A jak usposobienie współczesnych jest gruntem, na którym wyrasta człowiek historyczny, tak znów nawzajem on, działając na czas swój, wywołuje na jaw rzeczy wielki jest i przyczyną i skutkiem swojej epoki. Więc gdybyśmy teraz zechcieli zająć się geniuszem mistrza Giotto, wszelkie opisy nasze byłyby tylko luźnym ułamkiem, niezrozumiałym hieroglifem.

Powiem wam tedy jedynie, że te freski w Santa Maria dell' Arena są dziełem z młodych lat naszego mistrza, są podobno pierwszą jego pracą większych wymiarów, bo były wykonane jeszcze w roku 1304. W nich, jakoby w epopei świętej, rozwija się żywot Boga-Rodzicy i Chrystusa Pana. Jest to zbiór mniejszych obrazów. Poniższe więc, na cokule umieszczone, malowane szaro na szarém tle; wyższe świecą na dnie błękitném z ultramariny.

Być może, że tutaj geniusz artystyczny Giotto jeszcze młodzieńcami oczyma patrzy na świat, że jeszcze nie ma głębszego poczucia swojej własnej sily; przecież znać zarazem, że młode orle już-już się zrywa, że lada chwila się wzbije do wysokości dziedziny właściwej sobie. Chętnie tedy powtarzamy dawno już w świecie sztuki ustalone zdanie, jako twórczość Giotto ma zwłaszcza to do siebie, iż umie nieporównaném mistrzostwem wydobyć z każdego faktu, z każdego historycznego wypadku właśnie ten pierwiastek, co stanowi najzacieńszą istotę jego, co jest jego duszą najgłębszą. Gdy przeto spojrzysz na te obrazy, już błyskawicą zrozumiesz każdego z nich znaczenie; bo na żywe oczy widzisz o co tutaj chodzi i zgadujesz od razu stosunek wzajemny figur do siebie, i wiesz, jakie mogło być ich zachowanie się, zanim przyszło do sceny, którą właśnie spotykasz na obrazie. Więc stają na wyraźnym jawie powody



działania tych postaci, wglądasz im w serce, bo one ci rozwarły najskrytsze tajemnice swoje. Jakoż są znawcy wysokiej wagi, którzy bez wahania głoszą, iż pod tym względem Giotto przewyższa wielu ze swoich choćby i największych następców w sztuce.

I zaiste najwyższego podziwienia godna ta szlachetna fantazyja mistrza, która, choćby w najgorętszym zachwyceniu, nigdy i nigdzie nie odstępuje godności swojej. Giotto potęguje do najwyższego szczytu wyraz swoich figur, tak, iż się niby patrzysz na pukanie ich serca — a przecież on nigdy nie wpada w przesadę, we fantastyczność wybujałą, swawolną. Zatem myślę, że ta zaleta tak ogromna, a tak rzadka, nie jest bynajmniej skutkiem kalkulu i obrachowania, lecz raczej szczęsnym instynktem geniuszu, który wśród płomieni swojego natchnienia umie się ważyć i miarkować.

Patrzcie np. na owe frymarki Judasza z kapłanami — tutaj fizyognomie faryzeuszów jakby rozwartą księgą piekielną; mimika ich rąk jest jakby głośnem szeptaniem, zrozumiałeś ich na wylot. A wręcz odwrotną treść przedstawia nam znów inny obraz. Jest to powitanie się po długim rozstaniu Św. Joachima i Św. Anny. Tutaj widać całą genialność wielkiego mistrza, przez którą zdołał najgłębsze myśli wyrazić. Tak np. oblicza Św. Joachima nie widać, bo jest zwrócone do świętej niewiasty, przecież układ całej jego postaci jest tak pełny znaczenia, tak rzewnie pojęty, iż zastępuje najwymowniejszą grę fizyognomii.

Lecz obejdzie się już bez dalszych opisów; przestaję na tém potrąceniu przelotném o dziełach Giotta, ciesząc się, że mnie czeka inna sposobniejsza pora, w której już będę mógł swobodnie się rozpisać o tym mistrzu promiennym. Bo przecież w tej Padwie, tak niegdyś świetnej, tak starodawniej a tak blisko sąsiadującej z Wenecją, pełno jest arcydzieł sztuki, o których dla pośpiechu przemilczymy, zwłaszcza, że to grodzisko stare jakby muzeum przeszłości przechowuje pomniki z dawnych, zsiwiałych lat.

Bo może już wiecie o tém, że Padwa to starsza niż Rzym, że ona już miała sobie być wcale nie ostatniem miastem, wówczas, gdy ów bratobójca, a twardy herszt zbójców i pastuchów rzucił węgly późniejszej świeatożerczej Romy; ba, naprawdę coś gadają, jako Padwa ma prawo wywodzić się nawet z nglistych czasów konia trojańskiego! — Luboby za tém zdaniem nikt słowem swoim nie ręczył, przecież to pewno, że sami dawni Rzymianie patrzyli z czcią na to starożytne Patavium swoje. Bo nawet ich najświetniejszy dziejopis, Livius, był synem padewskim, więc to właśnie on przyuczył ich patrzeć się na jego miasto rodzinne, jako na pierwotną osadę mitycznego trojańskiego Antenora. Boć zaiste, jak są miasta, które, gdy raz upadną, zaginą na wieki, gdyż ich życie było sztuczne, samowolą ludzi wywołane; tak znów inne znajdziecie miasta, którym sama natura, zatem szczęśliwe położenie, więc same potęgi geograficzne wskazały wieczyste podwaliny. Przeto takowe

miasta istne feniksy; choć spalone, z ziemią zrównane a solą posypane, znów z gruzów a popiołów odmłodnione z uśmiechem zmartwychwstają. Nie wiedzieć, czyli czarne, czyli jasne losy chowa dla Padwy historia w przyszłości łonie; toć jednak pewno, że to miasto, tak wielowładne a butne i potężne za czasów rzymskich zostało przez Hunnów prawie strychulcem ze świata zmiecione; przecież znowu się dźwignęło i znowu wyrosło w pałace a świątynie, i posiało się ludnością gęstą, czynną — i znowu spotężniało duchem i znaczeniem w średnich wiekach.

Lecz nie tylko ładem i rzędem, złotem i orężem zaświeciła Padwa; ona też zapłonęła promieniem umiejętności i nauk. Któż bowiem z nas nie wie, jakto, przed laty, co przedniejsza młodź polska ciągnęła do Padwy do akademii, niby do jednego z wielkich ołtarzów mądrości, by się nauczyć jak zacnie „służyć pocziwiej sławie“ swojego kraju. Wszak tutaj kształcił się w umiejętności Kopernik i Jan Kochanowski, Stefan Batory i Tomasz Sobieski ojciec Jana III-go, i król Michał. Wszak Tomasz Sobieski, równie jak niegdyś Jan Zamojski, był rektorem akademii padewskiej.

Więc pośpieszyłem ku dawniej świątyni nauk. Wspaniała to gmach! Choć on nowszy (\*), jednak dźwignął się dumie spoglądając na świat uroczystości pełną kolumnadą Sansovina. Troszkę mnie zazdrość brała, gdy patrzyłem na tę powagę wspaniałą świątyni nauk. Myślę, że same te architektury, choć nieme, podniecają na katedrze do nowych świeżych myśli i uroczystego wykładu, a zarazem kupią uwagę w sercu słuchającej młodzieży. Ba! otoczenie zewnętrzne to nielada rzecz; wszak i nie obojętny nawet strój i krój munduru dla żołnierza, bo, jeżeli dziarski i zuchwały, doda mu butności i dzielnego dufania w sobie.

Przed bramą zebrały się właśnie liczne grona młodzieży akademickiej, trzymając papiery w rękę; wielu z nich w odosobnieniu od drugich z napięciem czytali te pisma, inni znów czytali głośno, będąc otoczeni ściśnionem kółkiem swoich kolegów. Dorozumiewałem się, że to były świadectwa, udzielone właśnie przy kończącej się roku szkolnym. Jakoś te chłopcy przystojne i uprzejme, tylko niektórzy z nich, jak na studentów, zbyt może modnie i z pretensją dandysową ubrani.

Sic tempora mutantur! pomyślałem, gdy widok tej oglądzonej paniczowatej młodzieży akademickiej przywodził mi na myśl obraz ich poprzedników, co tu niegdyś przed wiekami gospodarzyli z całą rubasnością a surowizną obyczajów. Jakie to były obyczaje, poznać, gdy wam choć jeden przykład na próbkę przytoczę. Oto, aż do zeszłego stulecia, studenci akademii padewskiej cieszyli się osobliwym przywilejem. Jakoż, gdy wieczór zapadł a ciemność

(\*) Wzniesiony około 1550 r. — St.



pokryła arkady, niby przysionki towarzyszące ulicom, wtedy studzy uszykowali się parami pod arkadami. Kto tedy późniejszą godziną do domu wracał i nie bacząc przed siebie szedł spokojnie drogą, jak piorunem był znienacka wstrzymany wołaniem: „Qui va là? — Qui vu li?“ — wołał drugi student. Wtedy onemu biedakowi nie było co robić, trzeba było uciekać — gdy mu się to nie udało, bywał okrutnie zbitym, czasem i pokaleczonym, a często gęsto nawet na tem się nie kończyło, bo niekiedy padał pod ciosami sztyletów studenckich. I ten przywilój uważany za krotochwilę młodzieży, pomyślcie, trwał, jak powiedziałem, aż do zeszłego wieku! — Ale i po innych krajach nie lepiej się działo. Tak np. w Paryżu w roku 1572 młodzież uniwersytecka do tego stopnia się rozzwierzęciła, że jej trzeba było chłostą zagrozić!!! — Wszak prawie w tym samym czasie wiedeński studenci, po nocach chodząc zakapturzeni i z bronią w ręku, napadali na ludzi rozbijając i raniąc. A nie brakło też ongi i krakowskim uczniom zbyt fantastycznej fantazyi. Proszę-no czytać, co nasz uczony a zacny professor Muczkowski o owych starych czasach pisze (\*). Więc napaści na akatolików, na Żydów, a łupieztwo na otwartych ulicach, a szturmowanie wśród białego dnia do domów, np. na dzisiejszy dom pod *Jaszczurkami*, lub na *Szarą-kamienicę* — a więc w najlepsze świeciły się owe kozubalce a owe rubaszne i dzikie otrząsiny, których ślady przechowały się, jak myślą, i po dziś dzień jeszcze na uniwersytetach Niemiec, lubo we formie żartobliwej, cywilizowanej a często serdecznej

Lecz mniejsza o to — gdy wejdiesz do tego wspaniałego gmachu uniwersytetu, uderza cię posąg niewieści z marmuru. „Któż to jest?“ — pytasz. To Helena Lukrecya Cornaro Biskopia, wysokiej piękności kobieta, która umiała expedite język hiszpański, francuzki, łaciński, grecki, hebrajski, arabski i rozumie się że i włoski! Ta dama „rozprawiała mądrze i głęboko w przedmiotach: teologii, astronomii, matematyki i t. d. i t. d. — została doktorem filozofii w uniwersytecie padewskim“. — Tak woła nasz cicerone — i to prawda co cicerone mówi! Ta biedna kobieta, co wołała być doktorem filozofii niż kobietą, umarła w roku 38 swojego żywota. Stało się to za czasów króla Jana III Sobieskiego, do którego nawet listy pisywała. Helena, mając lat jedenaście, zaślubiła się była wiecznemu panieństwu; lecz rodzice jej, bez wiedzy córki wyprosiwszy dla niej uwolnienie od tych ślubów, nalegali by jednemu ze świetnych panków, wielbiących jej rozum i wdzięki urocze, oddała rękę swoją. Napróżno! Helena wołała autorów zmarłej Grecyi

(\*) W książce: „Mieszkania i postępowania uczniów krakowskich w wiekach dawniejszych.“ Kraków 1842. — Zamtąd też przywodzę, com wyżej wspominał o paryzkich i wiedeńskich uczniach.

i dalekiego wschodu, niż żywego małżonka i dziatki. Któż jej winien!

Przechowują w archiwum akademickim Album Polaków, lecz o tem wam mówić nie będę, bo je dawno już przedemną opisał dostannie Michał Wiszniewski (\*).

Chodząc po korytarzach uniwersyteckiego gmachu, przypatrywałem się herbom niegdyś uczniów tej akademii — między niemi wiele jest nazwisk polskich (\*\*). Wszak dziś liczne grono profesorów i liczny poczet uczniów różnej narodowości rozsiewają szeroko umiejętność po kraju.

Pan cicerone, który spokojnie usnął sobie pod cieniem przyległego domu, teraz przetarłszy oczy spostrzegł, że mu chłopięta uliczne wyrządziły figla, osadziwszy czapkę jego na gzymisie szerokim a wysokim pobliskiego domu, trzeba mu było niemało manewrów zanim owo przykrywadło dostał z nadbrukowych wysokości.

Więc już prosto ruszyliśmy do publicznego *palacu Rogione*. Po co was trudzić opisaniem owej przesławnej a tak ogromnej sali, która jest podobno największą w Europie, bo bieży wzdłuż do 265 stóp — jej szerokość dochodzi do 86 stóp, a wysokość wznosi się do 75 stóp. A ten cały ogrom pokryty drewnianym stropem niepodpartym kolumnami. Wierzajcie, że można się zmęczyć nielada, zanim przejdiesz od końca do końca sali. Miło tutaj jednak w chłodzie i spokoju patrzeć na mrowisko ludu, krzątającego się na rynku wśród jaskrawej, rażącej spieki słonecznej. Stroją tę przestrzeń w koło stare malowania, trudno atoli wierzyć, żeby się ich choć dotknęła ręka Giotta, jak niektórzy mniemają. Livius pewnieby się uśmiechnął, gdyby obaczył pomnik, który tutaj późni jego rodacy Padwianie postawili na chwałę jego (\*\*\*) . Jest tu i koń drewniany

(\*) Podróż do Włoch, Sycylii, Malty. Warszawa, T. I, str. 215.

(\*\*) Kładę tutaj herby i nazwiska polskie, któreśmy na prędcie spisać mogli, nie ręką atoli za ich kompletność:

Georgius Szornet de Popkowice Polonus.

Jacobus Reineker Cracoviensis.

Michał Stradomski de Stradomie.

Paulus in Potoki Potocki Palatinides Braclaviensis.

Sigismundus a Sulanki Suliński.

Petrus Constantius Iwanowski Cabinetarius S. R. M.

Stanislaus Comes Ossoliński Comes de Tenczin.

Zbigniew Ossoliński C. de Tenczin Abbas, S. R. M. Poloniae et Succiae Regis Secretarius.

Alessander Nicolas Comes de Tenczin Ossoliński.

Joannes Albertus in Dobrzyce Dobrzycki.

Joannes Chrapowiecki.

Andreas Poraius Swinarski Posn. Plocen. Canon. S. R. M. Secretarius.

(\*\*\*) Znany historyk rzymski Livius miał się urodzić w *Abano*, małym miasteczku w bliskości Padwy. — St.



znakomitego Donatello, lecz o tym mistrzu później rozprawić będziemy. Ten koń ma być przypomnieniem onego trojańskiego rumaka, bo Padwie nie wyperswadujesz jęj pochodzenia od Hektora, Andromachy i t. d.

Po obu stronach drzwi, prowadzących do sali, usiadły dwie figury egipskie. Ręce ich i nogi sztywne jakby skrępowane, bo w tym starym Egipcie jeszcze sama myśl człowieka skrępowana niby niemowlę w powiciu; ona jeszcze nie wyswobodzona z przemożnych potęg natury. Tu myśl ludzka czeka ducha historii, by jęj się dotknął palcem i przebudził na jaw wiekuisty. Te ciała ludzkie dźwigają jeszcze głowę zwierzęcą z poniżeniem formy człowieka, co przecież ma być otuleniem doczesnem duszy rozumnej, nieśmiertelnej. Te posągi przywiózł *Belzoni* (\*) z nadnilowej krainy i złożył je w darze rodzinnemu miastu swojemu. Ten Belzoni, który nam odkrył głębię Nubii, onęj Etyopii mitycznej starożytnego świata, ten podróżnik zacny, jakby party geniuszem starożytnym, rad był odetchnąć na świat szeroki — więc puścił się bezdrożami, więc na grę stawił życie, więc zrzekł się tego wszystkiego, co innym drogę i miłe i lube, by się tej dziwnej naturze człowieka przypatrzeć w zakąciach zapadłych, odsadzonych od świata. Bo co ludzkie, będzie na wieki nęcić i wabić człowieka, bo mimo wiedzy swojej przechowuje w duszy niewyczerpane skarby miłości bliźniego, bo miłość jest ową potęgą, co zdoła cudów dokazać. Inaczej nie zrozumiałbys nigdy tej stawki o życie, w którą człek gra z wiadomością i nauką. Nie zrozumiałbys ani mocy, która prze wędrowców w dalekie nieznanne strony, ani onych pracowników cichych, co, jako zakonniki umiejętności, żyją dobrowolnie w samotnem ustroniu, choć wśród gęstego gwaru ludzi, co żyją w nędzy i biedzie, choćby im nie trudno było o świetne a błyskotne losy, byleby zwrócili w inną stronę kierunek myśli i pracy swoich.

Gdym przed ćwierć stuleciem tutaj po raz pierwszy obaczył się w tej sali, — tak jak dziś stały te smętne posły z nadnilowych brzegów, istne zagadki owego zagadkowego ludu, który umarł nie rozumiawszy onych mocy rokujących mu w duszy proroctwa, który nie rozwiązał zagadki własnego żywota. Ale wtedy ja sam, jak każdy człek młody, sam byłem sobie zagadką, a równie i tajemnicą nierozwiązaną było mi życie. Dziś, po ćwierci upłynionej stulecia, tajemnica przemówiła o sobie, i życie przestało być sfinxem egipskim. Bo to każdy, kto dojrzał, to i przejrzał, byleby się troszkę ze światem i z sobą policzył, zrozumie po co te łamania jego i trudy boleści pełne. Ot! chodzi po prostu o to, byś uczciwie odprawił pańszczyzną Bożą na świecie. A jedno jest czy wielka, czyli mała ta robota

(\*) *Giovanni Belzoni*, znany egiptolog, syn cyrulika padewskiego, ur. 1778 † 1823. — St.

twoja, bylebyś dokonał czegoś miał dokonać, a będziesz policzon między współpracownikami około tego, co szlachetne i wzniosłe na świecie. A jeżeli wykonanie tych powinności twoich stanie się potrzebą i tęsknotą własnego serca twojego, wtedy życie twoje będzie ci lekkiem i łatwym i nie zaznasz ciężkiego trudu w tym świecie, ani pełnego bóleści łamania; bo ty staniesz się sam w sobie i samemu sobie rozkazującym prawem, a zarazem samym wykonawcą wiernym rozkazania onego.

I znów wśród spieki odbyliśmy odwiedziny nasze w *Ogrodzie Botanicznym*. W nim rośliny, co u nas pod szkłem i w donicach, tu żyją swobodnie w gruncie i tak rozgospodarzyły się domaszno a bujnie, aż nam wędrowcom z północy żałośno na sercu. Osobliwie palma jedna, co jakby ostatnim posterunkiem południowej roślinności, tak potężnie się rozrosła a tak się rozochociła na tej ziemi padewskiej, jakby się gotowała do dalszego pochodu za Alpy. Przecież zatrzymałaby się, gdyby obaczyła owe wieże wlotne gotyckie a dachy strome i całą ową vegetacją kamienną, bujną, fantastyczną śniegiem okrytą. Palma nie wytrzymałaby ich widoku. Palma kuma się tylko ze światem, kędy budowania płaskie i rzędy kolumn i kopuły i minarety — tam jej kraje, tam jej obyczaje!

Mimo dokuczliwego słonecznego żaru, co palił i od góry i od dołu, bo bił od rozgorzałego bruku, zboczyłem ku bliższej *Sw. Justynic*. Kościół wielce rozłożysty i wspaniały — on urodził się w czasie dojrzałego a może nawet już troszkę przejrziałego renesansu, bo w połowie XVI wieku. Przecież formy jego szlachetne i zacne, lubo późniejsza makaronizująca architektura, dziwotkami złego smaku zdobiąc wnętrza świątyni, zepsuła rytm i harmonią budowania.

Wracaliśmy przez *Prato della Valle*, — wielki to plac i obszerny, zieleniejący się drzewami a strojny w kilkadziesiąt marmurowych figur (\*). Niepodobieństwem było dla nas przecisnąć się bliżej ku tym posągom, bo nas od nich odgradzały tłumy wiejskiego ludu. Widzieliśmy je tylko z daleka a pan cicerone wyliczał nam mnóstwo sławnych profesorów padewskiej akademii, dziś na tém miejscu skamieniałych, a między innymi wspominał o *dottissimo professore „Tito Livio“*.

Zamiast tedy w umarłych znakomitościach uczonego świata, rozpatrzyłem się w ludzie żywym, który, to leżąc na wozach, to stojąc gruppami, to siedząc i pijąc czerwone wino, zewsząd nas oblegał. Najczęściej spojrzenie nasze padło na figury rosłe, barczyste, czar-

(\*) Plac ten nosi obecnie nazwę *Piazza Vittorio Emanuele II*. Wśród posągów, zdobiących ten plac, pomieszczone są figury *Stefana Batorego*, *Jana Sobieskiego* i innych. — St.



nookie — a wśród gron mężczyzn i kobiet stały szkapy i fury ze zbożem i t. d. Przypomniałem sobie Kleparz krakowski. I tam mniej więcej takie sceny; wolę jednak nasz Kleparz, bo na nim więcej butności a zuchwałości, bo na Kleparzu widziś jeszcze stroj krakowskiego ludu, więc kerezye wyszywane i kółka mosiężne u pasa i czapki czerwone z piórkiem pawiem; a wśród tych kręcą się figury choć nie lube, toć przecież wielce charakterystyczne żydków naszych. A dziwna rzecz, więcej na tym Kleparzu ruchu w postawie i chodzie, niż w tym ludzie włoskim, południowym, co się ubrał w arcyprozaiczne kurtki, w długie spodnie i kapelusze słomiane i zatracił dawny malowniczy stroj. Ba, to skutkiem dróg żelaznych i całej dzisiejszej cywilizacji; na niej, jakby na burej bibule, zlewa się różnaitość strojów i obyczajów, smaku a nawet fizyognomii różnolitych ludów.

Przepuszczeć wam już opisy innych osobliwości padewskich, zaprowadzę was tylko jeszcze do pałacu *Pappafava*. Prowadziła nas ciekawość obaczenia dzieła wykonanego przez *Fossolata*.

Jeżeli kto wątpi o potędze, z jaką architektura wywołuje w nas przeróżne uczucia, niechaj obaczy schody tak wspaniałe, jak są te, ktorými się pyszni pałac *Pappafava*. Przecież schody — to niby potrzeba arcyzwykła, rozsądkowa; one są niby tylko na to, by wejść na piętra, a jednak one nadają całemu budynkowi charakter i cechę — jest-to pierwsze witanie się pałacu z przychodniem. Po tém przywitaniu sądzisz o całym pałacu, ba i o gospodarzu i o wszystkich jego mieszkańcach. Może przesadzone moje mniemanie, lecz zdaje mi się, że jak człowiek wymyśla, wedle swojego zapatrywania się na siebie i na świat, schody dla mieszkania swojego, tak znów schody, wet za wet oddając, wpływają na człowieka, który po nich chodzi. Bo przedmioty, które nas w koło obstepują, choć są bezduszne, martwe i nieme, czyniąją nas skrycie magią swoją, zarzucają na myśli i uczucia nasze niewidome a czarodziejskie sieci swoje. Rozumiem więc, że kto zwykł wstępować po schodach wspaniałych, szerokich, otwartych, widnych, powinienby i bez wiedzy nabierać innych uczuć, niż ów drugi co się spina po schodach krętych, ciemnych, dusznych i brudnych. A jeżeli ów pierwszy, mimo to, w sercu swoim chowa myśli kręte, ciemne i duszne, toć już w nim samym zrodzi się cierpka ironia i dysharmonia między wnętrzem duszy a zacném otoczeniem. Jeżeli zaś ów drugi, mimo schodków ciasnych i dusznych, mimo stosunków życia również ciasnych i dusznych, biednych wypiautował w sobie wielki pogląd na świat i wzniosłe uczucie, toć on pewnie oczyma serca widzi one schody a szczeble *Jakóbowe*, po których z nieba schodziły na ziemię anioły — a te szczeble, po których się spina duch jego i serce, pewnie mu będą wysoko policzone.

Otóż wracam się do pałacu *Pappafava*. Powiedziałem, że schody arcywspaniałe — ale cóż, gdy zapewne późniejszy właściciel, nie

przestając na istnej ich architekturze, ruszył pomysłem nie bardzo szczęśliwym. Bo ściany, otaczające schody, kazał ozdobić architekturą malowaną. Więc widzisz jakieś przybytki, przysionki, kolumny, arkady, sklepienia, perspektywy pędzlem stworzone. To wszystko ma być niby dalszym ciągiem tych schodów, tej architektury istnej, prawdziwej a stało się kłamliwą dekoracją teatralną, komedyancką.

Dzieło, które nas głównie sprowadziło do tego pałacu, postawione w końcu ogromnej sali: jest-to z jednej bryły marmuru wykuta grupa figur. Pomyślcie sobie z jednej bryły wyrobiono kopę djabłów! — Ba! to prawda! Sześćdziesięciu jest tych pysznych demonów z nieba strąconych, z których każdy jak najmistrzniej ze wszystkich stron wyrzeźbiony, a z których każdy to nóżkami, to głową, to ramieniem, to inną mniej szlachetną częścią ciała przytykając się do drugiego potępieńca, leci na głowę w otchłań piekielną. Patrzysz na to dzieło rzeźbiarza *Augustyna Fassolato* i podziwiasz tę niez mordowaną pracowitość, tę zaprawdę mitologiczną cierpliwość, która, ze stron najmniej przystępnych, dłutkiem i pilnikiem i pilniczkiem, świdrem i świderkiem zdołała sięgnąć nie wiedzieć gdzie, i tam, nie przykrząc sobie, wykuć, wyrzeźbić, wyswidrować miniaturowe muszkuły, fizygnomie, włosy. A to wszystko w kamieniu łomliwym, upornym i nieużyтым. Nawet nie ma co powiedzieć, trzeba nielada fantazyi czyli raczej kombinacyi, aby tego dokonać co tu widzisz przed oczyma. Bo mimo to, że każda z tych figurek jest niby spadająca, przecież każda z nich ma inne położenie i ułożenie, inną fizygnomią i innym trybem styka się z innymi figurami. Przecież i to prawda, że sztuczność jest tutaj tak spotęgowaną, iż góruje nad sztuką prawdziwą, że twórczość wyprawia tutaj kunsztyki łamane. Patrzysz na to dzieło wymyślne, nadzwyczajne, w którym dzikość, fantastyczność mistrza dziwacznie się ślubi z kalkulem rozsądkowym i z flegmą niesłychanej mrówczej pracy. Mimo woli narzuca ci się tutaj pytanie, o ile przedmiot podobny może być treścią dla skulptury? — Nawet, co więcej, zagadujesz siebie, o ile grupa z wielu figur nadaje się do rzeźby? — Może inna sposobność poda nam porę do rozbioru bliższego tego pytania.

Weronia.

Czytelniku mój chciej sobie w myśli wystawić, że przeglądasz papiery a pisma zostawione ci do przejrzania, i znachodzisz to listy serdeczne przyjacielskie, to jakieś rachunki z potrzeb codziennych, to wierszyki przygodne, to bilety wzywające na biesiadki i pogadanki — aż w tém zrazu, wśród takich fraszek powszedniego żywo-



ta, rozwinął się przed oczy twoje przedwieczny, zżółkły, na pół zbutwiały pergamin, na nim ustawa z zapadłych wieków i podpis własnoręczny jednego ze światosławnych królów dawnych! — Czyli na to odezwanie się znuienacka starej historii wśród potocznych sprawek człowieka, nie przejdzie ciebie zimne mrowie, czyli ci się nie będzie zdawało jakby się pojawił wśród dnia białego jeden z duchów przeszłości w olbrzymiej postaci, odziany starodawną zbroją, z mieczem w rękę, jakby przemówił do skarłowaciałej czeladki dziś żyjącej? — Otóż podobnego uczucia doznałem w Weronie.

Droga z Padwy do Werony była jakaś arcywesola, gadatliwa, żartobliwa; więc gwarna, więc drobnostkami, fatałaszkami życia zajęta. W tém przybywszy do Werony, zaledwie przez kilka minut puszciliśmy się po ulicach wesółych, słonecznych, ruchawych, aż tu stanął nagle w obec mnie i zastąpił drogę jakby ów pośmiertny duch olbrzymia, on *starorzymski amfiteatr* weroneński, a wznoszą się te prawiekowe mury takim dumnym majestatem, spoglądają na ciebie jakby cię przeszły tysiącem oczu. Zaiste to oczy dziejowładnego Rzymu, co ciężą brzemieniem spójrzeniem na tobie, i tak czujesz to brzemień, że ci aż dławi oddech wolny, swobodny.

I dziwna rzecz, pierwszy wielki rzymski pomnik, który spotykamy w tej podróży naszej, pierwsze dzieło, które całą grozą onego olbrzymiego a tak twardego ludu staje w obec nas, jest właśnie amfiteatrem, jest właśnie jakby piorunem przypomnieniem krwawych zabaw onych świata pogromców, co całą żądzą bezuzdą lubili patrzeć na wzajemne mordowanie się gladiatorów, na bój o życie lub śmierć człowieka z rozjuszoną zwierzem pustyni.

Ten amfiteatr. budowany z potężnych ciosów, jakby był twierdzą trzymającą w jęctwie korném świat, jakby wyzywał zuchwałę do walki wszechniweczający czas i wszystkie przyszłe stulecia, i gniewne natury żywoły, co pracują zawzięcie by zmieść ze świata zuchwałę prace człowieka. I ciągle trwa ta wojna zacięta. Jakoż dotychczas wprawdzie dostało upornie to wnętrze i ławy kamienne amfiteatralne, przecież ze ściany zewnętrznej strony mała część tylko dochowała się jeszcze. Bo moce przyrody podziemne obudziły się w przepaściach i poruszyły się zawistnie, wstrząsły jakby bawidelkiem tym amfiteatrem — i ta ściana runęła: stało się to jeszcze w roku 1184. Reszta dosięgła naszych czasów.

Zacne to miasto ta Werona! Obywatele jego, już podobno od XVI wieku począwszy, nałożyli na siebie składki, więc nawet podatek, aby było z czego podtrzymywać i naprawiać ten amfiteatr. Zacny to lud ci obywatele weroneńscy; bo kto umie poświęcić dogódki swoje dla idei przeszłości, ten znać z przeszłością związany, w tym idea jest przytomna, żywa, co mu szerzy serce a wznosi ducha. Boć to tylko lichemu zwierzątku przystoi liczyć chwile obecne zmysłowe bez dnia wczorajszego, bez jutra. Ztąd też poszło,

że ze wszystkich amfiteatrów, właśnie amfiteatr weroneński najcałkowiciej dochował swoje urządzenie wewnętrzne.

Ot podaję wam po krótkce kształt amfiteatru rzymskiego.

Pomyślcie sobie na ziemi wielką elipsę (owal). To miejsce zowie się areną i była właściwą widownią, kędy się odbywały igrzyska i walki mordercze. Około tej elipsy wzniescie sobie w myśli amfiteatralnie ławy; jasna tedy rzecz, iż każdy wyższy rząd ław będzie zakreślał większy owal, więc najwyższy będzie najogromniejszą elipsą. Między ławami, w pewnych odległościach od siebie, są otwory, zwane vomitoria, prowadzące w przestrzenie znajdujące się pod ławami. Jakoż te ławy spoczywają na filarach, sklepieniach, arkadach zbudowanych w piętra. Rozumie się, że im rząd ław był dalszy od areny, zatem im on był wyższy, tém więcej było piętrzących się pod nim sklepień. Lud, przybywający ze zewnątrz na igrzyska, wchodził arkadami otwierającemi, się na ulicę; potem, przebywszy korytarze sklepione, dostawał się na te różne piętra powyżej wspomniane a znajdujące się pod ławami, a dostawał się do tych siedzeń swoich owemi vomitoriami, o których właśnie powyżej mówiłem. Wyszedszy tedy już na amfiteatr, mogli się wygodnie rozsiadywać, do czego mu pomagały schodki, które jakby promieniami od dołu do góry rozchodziły się między ławami. Około samej areny, pod najniższemi rzędami ław, znajdowały się sklepione stajenki, klaty, niby legowiska dla lwów, tygrysów i innych drapieżców dzikich.

Takowe wspomnienie rozkładu amfiteatrów rzymskich niechaj nam tymczasem wystarczy; będziem na innem miejscu obszerniej o tém prawili. Dość na tém, że w tym amfiteatrze weroneńskim, który wcale nie liczy się do najobszerniejszych, jest coś 45 rzędów ław, na których pomieścić się mogło z 25,000 ludzi siedzących, albo też 75,000 osób stojących.

Gdy spojrzymy ze zewnątrz na ten amfiteatr, widzieć można, jakim to ludem na twardo kutym byli owi Rzymianie. Poziemiem ciągnie szereg arkad krągłych, na filarach pełnych mocy i potęgi, na pierwszym piętrze podobny szereg arkad; więc całe wejście nad wyraz poważne, groźne i silne, a przecież tu nie ma podsadziści ciężkiej, przyduszonej.

Wchodząc do wnętrza, trzeba nam było i bilet kupić na komedijkę, która się właśnie miała odegrywać. Wchodzimy. Jakby grzybek na olbrzymim starym dębie, wyrósł na arenie teatrzyzna drewniany, naprzeciw niego ogrodzono cząstkę ław kamiennych. Na tym teatrzyku odegrywano bufonady troszkę swawolne, troszkę dowcipne na wielką pociechę kilkudziesięciu widzów. Tymczasem piętrzące się ławy marmurowe patrzyły jakby stoki skalnej doliny. Ciosy, z marmuru chędogo wyrabiane, szczelnie spajane, tchną karłym ładem i rządem. Póki zatrzymujesz się na arenie, wysokość amfiteatralna ław nie zdaje się być wcale znaczną. Lecz wstąp po



jednych z tych powyżej wspomnianych schodów aż do najwyższego rzędu ław; wówczas poczujesz, jak to wysoko, a gdy dosięgniesz samego wierzchu, to gdzieś w głębi pozostanie arena, więc skurczy się w arcydrobną przestrzeń. Gdy znowu rozpuścisz oczy w drugą stronę, obaczysz rozkładające się miasto tak szeroko i widno, jakbyś na nie patrzył z dachu jakiej wysokości kamienicy. Bo to 45 rzędów nad sobą ław, to niemała wysokość; a także niemała rzecz, jeżeli pomyślicie, że obwód amfiteatru dochodzi 1,470 stóp!

Wszelako takowe ogromy, coby były wysileniem ostatecznym nie jednego z dzisiejszych państwów, były skromnym budynkiem na miarę starych Rzymian. Jakoż, obaczymy jeszcze inne prace tego ludu, w których on nie na żarty, lecz całą prawdą i zgrozą staje przed oczyma późniejszym dziejom.

Jak z bliższym opisem amfiteatru rzymskiego zachowuję się aż do chwili, gdy w Rzymie samym staniemy wobec Colosseum, tak też skreślę wam bliżej formy arcyważnego kościoła *Św. Zenona w Weronie*.

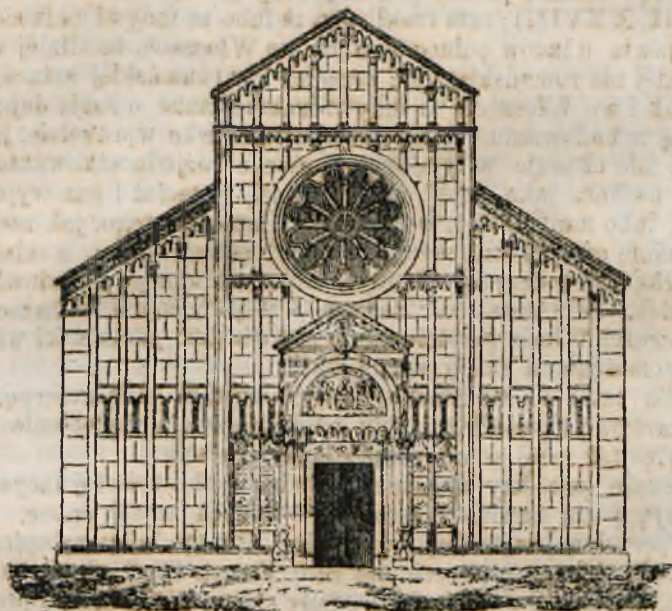
Jakoż ten kościół *Św. Zenona* jest modłą doskonałą stylu romańskiego, jak go pojmowano we Włoszech. Więc lubo pod samą Florencją obaczymy kościół *S. Miniato al Monte*, stawiany w stylu arcypodobnym do stylu *Św. Zenona*, przecież godzi się nie pominąć milczkiem tego kościoła weroneńskiego. Bo i on ma także właściwe sobie cechy, on należy do rzadkich budowli dwunastego stulecia (założony 1139 r.), bo nakoniec kościół ten, podając nam wierny wzór budowania we Włoszech północnych w czasie epoki romańskiej, nastęrcza nam tym samym pożądaną sposobność uzupełnienia naszych wyobrażeń o tej epoce tak wielce ważnej. Co tym składniej nam na rękę, iż, jak czytelnikowi wiadomo, założyłem sobie obeznać go w tych dwóch pierwszych tomach naszej podróży z ogólną cechą każdej głównej epoki sztuki chrześcijańskiej; pragnąłem tedy w tych dwóch tomach rzucić ogólny zarys jej dziejów, aby tym samym skrócić sobie zadanie moje w tomach następnych. Do tej chwili jednak miałem dopiero sposobność okazania na jednym tylko przykładzie, bo na kościele *S. Donato na Murano* (\*), niektóre cechy tego włoskiego romańskiego stylu. Trudno nam tedy pominąć ten arcyzajmujący kościół weroneński, który jest objawem tak ważnym dla tego okresu.

Przecież nie chcę długim opisem trudzić czytelnika. Więc ani słówkiem nie wspomnimy o rzeźbach XII wieku, o ważnych drzwiach kościelnych, o starych fantastycznych malowaniach z XII wieku, które wyglądają z po-za odpadających od ściany fresków XIV stulecia; o obrazie przez *A. Mantegna*, bo o tym podobne przedmioty

(\*) Zob. powyżej str. 37 i nast.

nam łatwiej w drodze naszej, więc ograniczymy się li samą architekturą tego kościoła, bo ona nierównie rzadszem zjawiskiem. Wszelako niechcąc zbyt długim opisem tej architektury nękać czytelnika, wyjaśnimy rzecz dostateczną liczbą drzeworytów.

*Fig. 35* wyobraża nam wystawę główną naszego kościoła Św. Zenona. Czytelnik widzi, jakto zaraz z tej facyaty poznać można, że budynek składa się z trzech naw, że nawy boczne są potężnej szerokości. Cała powierzchnia lissenami, niby wążkami płaskosłupami podzielona. Pod okapem rysuje się z romańska fryz z pół-



*Fig. 35.* S. Zeno, w Weronie.

kulistych łuków złożony. Pionowość tych lissenów, więc też i te pola między niemi, tak wysokie a wąskie, wyrażają niby strzelistości wzlotne; przecież ten kierunek pionowy, zrywający się od ziemi, nie jest bynajmniej właściwy nastrojowi duchowemu, ani stylowi romańskiemu Włoch, jak to widzimy wprost z łagodnego spadku dachów naszego kościoła, i dla tego właśnie budownik tej świątynicy ochłodził i ułagodził ową strzelistość i wzlotność przemawiającą przez lisseny. I tak, naprzód umieścił okno, co, jak widzimy, wcale nie jest strzeliste, jak bywają gotyckie, ale jest koliste. Dalej wprost zaprowadził linie poziome, więc sprzeczne owemu kierunkowi



panionowemu lissenow i onych pol. Jakoż, naprzód widzimy dwa gzymsy poziome, z których jeden ciągnie się nad oknem oznaczając wysokość nawy środkowej, drugi pod oknem oznaczając wysokość nawy pobocznych. Lecz najsilniej przemaga ową wzlotność galerya, umieszczona na wysokości arkady kościelnego portalu. Ta galerya jest niby miniaturową, składa się z arkad i kolumneczek karłowatych i z krągłych arkadek wciśnionych między lisseny.

Czytelnik zechce sobie przypomnieć, żeśmy rzekli na wyspie Murano, jak to uczucie siebie a spotęgowana indywidualność, rozpryskująca społeczność na tłumy jednostek, była cechą średnich wieków stanowiącą znamię sztuki romantycznej (Listy z Krakowa XXVI, XXVII, XXVIII); tam rzekliśmy, iż lubo ta indywidualność silniej się objawia u ludów północnych niż we Włoszech, że silniej niż gotyckiej niż romańskiej, toć przecież i w romańskiej sztuce, podobnie jak i we Włoszech, ta indywidualność znać o sobie daje i pojawia się w budowaniu. Architektura romańska wprawdzie, jakieśmy rzekli, nie okazuje w tym stopniu owego rozjednostkowania na całości osobne, jako czyni styl gotycki, przecież i ona wyjawia tę cechę, lubo mniej silnie, wyrazisto. Dowodem tego, jak rzekliśmy, są właśnie owe miniaturowe, architektoniczne części, a mianowicie owe arkadki, galerye karłowate, które widzimy w budowlach romańskich, zwłaszcza nad Renem i w północnych Włoszech. Bo w tej części Włoch przemieszany pierwiastek germański ważył się ze wspomnieniami klasycznymi Italii.

Otoż tutaj na wizerunku naszym widzimy taką galeryę. Ona, lubo karłowata, przecież z tyłu ma za tło swoje zagłębienie w ścianie; więc też tutaj silniej grają cienie i światła.

Jeszcze zwróćmy baczenie na jedną osobliwość tej facyaty, powtarzającą się bardzo często we Włoszech w tej epoce. Jakoż, przed portalem jest rodzaj przysionku, którego kolumny spierają się na lwach. Schnaase (Gesch. der Bild. Kunst. IV, 2 od. str. 200), jest zdania, iż takowe przysionki zrodziły się z dziedzińców i przedsieni starych bazylik; i że te lwy, na których zawsze i zawsze stoją kolumny tych przysionków, mogą mieć dwojakie znaczenie, bo naprzód wyrażają symbolicznie potęgę Kościoła, a powtóre, te lwy są wpływem taktu estetycznego, gdyż przysionkowi tak drobnych wymiarów nadają siłę moralną i podnoszą wrażenie jego.



Fig. 36. S. Zeno. Rzut poziomy.

Teraz czas, byśmy wstąpili do wnętrza naszego kościoła. Nasza Fig. 36, rysująca rzut poziomy a Fig. 37, przecięcie podłużne całego budynku, wyjaśnią nam dokładnie rzecz całą. Czytelnik widzi z fig. 36, jak

kościół ten składa się z trzech naw, z których środkowa dwa razy szersza niż poboczne. Te nawy oddzielone są od siebie szeregiem kolumn i filarów. Jakoż, w stylu romańskim wielce często widzimy i filary z kolei po sobie następujące, a to tym trybem, że między filarem a filarem niekiedy jedna mieści się kolumna a niekiedy staje ich dwie. W kościele naszym, jak to znać z fig.



Fig. 37. S. Zeno. Przecięcie podłużne.

36 i 37, przemiana kolumn a filarów jest dość dowolna (na fig. 36 filary oznaczone literą *a*). Od kolumny do kolumny rozpinają się krągłe arkady. Na arkadach wzniesiona ściana jednostajna, w niej małe okienka zamknięte u góry krągłym łukiem. Tak tedy ta ściana jest jakaś głucha i pusta — próżna. Bo też styl romański lubił te ogromne ściany ożywiać malowaniem lub mozaiką. Styl gotycki zaś ku temu się miał, aby ile możności stracić ściany, bo gotycczym obejdzie się bez malarstwa; on cały architekturą, on cały rozebrał się na części wysokie a wązkie; u niego sklepienia nie mają podpory swojej w ścianach potężnych, tak, iż nawet ściany zewnętrzne są tylko filarami, oddzielone od siebie ogromnemi oknami. Wszak w tym kościele Św. Zenona, jako świątynicy romańskiej, spotykamy jeszcze inną właściwość. Jakoż, nie przebyliśmy spełna trzech piątych części długości całego wnętrza, a tu stajemy przed wysokim wzniesieniem; na wierzch jego prowadzą schody (fig. 36*b*), które zajmują sobą całą szerokość nawy środkowej. Na tém wzniesieniu chóry, przezbiterium — to ołtarz wielki, tam odbywało się nabożeństwo. A pod tém wzniesieniem kościół podziemny, to owa tak słynna, tak charakterystyczna krypta czyli Confessio, którą zwykle po kościołach w epoce romańskiej spotykamy. Do tej krypty schodzi się po schodach (fig. 36 *c, e*), odpowiednich nawom pobocznym. Krypta wsparta na pięciu rzędach kolumn i filarów, jak nam to okazuje fig. 38. Na tej figurze litera *a* okazuje miejsce, w którym złożone ciało świętego. Niezmiernie też posepno i smętno w tém podziemiu. Te krypty były też przeznaczone na pokuty, na exoreczmy i inne tym podobne obrządki.



Fig. 38. S. Zeno. Rzut poziomy Krypty.

Wyznaję wam, że cała ta architektura patrzy się na nas oczyma, w których groza i posepność — jakoś nam tutaj na sercu niezmiernie ciężko i grobowo.



Przecież nie mogę się rozstać z tym kościołem, nie zwróciwszy jeszcze uwagi czytelnika na kolumny zdobiące wnętrze jego. Ich kapitele są wielce różne. *Fig. 39 i 40* podają nam za przykład dwie z tych głowic i im odpowiednie podstawy. Tutaj wyraźnie widzimy jakby usymbolizowaną walkę dwóch światów, łamiących się z sobą w owej romańskiej epoce we Włoszech. Jakoż te podstawy są istnem przypomnieniem dawnego klassycznego świata one, choć trybem spaczonym, udają podstawy attyckie, a przeci-



*Fig. 39.* S. Zeno.



*Fig. 40.* S. Zeno.

wnie głowice do nich należące są fantastyczne i dziwnie się awanturowują we formy ludzkie i zwierzęce, zrodzone w kipiącej wyobraźni średnich wieków! Bo tak to bywało w owych czasach. — Gdy styl gotycki jest pełen fantazyi w swoich pomysłach czysto architektonicznych, styl romański niby trzeźwiejszy, chłodniejszy w budowaniu, wynagradza sobie to architektoniczne umiarkowanie, koncupując ornamentykę, rzeźbiącą się w postaci senne, dziwaczne, odpowiednie współczesnemu zapatrywaniu się na tę naturę zaludnioną gusłami, czarami i t. d.

Dużo natrudziwszy się po tej pięknej Weronie, co nas raczy wspomnieniami dawnymi wszystkich czasów, wróciłem do naszego hotelu, znękanym do ostatka.

Jeżeli prawda, że człek nie samym tylko chlebem żyje, to i to prawda, że znów nie karmi się na tym padole ziemskim samymi myślami i samą fantazyą. Wyznaję przeto, że z arcy materyalnem

zadowoleniem patrzałem na garsona, który co tchu nakrywał nam stół.

Aby sobie skrócić chwilę prozaicznego a dotkliwego oczekiwania, rozłożyłem książkę z notatkami, chcąc uzupełnić to i owo com był nakreślił ołówkiem, odbywając stacye po osobliwościach weroneńskich. Zaglądałem tedy zwyczajem moim w zapiski, które jeszcze w Krakowie poczyniłem, przypominające co mi w każdym miesiącu odwiedzić wypada. Strach pomyśleć, ileby było rzeczy w tej Weronie, któreby warto wam opisać. Niechaj się jednak nie lęka czytelnik mój, nie będę się już rozwodził nad wszystkim, com tu widział. Proszę go tylko, aby, gdyby kiedy zajechał do Werony, pilnie się radził pisanych i żywych przewodników, nie mierząc ważności Werony tym krótkim opisem moim.

A wśród natłoku wielu rzeczy ważnych, ciągle się w tej Weronie snuje przed duszą twoją cień olbrzymi Dantego. Wszak wiesz, wygnany z ojczystej ziemi florenckiej, w smętnem wychodźstwie swoim znalazł przytulenie gościnne u weroneńskich książąt. Lecz choć świat miał w poszanowaniu wielkiego wieszca i wielkiego obywatela, Dante na obcej ziemi chował w piersiach boleści okrutne, bo jadła mu serce pamięć nieszczęść własnego kraju i doznanych własnych krzywd a zwichnionej całej jego przyszłości tak świetnej i promiennej. Lubo Dante w tej Weronie był ze szczerą czią a głębokim hołdem przyjęty — przecież doznał całej goryczy tułactwa po obcej ziemi. Więc śpiewa o własnem wygnaniu swoim temi słowy:

„Porzucisz wszystko coś ukochał, co ci najdroższego jest, i to będzie pierwszą strzałą, którą cię wygnania luk ugodzi!“ —

„Wtedy doświadcysz, jakto gorzki chleb i jakto twarda droga schodzić i wstępować po obcych schodach; lecz najcięższem brzemieniem pochyla cię ku ziemi źli i niegodni towarzysze, z którymi wpadniesz w tę wspólną nieszczęścia niedolę!“ (\*)

(\*) Tu lacerai ogni cosa diletta  
 Più caramente; e questo è quello strale  
 Che l'arco dell'esilio pria saetta.  
 Tu proverai sì come sa di sale  
 Il pane altrui, e com'è duro calle  
 Lo scendere e'l salir per l'altrui scale.  
 E quel che più ti graverà le spalle  
 Sarà la compagnia malvagia e scempia  
 Con la qual tu cadrai in questo valle.

(Paradiso, Canto XVII. w. 55—63).

„Compagnia scempia“ znaczyłoby dziś zwykle towarzystwo nierozsądne, szalone, ograniczone; lecz Lombardi, jeden z najznakomitszych komentatorów Dantego, tłómaczy wyraz „scempio“ przez: niezgodny, rozdzielony, rozszarpany zda-



Gdy tedy notując com widział, zazierałem do owych przygotowanych w Krakowie wypisków moich, ujrzałem w nich nagle: *Casa Cappuletti!* — Ba, tego domu nie odwiedziłem! Wszak to dom, w którym niegdyś mieszkała Julia, w nim obaczył ją po raz pierwszy Romeo na owym świecistym festynie; więc owa znana wam opera, więc, co więcej, owo arcydzieło Shakspeara stanęły przed duszą; więc wyrzucałem sobie, że tego domu w mej przechadzce po Weronie nie odwiedził (\*).

niem i t. d. Więc poszedłem i ja za tą powagą. (Ob. La Div. Comm. di Dante Al. col. Comento del P. Baldas. Lombardi — Padova 1822. T. III, str. 436.)

Uważmy, że Dante tutaj przemawia w drugiej osobie, bo to jest właśnie Beatrice, która, pytana od wieszczki o przyszłe jego losy, proroczy mu wygnanie jego.

W czasie bytności Dantego w Weronie (około roku 1308) przyjęli go na dworzę księżęta panujący, bo dwaj bracia Alboin i Can della Scala — pierwszy łagodny, pobożny, spokojny; drugi wesoly świetny, hojny, udzielający chętnie wygnancom przytułek u siebie. Na dworze jego bawił też Dante. Lecz duma wielkiego wieszka a drażliwość jego, rozkołysana nieszcześciami, były powodem, że nie mógł żyć spokojnie w obcych ścianach, i że chwycił się pierwszej sposobności, by opuścić życie dworskie i dworaków.

(\*) Tragedyą Julii i Romea nieco bliżej rozebrałem w T. I Listów z Krakowa, str. 176 i nast. Historia atoli tych kochanków tak jest wslawiona geniuszem Shakspeara, że godzi się bym czytelnikowi mojemu udzielił bliższa wiadomość o tych nieszczęśliwych kochankach — a mogę tego dokonać bez wielkich zabiegów, bo mi wypadła jedynie tutaj położyc wyjątek z feljetonu Czasu Nr. 58 r. 1853, w którym Lucyan Siemieński podał dokładny opis całego zdarzenia:

„W archiwum werońskim znaleziono rękopism, opisujący historią Romea i Julii przez współczesnego, który znał osobiście kochanków. Opowieść ta w oryginalnej swj prostocie ma właściwy urok, podobien woni świezo uszczkniętego fijołka. Kronikarz ten opisuje sławne gody wyprawione przez bogatego „Messer Antonio Capuletto“ gdzie był obecnym i tak mówi: „Gdy Romeo wszedł do sali, przetańczył kilka razy (*alcune girovotte*) z pewną piękną damą, która go wzięła w taniec; jednakże niebawem opuścił ją i szukał Julii znajdującj się na balu, lecz tańczącj z kim innym. Julia, poczuwszy dłoń Romea w swj dłoni, rzekła: „Błogosławione twoje przyjsie!“ — a Romeo, ściskając mocniej jej rękę, dodał: „Co znaczy to błogosławienstwo, moja Sinioro? (*Che benedizione è questa, signora mia?*)“ Na co ona z uśmiechem: „Nie dziw się pan, że błogosławie jego przyjsie; pan Merkurio, który ze mną tańczył, zmroził mię; aż dopiero ty grzecznością swoją przychodzisz mię rozegrzać. (*È voi per vostra cortesia siete venuto a riscaldarmi*)“. W rzeczy samj ręce tego pana Merkurio, lubionego dość dla swj przystojności, bywały nieraz zimniejsze od lodu. Gdy to mówiła, Romeo znajdował się tuż przy mnie i taką dał jej odpowiedź; „O jakżem szczęśliwy, że mogę oddać pani te usługi“. Na tem skończyły się gody; Julia przy rozstaniu dodała tylko: „Odtąd należę już więcej do ciebie, niż do siebie samj! (*Oime io sono più vostra che mia!*)“

Kronikarz dalej tak mówi w naiwnj prostocie: „Zdarzyło się jednj nocy, iż Romeo poszedł na pewną ulicę, gdzie zwykle chadzał dla widzenia Julii, którj okno patrzyło na ten zaułek, dając przytym znak, że to on. Julia otworzyła okno, a przekonawszy się przy świetle księżyca, że ten znak pochodzi od niego, a on również zapewnił się, że to Julia, pozdrowili się grzecznie, mówili wiele o swojjej miłości i uradzili nakoniec, jako połączą się węzłem małżeńskim za pomocą mnicha Franciszka Fra Leonardo di Reggio, którego Romeo wyszuka i opowie mu cały przypadek. Mnich ten był doktorem teologii, zawołanym filozofem, a przytym

Jakoż, wędrując po tém mieście, miałem na pamięci, że gdzieś na krańcu miasta, nad samą Adygą, jest ogród klasztorny, w którym pokazują sarkofag Julii. Przecież żadne świadectwo, żadna powaga nie potwierdza mniemania, jakoby to był istny grobowiec Julii, więc nikt nie wierzy w jego znaczenie historyczne, chyba jakaś młoda Angielka, co chorą sentymentalnością nad nim się rozplývając, deklamuje wiersze z tragedyi i, na wielką rozpacz uszu włoskich, wyśpiewuje fałszywie arye z owéj opery.

biegłym w alchemii i różnych czarnoksiężkich sztukach. Był on także spowiednikiem matki Julii, i miewał nieraz do czynienia nie tylko z domem Capulettich, ale i Montechich; całe zgola miasto chodzilo doń spowiadać się.

Romeo udaje się do onego mnicha; Leonardo, wzięwszy rzecz całą pod rozważę, po długim namyśle, przyrzeka przyłożyć się do ich połączenia, przez co, jak wnosil, pojednanie dwóch nieprzyjaznych rodzin nastąpi i nie mało się przyczyni do powszechnego dobra Werony. Zresztą wiadomo było Leonardowi, że do tego zmierzała polityka pana Bartolomea della Scala, któremu aczkolwiek nie udało się jeszcze między Capulettami z party Gwelfów a Gibellińskimi Montechi przywrócić ścisłą zgody, jednakże tyle już wskórał, że jedna i druga strona witała się wzajemnie, a młodzież z obu rodzin chętnie starszym dawała przed sobą pierwszeństwo.

Gdy tedy cały plan ułożono, zostawało tylko czekać na sposobną chwilę do wykonania onegoż. Nadchodzące święta wielkanocne nastęrczały najlepszą porę. W wielkim poście, jak zwykle, wszystko co żyje idzie do spowiedzi. Zatem i Julia z matką swą udała się do kościoła San Francesco na zamek, a gdy podług zlecenia księdza Leonarda pierwsza przystąpiła do konfessyonalu, mnich natychmiast spuścił kratę i dał jej ślub z Romeo, który już poprzednio w drugiej części konfessyonalu zajął miejsce. Wkrótce potem małżeństwo spełnionem zostało, za pośrednictwem starej sługi (*d'una scaltrita vecchia di casa*), która małzonka przyprowadziła do panny młodej. Tymczasem rachowano na słowo Fra Leonarda, który w ostatnim razie miał uciec się pod najwyższą opiekę pana Bartolomea della Scala i wyjednać wstawienie się jego u rodziców nowożeńców. Wierny danemu słowu a zresztą szczerze dwójgu kochankom przychylny, których miłość acz fortelem, jednak zawsze w obec Boga uświęcił, przemyślał o sposobach mających go doprowadzić do celu; jakoż, wybrał sobie pierwszy dzień Wielkiej-nocy dla zrobienia stanowczego kroku, gdy w tém smutny wypadek, przy bramie Borsari zdarzony, jeśli nie całkiem pogodzenie dwóch nienawistnych rodzin udaremnil, to przynajmniej odwłóki na czas daleki. Wyzwany przez Tebalda w sposób taki, że mu nie pozostało jak wziąć się do miecza, Romeo zabija brata Julii, przyszywając mu gardło (*d'una stocatta nella gola*) i uchodzi do Mantui, ażeby, jak mówi kronikarz, bliżej być swojej ukochanej i za pośrednictwem Fra Leonarda z nią się porozumiewać. Tymczasem w pałacu Capulettich mowa jest o wydaniu Julii za mąż. Przerazona i w niemaleym kłopotcie, czego ma się chwycić, udaje się, jak zwykle, do poczcwiwego mnicha i pod pozorem spowiedzi szuka go w konfessyonalu.

„Narodziwszy się z sobą przez chwilę, zgodzili się na to, że mnich przyszele Julii pewien proszek, mający własność usypiania prawie na podobieństwo śmierci, jeżeli się go zażyje w winie lub innym napoju; że Julia nakoniec, jeżeli po zgonie pozornym wniesioną będzie do grobów familijnych znajdujących się w tymże samym klasztorze, w nocy wyjdzie z grobu, przebierze się i tak się dostanie do Romea, który o wszystkim ma być uprzedzony przez umyślnego posłańca“.

Tak się też stało, jednakże zanim posłaniec wysłany do Romea przybył, już on przez inną sposobność odebrał wieść o zgonie Julii. Natychmiast też opuszcza Mantue, i tylko w towarzystwie jednego sługi przybiega do Werony właśnie w chwili, kiedy zamykano bramy miasta, tylko co po ceremonii pogrzebu Julii.



Zatem nie poszedłem odwiedzić owego orfanotrofia, nie mając dostatecznej wiary.

Jedna Casa Cappelletti! to bez żadnej wątpliwości dom rodziny Julii. Zapytuję garsona, czyli nie ma kogo w oberży, co by mnie bez zwłoki zaprowadził do domu Cappelletti! — „Signori nie potrzebują wcale przewodnika, bo to tu bliźniuchno. Skoro bowiem wystąpią po-za bramę naszego hotelu, już lada kto, a nawet jaki dzieciuch wskaże drogę.“

Kazałem się nieco wstrzymać z obiadem i w okamgnieniu stanąłem na ulicy — a było mi czego się śpieszyć, bo już oddawna zmierzchało. W trzech minutach, zagadniony ode mnie chłopczyzna w żwawych skokach i figlach i ciągle szczebiocąc zaprowadził mnie przed jakąś kamienicę, mówiąc, że właśnie to „Casa“ szukana.

I prawda, chłopczyzna miał słuszność, bo nad bramą widać jeszcze kapeluszy wyrobiony płaskorzeźbą na kamieniu; jest to herb tej rodziny, z którego ona też wzięła przydomek swój (Cappelletti-Capuletti).

Więc to ten dom biedny, obleciały, wązki, jest domem, w którym się urodziła Julietta! — Znowu rozwiała się we mgle jedna z ulud tak od wielu lat w duszy przechowanych! — Ryciny przepyszne, malowane obrazy, dekoracye teatralne, tylekroć dawniej widywane, mimowolnie przejęły mnie wyobrażeniem, jakoby pałac Cappelletti powinien koniecznie świecić w przepyszne przysionki, harde kolumny, marmurowe galerye, świetlice iskrzące się w tysiącne pochodnie i t. d., więc architekturą również wspaniałą jak artystyczną. Tymczasem przedemną kamienica bez żadnej fizygnomii, nawet nie rozłożysta, nie odznaczająca się niczem od również prozaicznych domostw sąsiadujących z nią z prawej i lewej strony. Więc zapewne

„W ciemnej nocy, nie wchodząc nawet do miasta, udaje się on ze sługą swoim do kościoła San Francesco, gdzie, jak wiedział, złożono zwłoki jego kochanki, a otworzywszy jej grób, będący na cmentarzu kościelnym, wylewa obfite i gorzkie łzy nad nabóstwionem ciałem. Złamany boleścią, postanawia nie przeżyć tego ciosu; jakoż zazywa trucizny i pada obok niej trupem“.

Łatwo sobie wyobrazić rozpacz i przerażenie poczciwego mnicha, gdy przyszedłszy, aby Julią z grobu uwolnić, znajduje Romea bez życia a jego sługę w omdleniu. „Gdy godzina nadeszła i ów proszek zrobił co miał zrobić (*la polvere fornita la sua virtù*), zbudziła się Julia, nie pomalutko zdziwiona. Ujrawszy obok siebie Romea, lecz kiedy od mnicha i od owego sługi dowiedziała się o całym zdarzeniu, uczuła ból niezmierny, tak niezmierny, że wyzionęła ducha, i nie mogąc wyjąknąć ani słówka, zmartwiała przy piersiach swego małzonka. Z nadchodzącym porankiem wieść o tem zdarzeniu gruchnęła po mieście: a gdy pan Bartolomeo della Scala dowiedział się co zaszło, udał się z licznym orszakiem szlachty do San Francesco, oglądał ciała z głęboką litością, i kazał sobie przez mnicha i sługę opowiedzieć wszystko z największemi drobnostkami; poczem polecił wyprawić niesześciśliwym kochankom wspaniały pogrzeb, na którym znajdowali się tak Capulettowie jak Montechi. Nakoniec ciała tych małżonków złożono w grobie i wzniesiono pomnik, który często odwiedzałem“.

ani tego ogrodu nie ma co brzmiał śpiewem słowików i westchnieniem tęsknych kochanków! — Więc rozplynęły się dymkiem marnym te słowa tragedyi:

(Komnata Julii.)

**Julia.** — Już mnie opuszczasz! Wszak jeszcze dalekim jest poranny świt. Wszak to słowika a nie skowronka pieśń co uderzyła lękiem w twój słuch, o kochanku mój! Ten słowik zawsze śpiewa nocą, oto tam w liściach ciemnego granatu! — Wierzaj — to był słowiczy głos.

**Romeo.** — To był skowronka głos — ów zwiastun białego dnia. — To nie słowika pieśń! Patrz, tam na wschodzie, tam ów pas za-zdrościwy obrąbił jasnością obłoczek poranny. Już dopaliła swych świeczek noc! A dzień rączy, żwawy spina się już po mglistych wzgórzach. Pośpiech jest jedynem ocaleniem mojem, a zwłoka śmiercią niechybną.

**Julia.** — Ufaj mi! To światło nie jest jasnością dzienną; słońce wychuchało ze siebie owo jasne widziadło, by ci pochodnią przyswiecało w tej nocy na drodze do Mantuy bezpiecznej.

Jak rzekłem, obleciały był ten dom i obtargany. Jakoś nie mogłem na żaden sposób oswoić się sam z sobą i z tém tak obcém dla wyobraźni mojej otoczeniem. Nakoniec wstąpiłem do wnętrza domu. Podwórzec wcale nie pałacowaty, a do tego zaśmiecony, niechędogi, pełno na nim mierzwa i nawozu. Jakieś fury chłopskie, przodki od bryk, dyszle, żłoby, koła oparte o ściany — więc odory mocne stajenne. Na tym dziedzińcu jak gdyby świat cały wymarł. — Ale nie! Z po za jakichś drzwi słyhać gwar, hałasujące głosy. To szynk furmański! Bo dom rodziny Julii Cappelletti dziś gospodą furmanów.

Nakoniec znalazłem schody; wprawdzie one, jak prawie wszędzie w tym kraju, były kamienne, ale wązkie i wcale nie wspaniałe. I tak ciasno i nie domaszno i zaniedbano na pierwszym piętrze. Com tu widział wystarczyło aby mi znów na żywe oczy pokazać, iż rzeczywistość jest tak biedną, bezbarwną, szaraczkową jeśli jej poezya nie ustroi farbami z niebiańskiego palety swojej.

Wyznaję, że mnie się chwyciło jakieś dziecinne dziwactwo, i że mnie owa Casa Cappelletti, jak to mówią, zupełnie z terminu zbiła. Choć wróciłem do hotelu i do gotowej wieszery, nie mogłem się pozbyć natrętnych roideł. Chwyciłem się tedy lekarstwa, którego skuteczności już po wielekroć na sobie doświadczyłem, ile razy mnie nagabywały czcze i chorowite dumania — oto zniewoliłem myśl do głębszego rozbioru jakiejś osnowy. Dzieje Romea i Julii same przez się dostarczyły przedmiotu do myślenia, więc zadałem sobie pytanie: *„z kąd się bierze, że miłość była, jest i będzie po wszystkie wieki tak niewyczerpaną i nigdy nieskończoną treścią dla poezyi i sztuki pięknej?”*



Zabrałem się, ile mogłem, do myślenia nad tem zagadnieniem, a to tem chętniej, że istotnie nie było co innego czynić. Już noc późna — poczta zajęchała. Ruszyliśmy — gdzieś tam na wysokościach olbrzymiej karety błyszczaly, niby dwie strażnice, dwie latarnie, co migotnym światłem nie pokazywały przedmiotów, lecz tylko ciemną noc, więc, niby sny, przesuwały się ulice, place a potem przemknęły się i ostatnie domy Werony — potem drzewa, niby czarne olbrzymy towarzysząc gościńcowi, mijały nas szybkim pochodem. Nic nie przeszkadza do myślenia; oczy natury się zamknęły. Nie ma co czynić, ani opisywać, więc gawędzimy sobie co na myśl przyjdzie, byleśmy nie zbytnie męczyli czytelnika naszego.

#### D O D A T E K.

Rozbior pytania: *„Zkąd się bierze, że miłość była, jest i będzie po wszystkie wieki tak niewyczerpaną i nigdy nieskończoną treścią dla poezji i sztuki pięknej?”*

Natura i całe rzeczywistości państwo z jednej, a poezya i sztuka z drugiej strony — życie powszednie, codzienne, a twórczej fantazyi ideały, — oto są dwa światy tak niby wręcz różne, tak wprost sobie odwrotne, że się zdają być rozdzielone od siebie otchłanią nieprzebytą. A przecież i to znowu prawda, że poezya, że sztuka piękna rozpromienia duchową poświatą wszystko co w doczesności bieduje, co się rodzi i umiera na ziemi. Jakoż artystyczna, wieszczą fantazyja i z martwej i żyjącej natury, z kolei rzeczy ludzkich i z najświętszych naniebnych uczuć człowieka bierze osnowy dla siebie. Zaiste, mistrzowi w sztuce rozwarte są na osiecz wszystkie sprawy przyrody: czyli one będą Tatrów lub Alp skalnym budowaniem, czyli puszczy uroczystym majestatem, czyli stepu niewysłowioną tęsknotą, lub grą morskich lub rzecznych wód, czyli napowietrzną obłoków widownią, czyli głośną, wrzącą, tajemniczą zwierzęcego życia dziedziną.

Dla mistrza atoli szerszém jeszcze władztwem stanie się człowiek z nieprzebrany zasobem swoich objawów. Bo patrzymy, przeznacnym dla artyzmu przedmiotem jest już sama postać człowieka, tem szlachetniejsza, że ją prześwieca dusza płomieniem własnej bezśmiertnej istoty swojej; podobnie téż cisze domowego życia a rodzinnego obyczaju, i znowu pracowanie się kipiących uczuć serca, walki człowieka ze światem, i radości, smętki i wesela — i samo umieranie jego — głębokim odgłosem przenikną fantazyją mistrza, do dzielności ją budząc. A dopieroż losy całych ludów, ich kolebki

otulone w aureolę mitów, ich tryumfy, ich boleści i mogiły, ich uroczyste niebu dziękczynienia lub błagalne krwawe łzy a pokuty ofiarne! Zaiste — życie dziejowe całych ludów i całych wieków odsłonięte jest przed jasnowidzeniem twórczego geniuszu.

Lecz pytamy, czyli te wszystkie tłumne natury i rzeczywistości zjawiska, których nigdy ani przeliczyć, ani przebrać, jednakiego są znaczenia dla fantazyi mistrzów i wieszczów? Czyli raczej nasuwa się nam jakby z konieczności przypuszczenie, że w tej ciżbie bez granic przedmiotów zmysłowego i duchowego świata, jedne będą więcej a drugie mniej doskonałą osnową dla artystycznych ideałów, że może nawet znajdują się i takowe, które się wcale nie nadają do dzieła sztuki. Jakoż właśnie miłość zdaje się być przedmiotem nierównie bogatszym dla fantazyi twórczej, niż wiele innych zjawisk ze życia ludzkiego wziętych. Bo od wieków miłość jest piastą wszystkich powieści, komedyj, romansów, a gdy ją wielki mistrz uczyni sercem tragedyi, wtedy wstrząsa duszą ludzi i przejmie do żywego najskrytsze tajniki ich istoty; wtedy rodzi się arcydzieło jakim jest *Romeo i Julia* Shakspeara.

Będzie tedy, jak mniemam, rzeczą dość zajmującą, jeżeli bliżej, choć polotnie, rozbierzemy ten stosunek natury i rzeczywistości do sztuki i poezyi; a w końcu wyjaśnimy sobie, dla czego miłość jest niewyczerpaną nigdy osnową dla twórczej fantazyi (\*).

Mówiąc dopiero o przedmiotach zewnętrznego świata, nazwalimy je słusznie osnową dla tej twórczej potęgi; i zaiste one są dla niej osnową, bo przecież te przedmioty nie mogą być przeniesione żywcem na wysokości ideałów; bo ani sztuka, ani poezya nie jest bezduszną fotografią kopiującą i powtarzającą na oślep formy zmysłowe. Każde zjawisko rzeczywiste powinno być wprzód przeistoczone, przetopione w ogniach duchowych natchnienia, zanim się stanie prawdziwem sztuki lub poezyi dziełem.

Zaprawdę, rzeczywistość ziemska, doczesna nie wystarczy nie-skończonej tęsknocie, robiącej w tajemniczym wnętrzu człowieka. W głębiach jego wołają głosy innych światów, rajskiej dziedziny wysłanniki. Człowiek party będąc temi mocami silniejszymi od niego, przestać nie może na formach jestestw rzeczywistych, które, jako doczesne, ułomne, pojawiają się i znikają w czasie. On tedy je przerabia i przeistacza na dzieła artystycznej piękności, by się stały wyrazem tej duchowej nadziemskiej treści, przebywającej w jego sercu. W tym przeto parciu mocy nadświeatnych w piersiach człowieka należy upatrywać źródło, powód a pierwszy zawizek wszelkiej sztuki i wszelkiej poezyi.

(\*) Wstęp rozprawki niniejszej, zajmujący mniej więcej czwarta część, odczytałem na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Krakowskiego dnia 26 Lutego 1859 roku, rozbierając ogólnie stosunek rzeczywistości do sztuki i poezyi.



Przecież słusznieby się tutaj zapytać można, czyli z tego naszego poglądu na dzieła artystyczne nie wypływa, jakobyśmy pracom śmiertelnych rąk człowieka przypisywali doskonałość wyższą niż rzeczywistości pojawom, a zwłaszcza już jestestwom natury? Bynajmniej! Jakoż wszystko, co ma bytność w naturze, jest rzetelne, istnieje rzeczywiście, a tętni życiem prawdziwem; przeciwnie dzieła sztuki mają bytność zwodną, choć wdzięków pełną; one są zrodzone w państwie lubych czarodziejskich pozorów, one żyją tylko życiem tamecznem uroczych ideałów.

Uważmy też, iż piękność artystyczna jest pięknnością jedynie w ludzkim znaczeniu. Pięknnością zaś natury jest owa niezgłębona, nieogarniona mądrość Boża, przebywająca we wszech rzeczach stworzonych, a wiążąca je wszystkie, jako wzajemne środki i cele, w jedność i całość cudu pełną. Do tej piękności nie tylko żadna sztuka zbliżyć się nie zdoła, lecz jej nawet myśl ludzka nigdy nie ogarnie. Nie mieszajmy tedy tej piękności wszech stworzeń z pięknnością właściwą, bo artystyczną. „Piękność“ jest tedy jedna i taż sama nazwa dla dwóch pojęć wręcz od siebie różnych.

Rozważmy przedewszystkiem, choćby nieco abstrakcyjnie, węgły, na których oparta umiejętność nasza o rzeczywistości świecie. Wiemy wszyscy, że idee, ustawy ogólne, prawa i pojęcia rodzajów, gatunków nurtują na dnie bytności widzialnej, objawiając się ową wszechnicą jestestw, zjawisk jednostkowych, których liczba nigdy nieprzeliczona i nieprzebrana.

Tak zaiste stają w obec siebie niby dwa państwa osobne — z jednej strony uznajemy owe idee, ustawy, pojęcia ogólne rodzajów; one są wprawdzie powszechne, nieprzemijające nigdy, wiecznie trwałe, ale są abstrakcyjne, jedynie dla myśli a refleksyi przystępne, a niewidne dla cielesnych zmysłów naszych. Z drugiej strony występuje tłum jestestw jednostkowych, które rodzą się wprawdzie i w rychle przemijają, lecz za to są rzeczywiste, mając bytność prawdziwą, rzetelną. Owe ogóły abstrakcyjne lubo trwają, nie przemijając nigdy, jednak byłyby tylko złudą bezistną, gdyby nie znalazły objawu swojego w tych jednostkowych przedmiotach, stanowiących właśnie ich prawdziwe znaczenie. Tak więc dwie te sprzeczności, bo ogół, rodzaj, a jestestwo rzeczywiste są jednakowej ważności a potęgi. Obie te niby odwrotności, właśnie dla tego, iż niemi są, nawzajem się dopełniają, a są sobie równe. Tak ogół i jednostkowość, właśnie z powodu, iż są sobie wbrew przeciwnie, nawzajem się bez siebie obejść nie mogą; bo każda z tych odwrotności jest przeciwieństwem drugiej, i dla tego istnieje, bo istnieje druga. Każda jest warunkiem drugiej. Każda tedy istnieje równą koniecznością jak druga. Żadna z nich nie przeważa drugiej znaczeniem swoim; żadna z nich nie pochłania drugiej, lecz jej wymaga dla własnej bytności swojej. Jakoż każdy z tych ogółów, rodzajów, okazuje tém swoją moc, że się uzmysławia odpowiedniami mu jestestwami, że jest dla

nich ogólnem prawidłem, a przytomnym w nich ogólnym zakonem. Każde zaś z tych jestestw jednostkowych ulega wprawdzie rodzajowi swojemu, rozwijając się wedle jego ogólnej istoty, ale każde z tych jestestw znowu dowodzi tem jednostkowej swojej natury, iż się rozwija po swojemu, to jest indywidualnie. Bo wyrażając rodzaj, do którego należy, dopełnia tego w sposób zupełnie sobie właściwy a wyłączny (oryginalny). Słowem, każda jednostka, słuchając ogólnych prawideł, okazuje jednak *indywidualność* swoją. Jakoż, *indywidualność jest właśnie istnieniem wyrażeniem owej jednostkowości*, jest tedy istnym odwrotnym biegunem owego ogółu. Jednostka sama przez się byłaby czémś głuchem, gdyby nie miała indywidualności, różniąceją od wszystkich innych jednostek.

Tym trybem przeto się dzieje, że jestestwa, należące do jednego i tego samego rodzaju, uzmysławiające tedy jedną i tę samą ideę, różnią się przecie między sobą nieskończenie rozmaitym indywidualnością swoją. Widać tedy, iż w każdym rzeczywistym przedmiocie zehodzą się dwa czynniki, bo idea, ogół, rodzaj, a zarazem indywidualizm jednostkowy (\*).

(\*) Czytelnik łaskawy widzi, że nam tutaj głównie chodziło o okazanie, jako indywidualność jest czémś wynikającym koniecznie ze samej istoty rzeczy, że istnieje równem prawem jak ogół. Rozpisałem się nieco szerzej w tym względzie, bo rozumienie tej prawdy jest ciężkiego znaczenia. Vischer, autor wielce znakomitej ośmiotomowej, właśnie ukończonej, Estetyki, z innego stanowiska zapatruje się na rzeczy. On indywidualność jestestw uważa być wprost skutkiem samych okoliczności zewnętrznych, wpływających na rozwój jestestw, a zatem wynikających od przyczyn, które są obce względem jestestw, które są tedy względem nich przypadkowe. Vischer tedy przyznaje jedynie wagę i konieczne znaczenie ogółowi, rodzajowi. U niego ten ogół (idea) pochłania jednostkowość, pochłania indywidualizm, osobowość. Jest to stanowisko, prowadzące wprost do panteistycznych pojęć. Jakoż Vischer należy właśnie do tej strony szkoły Heglowskiej, która wpadła w siła dla panteizmu. Czytelnik obaczy poniżej, że i my uwzględniwszy moce ze zewnątrz na jestestwo pływające, a które przypadkowemi zowiemy; my jednak im naznaczymy miejsce zupełnie podrzędne. Powodem tego błędu owej szkoły jest pomyłka, popełniona w samej logice, i sprzeczność jej z własnymi zasadami. W książce mojej „Wykład Filozofii“ sprostowałem tę pomyłkę, o ile miemam, szczęśliwie. Do jakich zaś skutków owa pomyłka doprowadziła cały system filozoficzny tej szkoły, to wytknąłem w końcu drugiego tomu tego dzieła mojego. Tam wspomniałem spaznienia się poglądu tej szkoły prawie we wszystkich sferach umiejętności, a w dziedzinach najważniejszych dla człowieka. Tam zarazem wykazałem, że moje własne i wręcz różne stanowisko prowadzi też do innych, wcale różnych, a zadawalniających wypadków. Łaskawy czytelnik niechaj atoli tych powyższych wyrazów nie bierze za zarozumiałość a pełne próżności samochwalstwo; bo myślę, że każdemu wolno się pochłubić choć dobrmi chęciami. Książka Vischera, napisana z nadzwyczajnym i wielce świetnym talentem, z obszerną a głęboką erudycją, jest jawnym dowodem, że i człowiek niepospolitych zdolności powikłać się może, jeżeli wypuści z przed oczu prawdy najświętsze, które są podwaliną naszego żywota. Ta atoli estetyka Vischera we wszystkich materyach, niebędących w związku z owem błędnem stanowiskiem jej autora, jest pełna błyskawicznych a głębokich spostrzeżeń. Więc ja wiele pod tym względem z tego dzieła korzy-



Podpatrzmy cichą a tak cudu pełną pracę natury w tym świecie Bożym, a obaczmy, jak owa indywidualność, choć zwolna i zwolna, jednak coraz silniej a silniej o sobie znać daje. Na najniższych szczeblach fizycznego świata ona zaledwie jest cieniem siebie samej. Kamień, skalną okruczą będąc, jest wskroś podobny do innych kamieni tego samego rodzaju, a różni się tylko od nich to ogromem, to kształtem zewnętrznym. Dopiero w krystalizacyi, w której natura coś sobie marzy o formach roślinnych, tworzą się niby osobne indywidua. Takowe kryształy różnią się od siebie nie tylko wielkością, ale i tém, że jednemu z nich więcej, a drugiemu mniej się udało wyrobić sobie formy właściwe. Nasza ziemską kulica, uważana jako planeta, będzie już silniejszym wyrazem indywidualności, skoro ją weźmiemy w stosunku do innych ciał niebieskich, gwiazdnych siostrzyc swoich. Części świata, owe wielkie indywidua natury, tak różne między sobą co do rysunków poziomych a plastyczności kształtów, są jakby symbolicznym wyrazem owych różnych aktów wielkiego dramatu, które na nich odbywa historia ludzkości. Jaśniej a jaśniej atoli już przeziera indywidualizm w dzielnicy organizmu. Puszcza prawiekowa tysiącem a tysiącem drzew poszyła szeroki płat kraju. Choćby te wszystkie drzewa jęj były jednego i tego samego gatunku, przecież każde z nich jest inne a inne, żadne nie jest ścisłem drugiego powtórzeniem. Każde jest indywidualnością dla siebie. Ba! na jedném i tém samém drzewie, wśród niby bogatęj a natłoku bujnego liści, każdy liść jest inny, jest niby oryginalnym dla siebie, żaden nie jest drugiego ślepem powtórzeniem. Ta różnica jeszcze dobitniej się potęguje w dzielnicy zoologicznęj, zwłaszcza u zwierząt wyższego rodzaju. Nasz zawześnie zgąsły Piotr Michałowski († 1855), człowiek z tak zamożném uposażeniem duchowém, zwłaszcza artystyczném, często w dni targowe odwiedzał nasz Kleparz krakowski; chodził wśród fur włóściańskich, wpatrując się pilnie w nasze koniki, studyował wyraz ich twarzy a całego wejżenia. A te badania nastęrczały mu niewyczerpaną osnowę, bo, jak mawiał, każde z tych szkapiąt inaczęj spogląda na świat, o czémś innym niby „myśli“ i innego jest psychicznego usposobienia; więc żadne nie jest tęj samęj indywidualności, co drugie.

A cóż dopiero rzec o dziedzinie żywota ludzkiego? Tutaj indywidualność staje się dopiero prawdziwą indywidualnością. Ona na niższych stopniach jest dopiero usiłowaniam, doświadczaniem się, niby tylko własną wróżbą swoją. W świecie stworzeń rozumnych indywidualność nie tylko uwydatnia się najpotęźniej w kształcie ciała, w me-

---

stałem, a często bardzo, tak w tęj niniejszęj rozprawce, jak w innych moich pracach, na nięj się opieram. Uważam atoli, że młodszy czytelnik, mało jeszcze wdrony w spekulacye filozoficzne, winien się mieć na baczności, czytając dzieła podobne.

tryczności ruchów, w mimice i t. d., lecz występuje z całą wyrazistością w fizyognomii. Choć każdy człowiek będzie przedstawcą ogólnej idei ludzkiej natury, co więcej, choć on wyrażać będzie ogół swojego szcze-pu, swojego narodu, nawet swojej rodziny, przecież różnić się będzie nawet na zewnątrz indywidualnością własną swoją od wszystkich innych ludzi. Niechaj staną obok siebie bracia bliźniaki, a poznasz ich różnice indywidualne, niezawodne. — Wyższej jednak różnaitości są usposobienia wewnętrzne ciała, więc temperamenta i różne ich mieszaniny, organa i różna ich moc i stosunki ich wzajemne i t. d. A cóż dopiero mówić o tej indywidualności wewnętrznej, duchowej! Uważmy, że każdy człowiek jest nieprzebraném morzem przeróżnych pierwiastków, np. wyobrażeń, pojęć, myśli, i znowu uczuć, chęci, pragnień, skłonności. Co więcej, każdy z tych nieprze-liczonych pierwiastków występuje w każdym człowieku innym sto-pniem dzielności a potęgi, inaczej się zachowuje do innych pier-wiastków, inaczej się wiąże i kombinuje z innymi i t. d. — Wszak i tutaj, w tym świecie duchowym, indywidualność staje się do-pięro zupełną, całkowitą, gdy się dopnie najwyższych szczytów swoich.

Jakoż w dziedzinie stworzeń rozumnych, jednostkowość indy-widualna rozwija się całą pełnią swoją, gdy się staje samoistną, samo-dzielną za pomocą własnej woli, a potęgi swojej, gdy sama siebie tworzy. Jakoż, usposobienia cielesne, skłonność serca, zasoby umy-słowe są człowiekowi dane, bez jego przyczynienia się właściwego ; są jego treścią wrodzoną. On jednak winien użyć tej całej wrodzo-nej a danéj mu treści jako wątku a materiału dla woli swojej, jako środka dla celów swoich. On winien ująć tę przeróżną treść ładem i szykiem, i panować nad nią, to podniecając, to ukrócając moce odzywające się w nim. Słowem, jego zadaniem jest, by poddał tę całą treść rozmaitą swojego usposobienia wrodzonego pod ogólne zasady, utworzone własną refleksją i rozumowaniem a własną wolą. Te zasady stają się ogniskiem jego postępowania i całego żywota. Tym trybem człowiek wyrabia sobie mocą swobodnej woli swoją indywidualność samodzielna, zatem indywidualność w najwyższém znaczeniu, bo wyrabia sobie *charakter*, więc czyni się własném swo-jém dziełem.

Te zasady rozumowe, będące ogniskiem a piastą życia, są zrazu iedynie osobistém przekonaniem, więc bywają w każdym człowieku inne a inne. Gdy atoli człowiek wzniesie się powyżej siebie, gdy temu pracowaniu jego nad sobą przyświecać będzie światłość z góry, wtedy te zasady, stanowiące jego charakter, staną się zarazem prawdami ogólnymi, będącemi już powszechnym, a świętym zakonom wszech jestestw rozumnych, wtedy charakter stanie na wysokościach idei etycznej, moralnej.

Widzimy przeto, że indywidualność jednostkowa, dopinając się szczytów swoich, stając się w najzacniejszém znaczeniu samoistną,



już tem samem przeistacza się na ogół, na uosobienie idei ogólnej, — bo staje się urzeczywistnieniem praw ogólnych moralności i zacności. Mimo to jednak, człowiek nie przestaje być indywidualnością, odróżniającą się dobitnie od wszystkich innych ludzi. Bo człowiek nie jest ogólnikiem, nie jest abstrakcją głuchą. On jest jakby wcieleniem prawd powszechnych, o ile człowiek śmiertelny niem być zdoła; on będzie wykonywał te prawdy po swojemu, wedle indywidualności swojej, wedle swojego położenia w świecie a zasobów osobistych i możności własnej.

Widzieliśmy tedy ogólny stosunek, w którym się do siebie mają owe dwa czynniki, bo ogół i idea (rodzaj, gatunek i t. d.), z jednej strony, a jednostkowość, indywidualność z drugiej strony.

Baczmyż atoli, że do tych dwóch czynności, wpływających koniecznie z samej istoty przedmiotu, przystępuje w świecie rzeczywistym jeszcze trzeci czynnik, który jest podrzędny, a wręcz od nich różny. Każde albowiem jestestwo jest tylko ułamkiem a maluchną cząstką całości rzeczywistego świata; zatem idzie, iż ono powstaje, tworzy się i rozwija wśród nieskończonej liczby innych a współczesnych mu pojavów, i jestestw i sił przyrodzonych, od których zależy, odbierając od nich wrażenia i podlegając ich wpływowi. Nie dziw tedy, że to jestestwo odniesie z tych stosunków mnóstwo cech i znamion, które właśnie będą śladem tego zewnętrznego działania, a wpływu obcych mu potęg.

Te cechy możemy nazwać cechami *przypadkowemi*; lubo nazwa takowa jest tylko słuszną pod pewnym względem. Jakoż, jeżeli z samej istoty rzeczy wynika, że każdy przedmiot istnieje wśród niezliczonych innych pojavów współczesnych, od których tedy koniecznie odbiera wrażenia, więc też znamiona, będące skutkiem tych wpływów, są również konieczne, a nie przypadkowe, bo wynikają z samej istoty rzeczy. Te cechy i ślady są zaprawdę ugruntowane na powodach rozumnych.

W naturze przeto, uważanej jako całość, nie ma trafu, nie ma bezokiego przypadku. Inaczej się rzecz wykaże, jeżeli jakowe jestestwo nie będzie uważane jako cząstka, jako ułomek natury a rzeczywistości całej, jeżeli je weźmiemy z osobna, zatem jako całośćkę odrębną. W takim razie zaiste te znamiona jego, jako nie płynące z właściwej mu istoty, uchodzić mogą za obce, naleciałe, więc przypadkowe.

Łatwo pojąć, iż działanie potęg zewnętrznych na przedmiot wywiera też silne wpływy na cały rozwój jego, bo i na wyrażenie ogółu, do którego on należy, i na indywidualność jemu wyłącznie właściwą. Dla tego zapewne mieliśmy słusność za sobą, nazywając te wpływy trzecim czynnikiem, obecnym we wszystkich rzeczywistości pojavach.

Jeżeli to zewnętrzne działania a okoliczności przypadkowe są wrogie a przeciwne jestestwu, wtedy paczą rozwój jego, zadając mu

gwałty. W takowym razie owe cechy przypadkowe, naleciałe, niby przytłumią indywidualność jego, a zarazem przyćmią w nim idee a ogólną istotę, bo pierwiastek ogólny, rodzajowy.

Przeciwnie, jeżeli okoliczności a warunki zewnętrzne szczęśliwym przypadkiem sprzyjały jestestwu, wtedy też ono wyświęci w pełni indywidualność swoją, a zarazem stanie się czystym przezroczem ogólnej swojej idei.

Jeżeli się zdarzy szczęśliwym trafem, że jestestwo stanie się takowym objawem nie przyćmionym, nie zwichniętym swojej idei, a zarazem objawem indywidualności sobie tylko właściwej, wtedy jestestwo takie (zdarzenie, zjawisko) w oczach sztuki będzie *pięknym* przedmiotem.

Widać zatem, iż piękność, w znaczeniu ludzkim, artystycznym wzięta, zależy w rzeczywistym świecie od szczęśliwego, sprzyjającego przypadku, bo od szczęśliwego zbiegu okoliczności.

Patrzmyż — jakto na naszych przechadzkach około Krakowa stanęły dwa drzewa kasztanowe, rozwinięte w całym przepychu swoim! Z pośród gęstego, tajemniczego liści splotu strzeliły kwiaty, niby wspaniałe kandelabry srebrne, przyswiecając radosnym wesołom młodej, niewinnej natury. I nadziwić się nie możesz tej piękności bujnej, sutęj, a tej sile a świeżości roślinnego żywota. Oba te kasztany są istnym wyrazem ogólnej swojej idei, swojego wspólnego rodzaju a gatunku, a przecież one różnią się wręcz od siebie indywidualnością swoją, którą też każdy rozwinął całą pełną potęgą. Bo też oba drzewa trafiły przypadkiem na okoliczności arcyszczęśliwe; jakoż i grunt odpowiedni, i obsłona od wichrów wrogich, i sprzyjające stanowisko od słońca pomogły do tego pełnego ich rozwoju. Lecz nie daleko od tych drzew błogich biedzi się trzecie, ubogie, smutne, zwichnione, skarłowaciałe, umierające na suchoty, nacechowane śladami krzywd zewnętrznych, bo ono przypadkiem stanęło na gruncie nieprzyjacielskim, wśród wydmuchów, pod okapem jakiegoś domu, nie znając słońca ani rosy. Tak widać, jako może zewnętrzne albo sprzyjają rozwojowi vegetacyi, albo go przytłumiają, dławiąc i przyduszając wrodzone jej zdrowie. One zwa się wprawdzie przypadkiem, bo są obce i zewnętrzne względem jestestwa, a przecież wynikają koniecznie z całego ładu i rzędu natury. Moglibyśmy przytaczać bez granic przykłady, to ze świata zmysłowego, to z duchowej dzielnicy człowieka. Tutaj okoliczności nieszczęśliwe: niedostatek, choroby, namiętności, przeszkodziły piękności jego ciała; indziej znów nieprzyjazne moce zewnętrzne przyćmiły jasny płomień potęgi duchowej. Choć i to prawda, że im wyższe miejsce zajmie jestestwo wśród szczeblów natury, to jest, im dzielniej daje o sobie znać indywidualność, tém mniej miewają nad nią przewagi owe moce, tak zwane przypadkowe. Aż na samych szczytach, kędy stworzenie rozumne wyrabia sobie samoistnie charakter moralny, tam już przypadkowość traci wpływy swoje. Bo czem jest człowiek mocą



woli swojej, tem jest z istoty swojej; gdyż wola jest człowiekiem samym. Dobra wola jest jego wartością najwyższą a prawdziwem jego znaczeniem.

Z tego naodwrot wynika, że w onych niskich sferach natury, kędy indywidualność jest dopiero jakby bezmocnem usiłowaniem, tam téż przypadek włada całą despotyczną przemocą.

Uważmy teraz, co się stanie, gdy człowiek z jakiegoś przedmiotu natury, będącego rzeczywiście tylko cząstką wielkiej całości, utworzy sobie dowolnie całość, i niby całkowite indywiduum. W takim razie takowa indywidualność, właśnie dla tego, że jest jedynie sprawą dowolności człowieka, będzie sama niby narzuconą, a obcą dla tego przedmiotu, będzie tedy sama czémś przypadkowem względem tego przedmiotu. Ale przytoczmy jaki przykład. — Części świata są zaprawdę z istoty swojej całościami, indywiduami, podobnie i niektóre kraje z natury swojej są takimi geograficznymi całościami, np. Anglia, półwyspek Pirenejski, Grecki, Włoski, wraz ze Sycylią i t. p. Gdy atoli sztuka zabierze się do malowania jakiego widoku kraju, pejzażu, już ona zniewolona do ograniczenia się, bo do zastosowania się do natury wzrostu ludzkiego. Malarz tedy obiera sobie dowolnie drobną cząstkę jakiejś całości i takową cząstkę uważa za całość i przenosi ją na obraz. Co więcej, artysta wykrawa sobie nawet z widoku rozesłanego przed nim jakąś część, i takową biorąc niby w ramy, przeistacza na dzieło sztuki, a tem samem czyni z niej pejzaż, całość indywidualną, a indywidualną dla tego, bo ta wybrana część przestrzeni jest niby w obrazie całością, a różni się od przyległych w naturze części. — Rozumie się tedy, że dla téj samej rzeczywistej natury takowe dowolne postępowanie artysty jest zupełnie czémś obcém, gwałtowném, zewnętrzném, narzuconém, przypadkowem. więc ta indywidualność, tym sposobem przez niego utworzona, jest sama tylko przypadkową. Bo on rozkroił osnowę ściśle do siebie należąca, on ujął cząstkę rzeki, cząstkę doliny, część pasma gorskiego i t. d.; więc poprzecinał te wszystkie czynniki, które w rzeczywistości są ściśle z sobą powiązane, a mają w prawach natury swoje głębokie powody.

Stanmy np. na naszej mogile Krakusa i popatrzmy na świat, który ją w około otoczył wieniec swoich uroków; te pagóry strojne w dąbrowy, te dolinki przytulne, i skalne sciany krzemionek, i znowu siwa Wawelu głowa i Wisły ruchome zwierciadła, a zdaleka Tatrow obłoczne grody, a łąki i pola w barwne sukienki ubrane, — toć zaiste wszystko zbiegło się tak wdzięcznie i lubo, że uwierzysz z całego serca, iż anioł piękności przyrody, uśmiechając się do geniusza historii, przygotował ten wdzięczny świat za ojcowiznę bohaterowi, co tu usnął pod tą mogiłą zieloną. Umiejętność wytłómaczy ci jasno i rozumnie, że te skały i pagóry, że ten Wawel i biegi Wisły, że te wszystkie szczegóły wiążą się z sobą ściślym geologicznym powodem, że one są dalszym ciągiem ukształtowania całego w koło kra-

ju; a może nawet geolog dowiedzie, że one zrozumiane być mogą dopiero dokładniej z utworzenia się całej tej części Europy. — Tutaj tedy nie ma żadnego ślepego trafu. Dykcyonarz natury nigdzie nie zna przypadkowości, w nim wszystko jest mądrością, uzasadnieniem głębokiem. Zebranie się tych szczegółów jedynie wtedy będzie się zdawać przypadkowem, gdy ten nasz widok, z mogiły widziany, samowolnie odłączymy od całości okolicy; bo wtedy zginie związek tych szczegółów z całym ukształtowaniem geologicznem kraju. Wtedy zdawać się będzie jakoby szczęsnym przypadkiem się stało, że właśnie ta wdzięczna a tak bogata różnaitość zebrała się w tém miejscu, tworząc obraz uroczy, zachwycający. Przypadkiem też zdawać się będzie, że właśnie w chwili, gdy dumasz na tej Krakusowej mogile, słońce tonie pod poziom, zalewając ten piękny świat potopem swojej poświaty i odziewając go we wszystkie tony farby z palety onych malarzy skrzydlatych, co malują, złocą i purpurą wschodu i zachodu płomienia i co malują i barwią szaty kwiatów i obłoków rąbki.

Widzimy tedy, że zawsze, gdy przedmiot, będący w naturze tylko cząstką jakiejś całości, zostanie przez artystę od tej całości swojej odcięty, gdy więc będzie przeistoczonym na całość niby na indywidualium osobne, wtedy, jakosmy powyżej rzekli, ta indywidualność jego sama stanie się jakoby przypadkowym trafem, bo jest utworzona przez artystę, wbrew rzeczywistej naturze przedmiotu. Widać tedy, że gdy na wyższych stopniach natury przypadłości zewnętrzne przycmiewają indywidualność przedmiotu, wynikającą z własnej jego istoty, już na odwrót w razach powyżej wspomnianych indywidualność pochodzi jedynie ze samego trafu a przypadłości zewnętrznych, bo z dowolności człowieka.

Wyrzekliśmy powyżej zasadę, iż od szczęśliwych okoliczności zależeć będzie piękność rzeczy przyrodzonych, to jest piękność w znaczeniu ludzkim, artystycznym, zasadzająca się na pełnym rozwoju przedmiotu, tak pod względem jego ogólnej idei, jak i pod względem jego indywidualności. Otóż zasadę takową winnismy zastosować obszernie i wielce swobodnie.

Tak np. zdarzyć się może, że przypadek przelotny, że chwilka błyskawiczna wywoła w przedmiocie właśnie całą piękność jemu właściwą. Pewien z naszych malarzy zapuścił się w Tatry. — Młody gazda przewodnikiem był do Pięciu Stawów. Artysta jest młody; on folblut mieszczuch, więc dla niego furdą dostać się na trzecie piętro kamieniczne, biorąc pędem po dwa schody. Ale przecież mu teraz po tych upłazach jakoś nie bardzo radno, gdy dysząc gramoli się pod turnie zawrotne za góralek swoim, co, niby baletnik tatrzańskiej natury, tańcząc skacze od skały do skały. Bo suchego górala nogi, choć bezładne, jakby na stalowych sprężynach. A biedakowi nie cięży obiad z chleba owsianego, popiólkany wodą kryniczną. Malarz obłany znojem ustał, siadł, bo mu tchu brakło.



Gazda spina się w górę po ścianie skalnej, by „panockowi“ jakiejś dostępniejszej drogi wyszukać. Wtém groźny bałwan granitowy zastąpił góralowi drogę, a granit ślizgi, stromy i gładki; góral chwytła za zwieszony ciemny warkocz kosodrzewiny i ciska się w górę, a w chwilece już ów groźny bałwan pod jego krypciami. — Z tej chwili przelotnej korzysta malarz i, choć do ostatka znużony, uchwycił górala ołówkiem. Góral jakby żyw zaklęty w tece artysty! — On ani roi sobie, że mu tak pięknie z tym ruchem! Biedaczysko, wychowane na głodzie i chłodzie, ani przeczuwa, że może wnet malowany, chromolitografowany, sztychowany rozejdzie się w tysiącnych egzemplarzach po świecie, że przechowany w jakimś pozłocistém album, stanie się stroikiem wytwornych salonów, a admiracją eleganckich pięknych dam. Otoż ten ruch a ułożenie, chociaż chwilowe, gazdy wywołane były przypadkiem, bo ową skałą a kosodrzewiną, co mu się trafem nawinęła.

A tak trafem wystąpiła na spotęgowany jaw i ogólna idea człowieka, ściślej jeszcze ogólna idea górala polskiego, a zarazem indywidualność jednostkowa, bo zapewne inny góral, choć także tatrzański, choć w témże samém położeniu, byłby się pokazał znowu po swojemu, nie byłby pewnie ślepą kopią tamtego.

Słowem, szerokie wielce bywa pod tym względem władztwo przypadłości, ona niekiedy nawet zmienia wskroś znaczenie przedmiotu. Zostańmy jeszcze przy przykładzie naszym. Toż samo drzewo, co było tak piękne, co było tak harde gęstym bukietem liści i kwiatów przystrojem — teraz zgruchotane burzą, strzaskane piorunem, sterczy jak martwy szkielet, wyciągając, niby trupie ramiona, suche konary. Rzekłbyś, że się stało upiorem dawnego życia pełnego przepychu. Koło niego tętni natura żwawym pulsem, ochoczym, weselnym. A jednak ten pień umarłego drzewa, te konary jego, choć po skonie, tak jeszcze patrzą potężnie, groźnie i silnie, iż są istotnym obrazem zgasłej wspaniałości i śmierci majestatu. To drzewo i teraz jest piękne, choć jest wskroś innej piękności. Bo ono inaczej teraz przemawia do poety, do malarza, niż wtedy gdy żyło jeszcze w okazałości sutęj a zamożnej swoich sił. Ono teraz budzi dziwne domagania w piersiach człowieka. A przecież to drzewo, choć po śmierci, jest i teraz również objawem ogólnej idei, choć idei różnej od tej, którą wyrażało za życia; ono jest i teraz wyrazem indywidualności wyłączonej, bo różniącej je od wszystkich innych drzew, choćby także tego samego gatunku, choćby także strzaskanych burzą, zgruchotanych piorunem gromem.

Nie skończyłbym rychło, gdybym miał wyczerpać wszelkie zastosowanie naszej powyższej zasady. Chciejmy tedy tylko w ogólności pamiętać, że piękne przedmioty w naturze właśnie dla tego są piękne, że w nich okoliczności przypadkowe przeważnie przyczyniły się do uwydatnienia w nich ogółu idei, a zarazem i indywidualności

wyłącznej, jednostkowej. Teraz snujmy dalszy wątek rozumowania naszego.

Otóż — uważmy najprzód, że takowe piękne przedmioty będą dla sztuki wzorem a wywika. Artysta na nich się uczy prawidłowych form, a prace jego, w tym celu ułożone, będą artystycznymi *studjami*.

Jak atoli te studia są dla mistrza niezbędnie potrzebne, trzymając go na wodzy, by nie odbiegł od natury, więc od źródła wszelkiej artystycznej prawdy, tak przecież one nie będą jeszcze sztuki dziełem. Bo fantazyja artystyczna jest czémś nieskończenie wyższém, niżeli kopiowaniem przedmiotów, choćby najpiękniejszych.

Jakoż żaden przedmiot, choćby był najwyższych uroków, na które tylko natura zdobyć się może, nigdy nie osiągnie bezwzględnej, artystycznej, idealnej piękności. Bo żaden przedmiot świata rzeczywistego nie będzie nigdy wolnym zupełnie od śladów krzywdzących, a będących skutkiem zewnętrznego wpływu. Żaden przedmiot rzeczywisty nie okaże się zupełnie wolnym od owych cech przypadkowych, co są albo obojętnym przyborem dla prawdziwej treści jego, albo nawet skażeniem, paczącém jęj objaw zewnętrznym. Słowem, na nizinach rzeczy skończonych, nie ma jestestwa doskonałej, artystycznej, idealnej piękności, to jest piękności, którejby już pod względem sztuki nie zarzucić nie można.

Jestestwa natury, wedle mniej lub więcej szczęśliwych okoliczności a warunków, to mniej, to więcej zbliżą się do piękności artystycznego ideału, ale go nigdy nie dosięga, ale nigdy z tym ideałem nie spłyną w jedność zupełną. Bo, jak już wyżej rzekliśmy, artystyczna piękność nie jest już bynajmniej natury zadaniem, jęj cele są inne a głębszego daleko znaczenia.

Widać przeto, że tutaj rozpoczyna się powołanie twórczej, artystycznej fantazyi. Jakoż do niej należy usamowolnienie przedmiotu od owych cech naleciałych, przypadkowych, od owych szczegółów obojętnych dla treści jego, lub nawet jęj sprzecznych a wrogich, a w każdym razie przyćmiewających istotę wewnętrzną przedmiotu. Nie ma wątpliwości, że tęj sprawy artysta nie nauczy się od żadnej teorii umiejętnęj. Do tęj czynności trzeba szczęśliwego instynktu, a misternego uczucia. Przedmiot rzeczywisty, zanurzony w toniach duchowych mistrza, z nich dopięro wystąpi jako odrodzony, jako wyswobodzony od pierwotnych niedostatków swoich.

Zapytajmy się atoli, czyliż i ta czynność wystarczy, by zamienić przedmiot rzeczywisty na istne dzieło sztuki? Czyliż działanie fantazyi ogranicza się jedynie tęp prostém upięknieniem rzeczywistego przedmiotu, uwalniającém go od cech przypadkowych, krzywdzących jęgo pojaw na zewnątrz widny?

Bynajmniej! Czynność takowa byłaby jedynie ujemną, ona zasa-dzałaby się tylko na uwidomieniu o tyle idei ogólnej, o ile ją już



sam przedmiot wyraża, i wykazywałaby jedynie o tyle indywidualność jego, o ile on sam rzeczywiście ją już rozwinąć zdołał.

Oczekujemy wyższej czynności po mistrzu. Żądamy od niego spotęgowania do najwyższego stopnia owych dwóch czynników piękności, bo najprzód spotęgowania idei ogólnej, rodzajowej, a to tak dalece, aby przedmiot stał się jakby przedstawcą doskonałym całego swojego rodzaju: — a powtóre wymagamy spotęgowania indywidualności przedmiotu do tego stopnia, aby ona dosięgła szczybla wyłącznej oryginalności, wymagamy, aby przedmiot ten indywidualnością swoją odróżnił się wręcz od wszystkich innych swojego rodzaju.

Zanim bliżej rozpatrzymy się w tém zadaniu artysty i poety, obaczmy, coby się stało, gdyby tylko jeden z tych dwóch czynników był samodzielnie spotęgowanym.

Jakoż w razie, gdyby dzieło artysty wyrażało sam rodzaj, samą ogólną ideę bez indywidualności, jużby wtedy było martwym ogólnikiem, abstrakcją bez życia i prawdy, niby definicyą uwidomioną, formułą uzmysłowioną. Przecież takowy ogólnik jest nawet prawie niepodobny do wykonania. Jakoż, np. w tablicach załączonych nawet do ksiąg zoologicznych, botanicznych i t. d., widzimy wizerunki roślin, zwierząt, oddanych zawsze z pewnem znamieniem indywidualności; choć w rysunkach takowych, właśnie dla celów naukowych, chodzi głównie o rodzaj, gatunek, a nie o jednostkowe indywidualia. Z tego znać, jak trudno odłączyć indywidualność od ogółu.

Gdyby zaś nawzajem sama indywidualność przedmiotu się spotęgowwała bez względu na rodzaj, do którego należy, — w takim razie nastąpiłoby to, co zawsze i wszędzie się dzieje, gdy jednostka oderwie się od prawd ogólnych, pod które należy. Jednostka taka staje się w świecie moralnym — odstępca, wyrodkiem, a w świecie estetycznym — brzydota, szpetnością.

Nawróćmy atoli do naszego założenia. Powiedzieliśmy, iż oczekujemy po dziele sztuki najwyższego spotęgowania ogólnej idei przedmiotu, a zarazem wzniesienia indywidualności jego do najwyższego znaczenia. Zrazu mogłoby się zdawać, jakobysmy po mistrzu w sztuce lub poecie wymagali rzeczy niepodobnych do rozwiązania, bo pojednania z sobą sprzeczności wręcz przeciwnych. Lecz właśnie w pokonaniu tego sprzeciwienia wyjawia się władztwo tajemnicze twórczego talentu.

Nadto widzimy, iż ze stanowiska abstrakcyj logicznych przepowiedzieć zdołamy możność dopełnienia zadania tego. Chciemy sobie jedynie przywiesić na pamięć prawdę powyżej na wstępie dotkniętą. Jakoż tam rzekliśmy, że zawsze i wszędzie dwie wręcz sobie odwrotne sprzeczności ściśle są z sobą związane, że żadna z nich bez drugiej ostać się nie może, bo obiedwie, nawzajem się domagając, dopełniają się nawzajem. Ztąd nam wynikło, że ogół (np. rodzaj, idea i t. d.) a jednostki, będące urzeczywistnieniem tego ogółu, z lo-

giczną koniecznością nawzajem z siebie wynikają. A gdy jednostkowość prawdziwa jest indywidualnością, różniącą każdą jednostkę od wszystkich innych jednostek, należących z nią do jednego i tego samego ogółu, rodzaju, przeto wnosiliśmy, że indywidualność z jednej strony, a ogół (rodzaj) z drugiej strony nawzajem z siebie się rodzą i są wzajemnym siebie warunkiem. Teraz z tej prawdy wnosimy, że im potężniejszym wyrazem ogółu będzie jestestwo, t $\acute{e}$ m t $\acute{e}$ ż silniej rozwinie indywidualność swoją. Jakoż akcja zawsze i wszędzie równa jest reakcji; gdzie się przeto znajdzie spotęgowany jeden z owych dwóch czynników, t $\acute{e}$ m sam $\acute{e}$ m spotęguje się równą siłą i drugi jemu odwrotny. To rozumowanie logiczne, abstrakcyjne prawdzi się i w rzeczywistości. Bo jest rzeczą pewną, że każda indywidualność wielka, nadzwyczajna, właśnie dla tego nią jest, iż się stała zarazem przedstawcą całego ogółu, całego rodzaju, do którego ona należy; taka indywidualność bowiem łączy w sobie wszystkie żywioły, wszystkie pierwiastki swojego ogółu, które tylko niedostatecznie i ułomkowo dostały się innym przedmiotom, choć do tego samego rodzaju należącym. Przypominamy tutaj wielkich ludzi historycznych, którzy dla tego stali się i władzcami swojego wieku i swojego kraju, iż byli przedstawcami idei swojego czasu i swojego narodu, a przecież oni byli indywidualności wskroś oryginalnej, niepowtarzającej się nigdy po raz drugi w świecie (\*).

Tak tedy widzieliśmy rozwiązanie tego zadania drogą abstrakcji logicznej, a zarazem w dziedzinie historii. Dzieła sztuki trybem sobie właściwym unaoczniają nam równie pokonanie świetne tej wrzecznej sprzeczności.

Jakoż lekki rzut oka na dzieła wielkich mistrzów będzie nam i potwierdzeniem i naocznym przykładem tego poglądu na rzeczy. Patrzyć na ten prawie nieprzejrzany świat piękności niewieścich, które na jaw wywołał geniusz Leonarda, Rafaela, Tycjana, Andrzeja del Sarto i tylu innych mistrzów, co sobie byli braćmi po duchu. We wszystkich tych postaciach niewieścich widzimy ogólną istotę kobiety, wspólne, prawidłowe, niby rodzajowe formy ich kształtu, oblicza; widzimy, iż każda z nich przedstawia jakby całą, pełną pleć swoją, a przecież każda z nich rozkwitła całą pełnią indywidualności swojej, która ją odróżnia od wszystkich innych niewiast na świecie. Żadna nie jest podobna do drugiej; każda z nich jest sobą i tylko sobą samą.

(\*) Powyżej, mówiąc o indywidualności i o charakterze, widzieliśmy podobnie, iż charakter, będący właśnie indywidualnością wzniesioną do najwyższej potęgi, bo własn $\acute{e}$ m a samoistn $\acute{e}$ m dziełem samego człowieka, dosięga u swojego szczytu znaczenia ogólnej idei — bo idei moralno-estetycznej, będącej zakonem wszech stworzeń rozumnych. Okazaliśmy tam, jako człowiek, którego charakter, to jest zasady życia, ma znaczenie ogółu i prawd powszechnych, nie traci indywidualnej cechy swojej, bo będzie urzeczywistniał te ogólne prawa moralności i cnoty w sposób osobniczy, jemu samemu wyłącznie właściwy.



Tak tutaj ogólna, abstrakcyjna piękność niewiasty stała się indywidualnością, oryginalnością — z charakterem osobniczym, wyłącznym.

Najwyższym jednak podziwem uderza nas geniusz, jeżeli właśnie o tej mocy swojej da świadectwo w sferach duchowych, a zwłaszcza na samych przyczółkach artyzmu, bo w sztuce religijnej. Zatrzymajmy się myślą przed owemi tak wielkiej liczby obrazami Rafaela, w których promieni postać święta Boga-Rodzicy, a które nigdy dość eentoną spuścizną wzmogły późny, potomny świat w skarby duchowe. Na wszystkich tych malowaniach, czy Przenajświętsza Matka-Dziewica pojawi się nam sama jedna jako ziemi i nieba Królowa, czyli wśród Świętej Rodziny — zawsze i prawie zawsze główna jej idea i istota ogólna będzie jedna i ta sama. Zawsze i wszędzie ujrzymy jakoby niebiańskie widziadło, co z nadgwiezdnych wysokości spłynęło na doczesne niziny — w każdym z tych obrazów wróżbami serca poczujemy powiewy rajskich nieskalanych światów; wszędzie tchnie słodycz i lubość niebiańska, niby ciche cherubinów śpiewy. A przecież, mimo tej myśli głównej, ogólnej, mimo tej idei wspólnej, bo rozlanej na wszystkich tych postaciach Bożej Matki, każda z tych postaci jest indywidualności pełna. Żadna nie jest powtórzeniem drugiej; każda raz tylko, raz jeden stanęła przed twórczym geniuszem wielkiego mistrza.

Zanim rozpatrzmy się bliżej w tajnikach artystycznej fantazyi, powiedzmy, że lubo do tej chwili w naszych niniejszych wywodach mieliśmy głównie na oku malarstwo i rzeźbę; cała atoli treść powyższego wątku naszego stosuje się również i do poezyi samej. Jakoż świat rzeczywisty nastęrcza i pocie wypadki, zdarzenia, tak z życia obyczajowego, jak i z dziejowego, mogące być osnową dla epei, powieści, komedyi, tragedyi i t. d. Te zdarzenia i wypadki są jednak w rzeczywistym świecie przeplatane szczegółami obojętnymi, bo przypadkowemi. Bohater przyszłego romansu zajmuje się w rzeczywistości mnóstwem spraw powszednich, codziennych, natłokiem potrzeb, drobnostek i innych przypadłości, które nie są w żadnym związku z ową główną ideą, którą on przedstawia w romansie. Takowe codzienne drobnostki a trudki i sprawy przyćmiewają tę ideę, bo są dla niej zupełnie obojętne, a może nawet wprost niekorzystne. Poeta, biorąc tego człowieka za główną osnowę swojej kompozycyi, wyzwoli go więc od tych wszystkich przyborów, a tём samem spotęguje, wyświeci w nim tę istotę ogólną, o którą właśnie głównie chodzi, jako o piastę a treść całego dzieła. Ale z drugiej strony autor także spotęguje jego indywidualność odrębną, różniącą go od innych ludzi, a ku temu właśnie użyje tych tylko znamion, które najdobitniej wzmogą tę osobniczą charakterystykę jego. Uważmy np. naturę zazdrości. Ta namiętność złowroga ma swoją istotę a ideę ogólną zawsze jedną i zawsze tę samą we wszystkich narodach i ludziach pojedynczych. Shakspeare, stwarzając ową ogro-

mną postać Otella, odrzucił wszelkie cechy nic nieznaczące i obojętne, rozplomienił w swoim bohaterze ogólną ideę zazdrości, wzniecił jej zdradną moc do demonicznej potęgi, lecz zarazem wcielił ją w indywidualność tak wyrazistą, tak jednostkową a oryginalną, że każdy z widzów poruszony do dna duszy swojej przyzna, że tej namiętności żar tutaj płonie, migocze się i mieni w barwy zupełnie wyłączne, będące skutkiem charakteru, właściwego jedynie samemu tylko Otello. Te same jędze zazdrości zaiste mogą i innych ludzi uczynić, a do zguby poprowadzić, wypychając ich w otchłanie zbrodni, lecz wtedy ta namiętność okaże się znowu w zupełnie odmiennych kształtach. Albo uważmy jeszcze miłość! Ona jest uczuciem powszechnem a tak dawnem, jak sam ludzki ród; lecz choć z istoty swojej ogólnej jest wiecznie jedną i tą samą, przecież ona w dziełach istnych mistrzów wykwiła zawsze w nowych a nowych formach. Porównajmy z sobą np. Ofelię, Desdemonę, Julię Capuletti w Shakspearze, Małgorzatę Góthego, z Barbarą lub Aldoną naszą! — Chciemy tedy podpatrzeć już teraz tajne pracowania artystycznej fantazyi, a zrozumiemy zkad jęj płynie ta władza a moc wywołująca na jaw ogół idei, a zarazem indywidualność pełną życia a prawdy. Obaczmy nawet, że ta władza a moc sama jest jedynie podrzędną sprawą innęj a najwyższej czynności mistrza, innęj a najwyższej jego potęgi, bez której fantazyja jego nie byłaby twórczą, bez której on sam nie byłby mistrzem, wieszczem. Ta najwyższa jego potęga stanowi właśnie ostateczną różnicę między dziełem artystycznem, a odpowiednim mu pojawem rzeczywistego świata.

Człowiek o twórczej, artystycznej potędze przez piękności anioła z tysiąca, z miliona ludzi ukochany, wybrany, w życiu codziennem bywa jak każdy inny człowiek powszedni, zwyczajny. Jednak w głębinach piersi jego drżmie treść nadzwyczajna, jemu tylko właściwa, a drżmie w tajnikach najgłębszych, najskrytszych jego ducha; nawet często bez własnej jego wiedzy tleje cały firmament idei twórczych, choć one jeszcze stulone, przymrużone, niby przyszłych gwiazd zarody. Gdy atoli, w szczęsnym duszy nastroju, jeden z owych „pięknych“ przedmiotów rzeczywistego świata potraci, uderzy fantazyja mistrza, już wtedy roznieci jedną z tych artystycznych idei tlejących w jego głębi duchowej. Wtedy ta idea ockniona zaczyna poruszać wnętrze mistrza, dygoce w nim i wzmaga się, nie dając mu pokoju, ani wytchu, bo ona już jest pierwszym zawiązkiem przyszłego dzieła sztuki. Ztąd fantazyja mistrza, parta niepokojem wewnętrznym, chwytta ten przedmiot, który ją sam zachwycił, oczynił. A w chwili natchnienia, owa rozbudzona idea artystyczna, twórcza, niby iskra ognista, wypada z ducha wieszca we wnętrze tego przedmiotu, ogarnia go jakby płonącym pożarem, przepala, przeistacza dawne jego rzeczywiste kształty na formy nowe, artystyczne.

Te nowe formy są już teraz istnym objawem owej idei, która już



od tej chwili w nich zamieszkała jakby we własnej cielesności swojej. Ta idea staje się ideałem (\*).

Nie rozwodząc się nad drogą, którą przebywa jeszcze ideał zanim się ziszcą w prawdziwym a ukończonym dziele sztuki, rozpatrzmy się jeszcze nieco bliżej w tych chwilach natchnienia, tak uroczyстых a grozy pełnych.

Otóż w tem pracowaniu tajemniczem, gdy geniusz tworczy technie moc swoją w ducha człowieka, dopełniają się właśnie owe warunki powyżej wspomniane, będące żywotnymi czynnikami każdego dzieła sztuki. Jakoż w czasie zachwyty dzieje się to, iż przedmiot rzeczywistego świata, ogarniony płomieniem fantazyi twórczej, przeistacza się i przetapia, więc traci dawne naleciałe cechy i przypadłości obojętne, a natomiast w pełni wyświeca swoją ideę wewnętrzną i potęguje szczegóły i znamiona, stanowiące indywidualność jego. Bo, jakśmy już powyżej rzekli, sam przedmiot rzeczywisty, potrącający fantazyą, nastęrcza już sam przez się osnowę do tej idei swojej, choć już jedno i drugie podane jest przez niego dopiero jako osnowa wielce surowa i w formach niedostatecznych i biednych.

Na tej czynności atoli nie kończy się wcale jeszcze zadanie twórczej fantazyi. W tych chwilach zachwyty nierównie wyższe jeszcze odbywają się zrodzenia. Widzieliśmy bowiem, gdy przedmiot zewnętrzny potrąci, uderzy fantazyą, już on w niej rozbudza odpowiednią artystyczną ideę, a ta wpada błyskawicą w przedmiot ten, przeistaczając go wskroś, bo przerabiając go w ten sposób, aby się stał właśnie dla niej odpowiedniem wyrażeniem, a doskonałem prze-zroczem. Otóż dzieło piękności, zrodzone z przeistoczenia przedmiotu rzeczywistego, stało się zarazem wyjawem nowej idei, bo onęj iskry twórczej, która się rozbudziła w duchu samego mistrza lub poety.

Widać tedy, że treść, że idea właściwa przedmiotu została jakby ogarniona przez ideę artystyczną, którą w to dzieło swoje tchnęła fantazyja twórcza! Obaczmy atoli niżej jeszcze nieco dokładniej ten stosunek artystycznej idei do idei właściwej samego przez się przedmiotu. Teraz poznajmy bliżej odmianę, która w chwilach natchnienia zaszła z owym przedmiotem rzeczywistego świata.

Przedmiot rzeczywisty przytłumiony jest przez owe cechy przypadkowe, z zewnątrz naleciałe, będące przeto niby śladem wyraźnym wrogich zewnętrznych wpływów, a tem samem oznaką jawną, że przedmiot rzeczywisty był niby jedynie biędnym, marnym ułomkiem nieogarnionęj całości świata. Otóż, gdy te cechy przypadkowe ule-

(\*) Ob. Listy z Krak. T. I, str. 211 i nast., gdzie mowa o natchnieniu. Jakoż w niniejszej rozprawce często zniewolony jestem potrącić o osnowę, o której mówiłem w Listach z Krakowa. Tęgo uniknąć nie mogłem, chcąc aby ta rozprawka była jakąś całością. Mniemam atoli, że takie potrącenie ma swoje korzyści, bo te osnowy pokazują się nam tutaj w nowem a wydatniejszym świetle.

ciały z dzieła sztuki, przeto znać, że to dzieło nie jest więcej rzeczywistości ułamkiem, że już samo przez się ma znaczenie całości, że się stało jednością, ściśle w sobie ukończoną, w sobie zamkniętą, zatem niby osobnym światem dla siebie, mającym ognisko w sobie samym.

Tém ogniskiem jego jest właśnie owa artystyczna idea; ona jest jego duszą przeświecającą jego formy przezroczyste, uduchowione. Ten więc przedmiot, póki należał do świata rzeczywistego, był marnym i przemijającym, jak wszystko, co w doczesności poczęte; teraz zaś odrodzony pięknoscią, jakby skąpany w wodach zapomnienia wszelkich ziemskich krzywd a bięd, wzniesiony na wysokość ideałów, staje się sam idealnym. — Duch mistrza udzielił mu własnej bezśmiertelności swojej. I zaiste, pierwiastek naddoczesnych światów, dany przez Stwórcę człowiekowi, jaśniejszy niebiańską światłością, płonie w dziele sztuki i staje się widowym w formach zmysłowych, ziemskich, lecz na pozór tylko ziemskich.

Lubo atoli dzieło sztuki wyzwala się z pod tuteczności władztwa, przecież, jak rzekliśmy powyżej, ono bierze pierwszy początek swój, czyli raczej, obudzenie swoje od zewnętrznego świata. Jakoż u każdego prawdziwego artysty i poety twórczość zawsze tym trybem się poczyna, że postępuje od zewnętrznej bytności do duchowego wnętrza.

Zmysłowy pojaw, zdarzenie historyczne, nadzwyczajny w życiu wypadek, nie tylko rozbudzi w głębiach fantazyi odpowiednią sobie ideę, lecz, jak się rzekło, dla takowej idei już nawet nastęrczy zarazem formę indywidualną, charakterystyczną, choć formę jeszcze surową, ułomną i skażoną.

Ztąd też się dzieje, że u prawdziwego poety i artysty treść przyszłego dzieła a forma zewnętrzna razem się rodzą, razem powstają, jakby wywołane gromem w jednej i tej samej chwili.

Jeżeli zaś poeta lub artysta postępuje sobie drogą odwrotną, to jest, jeżeli zaczyna od swojego wnętrza, od jakiejś myśli, od jakiejś prawdy wysnutęj samém rozumowaniem, już on nie będzie poetą, artystą prawdziwym, a z jego postępowania nie zrodzi się nigdy dzieło twórczej fantazyi. Bo podobno myśl a treść wyrozumowana, nie będąc poczętą w natchnieniu, ale powstając z całą trzeźwością myśli w głowie pisarza, będzie tylko abstrakcją, prozą. I dla tego właśnie rodzi się bez formy, bez odpowiedniego sobie uzmysłowienia. Takowy wrzekomy artysta, poeta będzie przeto zniewolony do szukania ciała a formy dla tej już gotowej treści wyrozumowanej. Lecz śledzenie takowe a szukanie nie na wiele się przydać może. Owa treść, w myśli już gotowa z jednej strony, a owa forma, znaleziona w świecie zewnętrznym z drugiej strony, nie przenikną się nigdy nawzajem. Treść takowa, będąc sprawą chłodnego myślenia i rozumu, nie stanie się nigdy ideą artystyczną, wzbudzoną w natchnieniu, a rodzącą się na świat już z formą sobie odpowiednią. Podo-



bnie też owa niby znaleziona a wyszukana forma zawsze będzie naciągana, bo wyszukana! Takowe dzieła, powstające w rozumie, a nie w natchnieniu, będą zawsze jałowe a mroźne, bez życia, bez indywidualności a prawdy. One staną się symboliką, allegoryą zagadkową, a w najszcześniejszym razie poematem dydaktycznym (\*).

Jeżeli zaś przedmiot rzeczywisty, przygodny rozbudzi winien jedną z artystycznych idei, już jest rzeczą jasną, że między tym przedmiotem a ideą, którą on roznieca w mistrzu, zachodzi związek konieczny. Bo inaczej ten przedmiot byłby znalazł w innej jakowej idei wtórowanie a pokrewieństwo dla siebie. Znać tedy, że forma a idea potrącającego przedmiotu będzie choć w ogólności odpowiednią idei potrącającej. Niestosowność treści i formy wtedy tylko się znajdzie, jeżeli, jakęśmy rzekli, potrącenie to dzieła i sztuki nie poszło od zewnętrznego przedmiotu, ale zaczęło się od wnętrza artysty lub poety.

Zaiste, żaden rzeźbiarz nie włoży idei rozplątnięj, czułościowej, drobiazgowiej w posąg Bolesława Chrobrego. Bo artysta takowy nie wymyślił sobie najprzód jakiejś idei abstrakcyjnej wielkiego historycznego męża. Dopiero, gdy dziejowa postać Bolesława uderzy fantazyą mistrza, on wielkość jego uzmysławia posągiem. Żaden malarz, patrząc na hardy, dziki majestat Tatrów, na ich zuchwałę a gwałtowne urwiska, na te ich twierdze granitowe, zawrotne, chaotyczne, nie zechce zniewolić tej natury do wyrażenia idei, któraby raczej znalazła uwidomienie swoje w cichym marzeniu młodej, niewinnej dziewczyny.

Lubo prawda, że i tutaj wiele zależy od właściwości fantazyi artysty lub poety. Toż samo np. zdarzenie dziejowe stanie się dla jednego potrąceniem do historycznego obrazu, inny użyje go do napisania dramatu, a inny znowu wysnuje z tej samej osnowy powieść lub romans (\*\*).

(\*) Widać, jak pod względem estetycznym niebezpiecznym przedmiotem są osnowy tendencyjne.

(\*\*) Powyżej zawsze i wszędzie używamy wyrazu „idea“, a nie używamy wyrazu „myśl“, bo myśl ma zbyt wabające się i niepewne znaczenie. Jakoż, gdybyśmy mówili, że ten lub ów przedmiot rozniecił „myśl“ we fantazyi mistrza, mogliśmy wprowadzić młodszych czytelników w wyobrażenia mylne, których właśnie uniknąć pragniemy. Zdawałoby się bowiem mogło, iż mistrz, powziąwszy jakąś „myśl“, pragnie ją następnie jako treść wcielić we formy zmysłowe, i że tem samym szuka dla niej w rzeczywistości odpowiedniego wyrażenia. Takowe jednak postępowanie, jakęśmy rzekli powyżej, jest właśnie wbrew przeciwne wszelkiej prawdziwej twórczości, bo twórczość artystyczna nie postępuje z wnętrza na zewnątrz, lecz odwrotnie; albowiem odebrawszy od zewnętrznego przedmiotu potrącenie, rozbudza stosowną w sobie ideę; ta idea jednoczy się błyskawicznym gromem z przedmiotem, a przetapiając jego formę, stwarza w jednej chwili i treść i formę dla przyszłego dzieła sztuki. Unikamy podobnie wyrazu „pojęcie, pojęcia rzeczy, pojęcie o rzeczy“, bo pojęcie jest rzeczą rozumu prozaicznego, a nie „natchnienia“. Pojęcie jest abstrakcją, bo powstaje w nas przez porównanie wielu przedmiotów,

Widzimy tedy, że przedmioty rzeczywiste, mogące podniecić fantazją, są wielce różnego rodzaju.

Te rodzaje atoli nie tylko się między sobą różnią samą przez się właściwością swoją, ale one różnią się jeszcze wyższem lub niższem znaczeniem tej treści swojej. Wszak już powyżej w niektórych miejscach naszej niniejszej rozprawki wspominaliśmy o niższych i wyższych stopniach, szczeblach, rodzajach rzeczywistego świata, przecież działo się to tylko przygodnie, przy sposobności; teraz nieco dokładniej nam o tem mówić przychodzi.

Jakoż, świat wszech rzeczy przedstawia nam stopniowanie, zachynające się od pojawów ubogich i pełnych prostoty a dopinające się, na coraz wyższych szczeblach, coraz głębszej i zasobniejszej osnowy. Rozumie się, że tutaj bierzemy rzecz z stanowiska ludz-

nałych do jednego i tego samego rodzaju, do tego samego ogółu. W tem porównaniu opuszczamy cechy, któremi się one między sobą różnią, to jest, odrzucamy cechy indywidualne, abstrahujemy, odrywamy się od nich, a natomiast zbieramy w jedność te cechy, które są wszystkim tym przedmiotom wspólne. Tak wyrabiamy sobie pojęcie, będące jak widzimy, li ogólnikiem, abstrakcją. Takowe pojęcie obejmuje istotę rzeczy, to jest, zamyka to w sobie, co właśnie rzecz stanowi. Takowe pojęcie rzeczy podaje nam tedy jej definicya. Lecz ogólnik takowy bynajmniej nie wystarcza dla wyobrażenia tego, o co chodzi w dziedzinie sztuki. Bo pojęcie podobne jak definicya najściślej stosować się może do całego rodzaju, do całego gatunku, zatem do wszystkich przedmiotów (egzemplarzy) jednego i tego samego rodzaju, gatunku. Właśnie jednak dla tego, iż się da zastosować li do rodzaju, więc do nieskończonej ilości przedmiotów tegoż samego rodzaju, nie podaje nam żadnego obrazu rzeczywistego, nie przedstawia nam żadnego przedmiotu rzeczywistego, rzetelnego, jednostkowego. Znać tedy, iż pojęcie takowe może mieć stosowną swoją ojcowiznę w naukach, lecz nie wystarczy w sztukach pięknych, w których chodzi o prawdę naoczną, o jednostki, o szczegóły, o rzeczywistość widzialną, dotykalmą, o indywidualność. Porównajmy np. definicya, opis debu w botanice z obrazem malowanym debu, lub wywód psychologiczny, czy też etyczny miłości z postacią, jaką jest np. Ofelia, Barbara Radziwillówna, Desdemona, Julia i t. d.

Nie wdając się w ściśle metafizyczne wywody „idei“, jak je znajdujemy w filozofiach nowożytnych, a które tyle porobiły pomyłek, nie sięgając nawet w nadświatach Platonowych idei, powiedzmy trybem krótszym, jaśniejszym, choć może mniej umiętnym i ścisłym, w jakim sensie my bierzemy ideę artystyczną. Jakoż ona tem się różni od „myśli“, że idea ta ma znaczenie już określone, bo już pewne, indywidualne: a przeciwnie myśl jest-li czynnością samego rozumu i refleksyi, a rodząc się bez zewnętrznej formy, jest bezcielesna! Co innego jest idea artystyczna; ona, budząc się w chwilach natchnienia poety, rodzi się już z formą, już niby z wyrażeniem swoim zewnętrznem, mającym być jej urzeczywistnieniem, uwidomieniem; bo zaród téj formy a wyrażenia podaje i przynosi fantazji już sam ów przedmiot rzeczywisty, który ją potrafił a natchnął. Im przeto silniej dojrzała ta idea w fantazji poety, artysty, tem też doskonalej a jej odpowiedniej wyrabiają się te zewnętrzne formy jej. Idea w tem naszym artystycznym znaczeniu obejmuje też to wszystko, co zamknięte jest w pojęciu, bo obejmuje to wszystko, co jest koniecznem dla istoty jakiej rzeczy, dla jej rodzaju, i co ją czyni właśnie tem, czem ona jest; przecież z drugiej strony ta idea nie jest tylko samem abstrakcyjnym ogólnem pojęciem. Ta idea artystyczna, jakeśmy właśnie rzekli, już ogarnia całe rzeczywiste uwidomienie przedmiotu, wyraża jego indywidualność, bo całą rzeczywistość jego jednostkową, różniącą go od wszystkich innych przedmiotów



kiego, mówiąc o coraz wyższej doskonałości zjawisk natury. Bo w świecie Bożym każde jestestwo, jako cząstka doskonałej całości wszechstworzeń, jest zupełnie taką, jaką być winna; wszystkie tedy jestestwa są równiej a najwyższej doskonałości.

Zatém, uważając rzeczy jedynie z tego stanowiska ludzkiego, mówić możemy, że jedne jestestwa są doskonalsze, a drugie mniej doskonałe, co znaczy, że nam w tamtych łatwiej niż w tych poznać mądrość Bożą, pojawiającą się w świecie stworzonym. Pod tym przeto względem zapatrując się na rzeczy, zgadnąć możemy, że im bogatszego znaczenia będzie rzeczywisty przedmiot, to jest, im do wyższego rodzaju lub stopnia należeć będzie, tém téż wyższego znaczenia będzie artystyczna idea, którą on obudzi we fantazyi mistrza. Inaczej mistrza natchnie natura martwa, co, niby głuchoniema, do-

tegoż samego rodzaju. Takowa idea artystyczna nie będzie tedy samym ogólnikiem abstrakcyjnym, ale obejmie w sobie szczegóły, pierwiastki, właściwości, które nie należą do wyrażenia ogółu, rodzaju, w którym przedmiot objęty, ale które stanowią indywidualność tego jednostkowego, pojedynczego przedmiotu. O innej, głębszej jeszcze istocie artystycznej powiemy zaraz poniżej.

Jeżeliśmy tak oznaczyli różnicę, jaka zachodzi między artystyczną ideą a ogólnym pojęciem, którym jest up. rodzaj, gatunek i t. d., obaczmy teraz, z drugiej strony, czém się różni ta idea artystyczna od idei rzeczywistego przedmiotu.

Naprzód uważmy, iż idea rzeczywistego przedmiotu tém się różni od pojęcia, od ogółu (od rodzaju), do którego on należy, iż ta idea jest pojęciem już wcieloném, uwidomioném w jeden pewny, rzeczywisty przedmiot jednostkowy. I dla tego to pojęcie nazywa się tu już ideą. Jakoż, ten przedmiot obejmuje wprawdzie w sobie także owo pojęcie ogólne, ale oprócz tego obejmuje w sobie cechy, szczegóły indywidualne, jemu wyłącznie właściwe, stanowiące tedy jego indywidualność, różniącą go od innych przedmiotów tego samego rodzaju. Ale co więcej! W tym przedmiocie rzeczywistym, prócz ogólnego pojęcia, prócz cech indywidualnych, wyłącznych, jednostkowych, znajduje się jeszcze, jak się powyżej rzekło; trzeci czynnik, bo cechy *przypadkowe*, niepochozące ani z ogólnego pojęcia ani z indywidualności przedmiotu, lecz będące wprost skutkiem przyczyn zewnętrznych.

Otóż od tej idei rzeczywistego przedmiotu różni się tém idea artystyczna, iż w tej ostatniej jest także wyrażony ogół, a zarazem indywidualność, lecz nie ma przypadkowych cech. Dzieło artystyczne, jak wiemy z powyższych wywodów, jest oczyszczone z naleciałych ze zewnątrz cech, a tém samem ono uwydatnia ów ogół, a zarazem indywidualność swoją. Co więcej, ta indywidualność i ten ogół same przez się są w nim spotegowane. W dziele artystycznym tedy obaczmy różnorodność właściwych, wyłącznych pierwiastków, szczegółów, nie należących do ogółu, ale te różnorodności wszystkie stanowią i potęgują indywidualność dzieła sztuki, a są ściśle z sobą połączone w jedność doskonałą. A nakoniec idea artystyczna ma jeszcze jedną a najwyższą właściwość, różniącą tę ideę tak od ogólnego pojęcia, jak od idei rzeczywistego przedmiotu. Jakoż idea artystyczna świeci i płonie jeszcze duchem mistrza, bo ona w głębiach jego natchnienia była poczęta; bo ta idea z bezśmiertelności ducha ród swój wiezie.

Ta różnica między ideą rzeczywistego przedmiotu a ideą artystyczną jest także powodem, iż powiedzieć można, że dzieło sztuki jest uludą czarodziejską a pozorem prawdy rzeczywistej; bo w niej nie ma przypadkowości, która jest nieodłączną od wszelkiej rzeczywistości, bo idea artystyczna płonie światłością nadziemską, bo jest zwiastuną prawdy najwyższej, która sercem człowieka objęta być zdola.

pięro giestami a hieroglifami przemawia do człowieka, a inaczej postać człowieka, obłana innych światów urokiem! Jeżeli tedy widzieliśmy powyżej, że wśród jednego i tego samego rodzaju (stopnia) znajdzie się jestestwo, zjawisko, nadające się więcej niż drugie na osnowę dla fantazyi, teraz widzimy, że znów jedne rodzaje są doskonalszą dla niej osnową niż drugie.

Zaiste, w ogólności twierdzić nam wolno, że to szczeblowanie wszechniczy jestestw zmysłowych (rodzajów, zjawisk), że to stopniowanie, które nam podają nauki przyrodzenia, lub filozofia natury, będzie miało niemal zawsze znaczenie odpowiednie i dla estetyki samej.

Przecież właśnie dla tego, że to prawidło jest tylko ogólną zasadą, więc też ulega niemało wyjątkom. Jakoż fantazyja artystyczna baczy jedynie na pojaw zewnętrzny, a przeciwnie nauka i umiejętność uwzględnia budowę wewnętrzną stworzeń, której doskonałość nie zawsze odpowiada piękności lub szpetności zewnętrznych kształtów. Zdarza się przeto niekiedy, zwłaszcza u jestestw stanowiących przejście dwóch stopni, iż pod formą zewnętrzną, mniej doskonałą, niby mniej piękną, zbiera się już wyższy organizm wewnętrzny. Jestestwo takowe należeć będzie w obec umiejętności przyrodniczej do wyższych jestestw niż inne, odziane w formy zewnętrzne szlachetniejsze, mimo mniej doskonałej budowy wewnętrznej. Tak np. drzewo w całym przepychu swoich liści a kwiatów jest szczęśliwszym przedmiotem dla sztuki, niż stojące na wyższym stopniu przyrody mięczaki albo skorupiaki, lub inne jakie niby biedne niewydarzeńce natury. Co więcej, estetyk wśród przyrody spotyka się i z jestestwami szpetnymi, które same przez się najczęściej nie mogą być dla sztuki osnową. Nie rozwodząc się tutaj nad pytaniem, kiedy i pod jakimi warunkami brzydotę i ohydę wolno wprowadzić w dzieła piękności, nawracam, jako do rzeczy jeszcze nierównie ważniejszej, do owego szczeblowania świata rzeczywistego, do owego stopniowania się rodzajów i t. d.

Wyrzekliśmy powyżej ogólną zasadę, że im przedmiot zajmie wyższy stopień w całości wszech rzeczy, tém doskonalszej będzie osnowy dla artystycznej fantazyi. Prawidło takowe opiera się na rozumowych, więc słusznych powodach. Zaiste, z każdym wyższym stopniem, jestestwa natury stają się same przez się doskonalszym wyrazem jedności i całości, a tém samem wierniejszym objawem idei. Z tego wynika wprost, iż najwyższy szczyt tego szczeblowania, to jest człowiek, rodząc sam przez się ideę, będzie też znacznieszą i najwięcej odpowiednią osnową dla sztuki i poezyi. Zanim się bliżej rozpatrzymy w istocie człowieka i w duchowych dziejach jego, obaczmy bliżej nieco znaczenie stopni natury, które jako należące do zmysłowej bytności, poniżej jego zostały.

Lubo z jednej strony każdy ze szczeblów przyrody jest wprawdzie czémś osobnem, niby samoistnem dla siebie, jednak, z drugiej



strony, on jest tylko jednym stopniem w całości stworzonego świata, będącej ściśle, systematyczną jednością. Zatem widać, że na każdym szczeblu brzmi niby odgłosem całość natury; ta całość, choć niewidna dla oczu zmysłowych, jest w nim jednak przytomną.

Możnaby powiedzieć, że całość wszech bytności zmysłowej tak się ma do szczegółowych szczeblów swoich, jak całość organicznego jestestwa do szczegółowych jednostkowych jego organów, członków i t. d. Jak bowiem tutaj każda część organizmu, każda nawet kość stosuje się ściśle do całości, więc do wszystkich innych szczegółowych organów, i z nich wytłomaczona być może, — tak podobnie każdy stopień natury rozumianym być winien w związku z całością fizycznego świata. Wszak nawet każdy badacz rzeczy przyrodzonych, byle z płomieniem wyższego oświecenia, nie będzie się zapatrywał na zjawiska w ich oderwaniu, ale je uchwyci na tle całości wszechrzeczy zmysłowych.

Podobnie też i fantazyja twórcza nie przestaje na jednostkowym przedmiocie, będącym jej dzieła osnową. Prawdziwy artysta, poeta, w twórczym zachwycie swoim, przenika, że tak rzekę, jasnowidzeniem przedmiot, zaziera mu niby w serce i odgaduje znaczenie a stanowisko jego względem całości wszech jestestw zmysłowych. A tak dzieło jego samo przez się technie niby powiewem tej całości stworzonego świata, a jest jego odbiciem. Jeżeli tedy już powyżej rzekliśmy, że dzieło sztuki jest całością a jednością w sobie, że jest osobnym dla siebie światem, już teraz to orzeczenie nasze oparło się jeszcze na nowych i głębszych powodach.

Z tego, cośmy dopiero powiedzieli, wynika, że i osnowa niższych stopni natury, należąca nawet do przyrody martwej, będzie odgłosem wyższych od siebie pojavów, jeżeli ją uchwyci fantazyja prawdziwie artystyczna. Same beżżywotne, głuche skały i góry, obłoki i wody, przedstawione przez znakomitego artystę, niby drzemią a marzą o duchu człowieka, przepowiadając, jakby przez sen, bytność jego na ziemi. W nich odzywają się z cicha uczucia tęsknoty, które grały w duszy malarza, gdy stwarzał ich wizerunki.

Jeśli atoli fantazyja twórcza w rzeczy nieme i martwe zdoła technąć i duszę i ciepłe uczucia, tém świetniejsze ona obchodzi tryumfy w sferach ludzkiego żywota. Bo w tych dzielnicach już sama przez się forma zmysłowa przechowuje w sobie pierwiastek idei siebie wiadomej, idei co jest gościem z nadziemskich wysokości. Tutaj wewnętrzna treść i objaw zewnętrzny, duch i natura, są niby wprost przygotowane dla fantazyji artystycznej. Ale właśnie też tutaj powołanie jej tém staje się trudniejszym, im jest wznioślejszém.

Jak natura bezduchowa jest pasmem coraz wyższych ogniw, tak podobnie i w dziedzinie ludzkiej istoty, widzimy coraz wyższe stopniowanie. Z razu spotykamy fizyczną postać człowieka, w której

promieni indywidualność a charakter, będący istnym samodzielnym owocem właściwej woli jego.

Gdy w naturze bezdusznej indywidualność mieniła się tak znacznie pod wpływem warunków zewnętrznych, u człowieka całe uposażenie, od przyrody odebrane, i wszystkie okoliczności zewnętrzne są jedynie wątkiem, z którego on sam sobie tworzy własne piętno, własny charakter swój i własną wartość moralną.

Życie człowieka rodzinne, rodowe i narodowe — uczucia miłości i przyjaźni — obyczaj prywatny a znowu życie publiczne, historyczne, artystyczne, religijne — otóż są nigdy niewyczerpane osnowy dla sztuki i poezji, jakieśmy to rzekli na wstępie do tej rozprawki naszej. Nie wdając się w bliższe rozbiory tej bogatej treści, powiedzmy tylko, że każda osnowa, z życia duchowego wzięta, nada się dla mistrza poety o ile jej towarzyszyć będzie natura to jest forma zmysłowa, pojaw mimowolny, bezświadomy; i że nawzajem o tyle tylko strona naturalna, strona mimowolna człowieka może być przedmiotem dla sztuki, o ile ona świeci duchem jego. Do natury bowiem człowieka nie tylko liczymy cielesną jego przyrodę, ale i wszystkie te czynniki, które mu są wrodzone, które tedy w nim działają, choć bez wiedzy a woli jego.

Jeżeli jednak prawdą jest, że świat ludzkiego żywota o tyle jest osnową dla fantazji, o ile sprawy człowieka same przez się są przymierzem natury a duchowych pierwiastków — więc zrozumiemy, że się znajdują dwie ostateczności, które nazawsze winny być wykluczone z dzielnicy sztuki pięknej. Jedną z tych ostateczności jest materia bez uduchowienia, a drugą ostatecznością jest duch bez form zmysłowych. Żaden albowiem z tych odwrotnych sobie biegunów nie ma warunków powyżej wspomnianych. Ztąd wypływa, że np. same przez się dzikie żądze materialne, nie ułagodzone, nie uszlachetnione poświęcą duszy, że rozkołysania bezprzytomne chuci li zmysłowych, w których człowiek spada poniżej zwierzęcej natury, nie będą godne, by się stały przedmiotem dla sztuki, bo one z istoty swojej są nawet przedmiotem niepodobnym dla niej.

Z drugiej strony sprawy czysto duchowe, bezzmysłowe są również treścią nienadającą się dla fantazji. Albowiem jedynie prawdziwem wyrażeniem dla takowej treści rozumowej abstrakcyjnej jest wyrażenie bezcielesne, bezobrazowe. Treść takowa winna się wyrazić bez żadnego pośrednictwa, a łączyć się wprost z myślą człowieka. Dla przedmiotu, będącego sprawą siebie świadomego, oderwanego rozumu, jedyną formą odpowiednią jest *proza*. Jeżeli chcemy wiadomości, zasady umiejętne i prawdy ogólne, np. logiczne, prawne, matematyczne i t. d., uzmysłowić w formach widzialnych, wtedy stworzymy tylko zimne allegorye, albo w najszczęśliwszym razie poemata dydaktyczne. Lecz takowe poezye, jako niezrodzone fantazją prawdziwą, pełną swobody, nie są też dziełami sztuki pięknej; należą one do sztuki tak zwaną nadobną, co stroi i zdoła



osnowy rozumowe, utylitarne, rozsądkowe. Takowe zasady umiejętnie, takowe prawdy rozumowe są właśnie myślami, pojęciami, które, wedle tego, co się powyżej rzekło, nie mogą być treścią dla dzieła sztuki, bo one poczynają się w rozumie, a nie są skutkiem natchnienia potrąconego od zewnętrznego świata. Dla takich ogólników rozumowych trzebaby dopiero szukać w świecie zewnętrznym odpowiedniej formy, a takowa będzie zawsze wyszukana.

Przyznajemy, że takowym sprawom duchowym często towarzyszy objaw zewnętrzny i widomy; — otóż ten objaw może być sam przedmiotem dla sztuki. Przecież to wtedy jedynie będzie miało miejsce, jeżeli objaw takowy jest bezwolny, mimowolny, jeżeli tedy będzie naturalny; np. malarz przedstawia wprawdzie matematyka, astronoma, tonącego w głębiach umiejętności swojej; ale artysta przedstawia właśnie tę stronę jego czynności, która jest sprawą bezświadomą, mimowolną. Dzieło malowane nie wyobraża prawd matematycznych i astronomicznych, ale postawę i fizyognomią badacza, którą on przybrał mimo woli a wiedzy swojej. Ta właśnie jego właściwość jak z jednej strony jest wyrażeniem przypadkowym duchowego pierwiastku, tak z drugiej strony, właśnie dla tego, że jest mimowolną, należy do natury bezświadomej.

W razach zaś, gdy postawa, gdy wyraz oblicza i giesta są skutkiem pełnej świadomości i woli wskrós przytomnej sobie, już człowiek takowy nie będzie stosownym przedmiotem dla dzieła sztuki. Bo on sam już jest uwidomieniem jakiejś idei, on sam stał się swoim przedmiotem. On może o tyle będzie osnową dla artyzmu, o ile, mimo tej jego wyraźnej woli, jeszcze w nim została strona niezależąca od niego. Może też on posłuży za przedmiot komiczności, rodzącej się właśnie ztąd, że on czemś innem chce być, a czem innem się staje. Jest to komicznością, bo sprzecznością człowieka ze sobą samym. Inaczej się ma rzecz np. z artystą scenicznym; ten wziął własną osobę swoją w zupełne a prawdziwe posiadanie. Wszystkie jego ruchy i postawy, mimika i intonacya głosu jest przemyślana, wyrobiona myślą; on jest przytomny we wszystkich tych szczegółach swojej woli; i dla tego np. malarz nie znajdzie tutaj więcej dla siebie osnowy, dla twórczej swojej fantazyi. Przyczynę łatwo odgadnąć, bo sam ten artysta sceniczny w tej roli swojej już uczynił się dziełem artystycznym; bo on sam jest zarazem i mistrzem i osnową i dziełem sztuki; on własną osobę uczynił wyrazem artystycznej idei, którą on w sobie zrodził, która go przenika wskrós. Malarz, malując aktora w roli jego, winien go jedynie kopiować. Malarz tutaj nie tworzy weale, bo kopiuje tylko dzieło sztuki już utworzone przez samego aktora, a którym jest sam aktor. Zaiste nie brakłoby nam naocznych przykładów, świadczących jako jedynie te sprawy człowieka stają się osnową dla fantazyi, które są ześlubieniem ducha a natury. Bo duch jest ich treścią, a natura jest uzmysłowieniem treści takowej.

Gdy do tych objawów przystąpi sztuka i poezya, już jej tajemnicza moc, rozjaśniając, rozplamienając owe światłości duchowe, uczacni tém samém ich zewnętrzne uwidomienie.

Nie wdając się już w ściślejsze wywody powyższej zasady, uważamy tylko, że jeżeli wedle niej prawdą jest, że te tylko objawy w ludzkim żywocie nadają się dla poezyi i sztuki, w których duch i natura wspólnie działają, więc tém samém wnosić wypada, iż ze wszelkich takowych objawów te znów będą najszcześniejszą osnową dla twórczej fantazyi, w których oba te dwa przeciwne sobie pierwiastki, bo duch i natura, świadomość obecna sobie i mimowolne uczucie nawzajem się doskonale zrównoważą. Pojmujemy przeto dla czego miłość w ściśłem znaczeniu jest ową nigdy nie wyczerpaną osnową dla poezyi; pojmujemy, dla czego miłość, jakieśmy rzekli na samym wstępie do tej rozprawki, jest od wieków piastą niemal wszystkich powieści, komedyj, tragedyj, romansów, pieśni, i t. d. Jakoż miłości potęga jest wprawdzie ugruntowana na znisłowej naturze, lecz zarazem jest wykwittem mocy duchowych. Tutaj niby występuje wola rozumna, niezależna, a przecież ona działa mimowolnie: bo moc natury tajemnicza, magiczna, bo pathos silniejsze od woli ogarnia duszę dwojga kochanków, czyniając ich myśl i wolę.

Gdy atoli ta dziwna potęga miłości, ta jej treść tak niewyczerpana dla fantazyi właśnie spowodowała nas do wysnucia całej tej niniejszej rozprawki naszej, zatem wypada nam nieco bliżej porozumieć się co do tej istoty miłości. A do tego celu pomogą nam nasze powyższe poglądy na świat. Bo jeżeli one właśnie tłómaczyły nam stosunek fantazyi twórczej do rzeczywistego świata, tém samém winny nam też wyjaśnić zachowanie się twórczej fantazyi do miłości, będącej pierwiastkiem tak głęboko wplecionym w życie rzeczywiste człowieka.

Chciemy tedy sobie przypomnieć w krótkości powyższe wypadki najważniejsze dla nas w tym względzie.

Widzieliśmy w naszych wywodach, że, co do przedmiotów rzeczywistych jednego i tego samego rodzaju, nie każdy nada się jednako dla fantazyi; owszem okazaliśmy, iż każdy z nich tém będzie doskonalszą osnową dla sztuki i poezyi, im silniej wyrazi ten rodzaj swój, im potężniej zarazem objawi indywidualność swoją własną, sobie wyłącznie właściwą, różniącą go od wszystkich innych przedmiotów swojego rodzaju.

Następnie wypłynęła nam również prawda, że nie wszystkie rodzaje jestestw (zjawisk, zdarzeń i t. d.) są jednakowej osnowy dla twórczej fantazyi; owszem nabraliśmy przekonania, że im na wyższym stopniu stworzonego wszechświata stanie rodzaj jaki, tém też do niego należące przedmioty, jestestwa, zjawiska będą głębszej i bogatszej treści, a więc i wyższą ideę wzbudzą w artyście, poecie.



Rzekliśmy też, że im do wyższego rodzaju należeć będzie jestestwo, przedmiot jaki, t $\acute{e}$ m silniej wyrazi indywidualność swoj $\acute{a}$ , t $\acute{e}$ m tedy silniej odnosi się będzie do siebie samego. Bo uważmy, przedmiot (zjawisko, jestestwo) takowy im do wyższego stopnia wszech rzeczy należeć będzie, im tedy będzie głębszej a zamożniejszej treści, t $\acute{e}$ m on silniej tę bogatą a rozmaitą treść zbierze w sobie samym, niby w ognisku swoim, t $\acute{e}$ m więc silniejszą stanie się jednością.

Powyższe nasze rozumowania wyświeciły nam jasno, że każdy rodzaj, że każdy stopień w t $\acute{e}$ m szczeblowaniu rzeczywistego świata będzie niby summą wszystkich poniższych stopni; co więcej, powiedzieliśmy, że każdy przedmiot, byleby był uchwycony głęboką umiętnością lub genialnym jasnowiedzeniem fantazyi, wystąpi na tle wszech rzeczy stworzonych, bo okaże się być niby odbiciem promieni wszech natury i rzeczywistości całej. Ztąd znowu wynika, że im wyższy rodzaj, do którego przedmiot należy, t $\acute{e}$ m większą ilość stopni poniższych w sobie obejmie, t $\acute{e}$ m będzie bogatszej a rozmaitszej treści, t $\acute{e}$ m tedy stanie się wyraźniejszym odbiciem a odgłosem owej całości wszech-swiata stworzonego, — a to t $\acute{e}$ m więcej im doskonalszym będzie jestestwo wśród innych a należących z nim do tego samego rodzaju.

Teraz, aby ściślej wyjaśnić naturę miłości, dodajmy do tych wszystkich jedną prawdę. Powiedzmy, że jest jeszcze jeden zakon, będący podwaliną wszech jestestw; powiedzmy, że *każde jestestwo stworzone odnosi się koniecznie do innych, odnosi się koniecznie do zewnętrznego świata.*

Dodajmy jeszcze, że z tego zakonu wszech rzeczy stworzonych wnosimy wprost, iż właśnie najwyższe stopnie natury i rzeczywistości, będące najdobitniejszym wyrażeniem praw wszech-swiata, winny też objawić najdobitniej ten zakon jego a prawdę węgielną. Wnosimy ztąd, że właśnie każde jestestwo, należące do najwyższych rodzajów rzeczywistości, a będące najdoskonalszym przedstawcą swojego rodzaju, że więc każde jestestwo o najbogatszej, najrozmaitszej, najgłębszej treści, o najpotężniejszej samoistnej indywidualności okaże też najjawniej, najdzielniej to prawo odnoszenia się do drugich, do zewnętrznego świata. Im zaś niższe będzie jestestwo, im będzie uboższej treści, t $\acute{e}$ m ciaśniejszy będzie świat, który je będzie obchodził, t $\acute{e}$ m ściślej to jestestwo zamknie się w sobie i w głuchocie swojej samolubnej. Ztąd następnie wypływa, że to prawo najświetniej o sobie znać daje właśnie w dzielnicy człowieka, jako najwyższej wśród stworzonego świata. Zrozumiemy więc dla czego ludzie o bogatej a głębokiej treści, o potężnej indywidualności, więc ludzie, będący najzacniejszych przedstawcami swojego rodzaju, okażą też w stopniu wiele spotęgowanym owo mienie się na zewnątrz.

To prawo atoli objawia się w dziedzinie ludzkiej istoty w przeróżnej formie, w przeróżnych kierunkach, a to z powodu wielkiej

i wysokiej, wielce bogatej a przerozmaitej treści ludzkiej natury. Przecież jedną z form najważniejszych tego odnoszenia się jest miłość, we właściwym a ściśłem znaczeniu tego wyrazu. Gdy tedy miłość jest wyjawem owego prawa i zakonu, trzymającego świat stworzony w objęciu swoim, zatem nie dziw, iż miłość jest, jakeśmy rzekli, ową mocą niewymowną, magiczną, owém oczynieniem, co, silniejszém będąc od woli, włada duszą dwojga kochanków. Tak tedy bywa, iż w miłości występuje wola niby niezależna, samodzielna, a przecież działająca mimowolnie. Zapewne indywidualność zacna, w sobie głęboka, pełna bogatej treści duchowej, okazać może odnoszenie się swoje na zewnątrz przerozniętym działaniem swoim a nie koniecznie miłością w ściśłem znaczeniu. Jednak i to pewną a niezaprzeczoną prawdą, że miłość we właściwym, ściśłem znaczeniu, wtedy tylko będzie zacną, szlachetną, wzniosłą, i wtedy tylko będzie głębokiej patetyczności, jeżeli zapłonie w indywidualności zacnej, szlachetnej, głębokiej a bogatej treści. Dla tego też możesz śmiało sądzić o wartości młodzieńca, wedle zapatrywania się jego na miłości uczucia.

O tym wszystkiem atoli obszerniej nam prawić przyjdzie. Tutaj uważmy, czyliż owo prawo, czyliż ów, powyżej orzeczony, zakon jest rzeczywiście prawdą? Czyli on raczej nie jest sprzecznością w sobie? Jakoż, czyliż nie jest sprzecznością, gdy mówimy, że jestestwo każde, im do wyższego rodzaju należy, zatem im bogatszej jest treści, im samo jest doskonalszém w swoim rodzaju, im tedy jest dzielniejszej indywidualności, tém potężniej, silniej odnosić się będzie do innych jestestw i do całego rzeczywistego zewnętrznego świata? Zapewne jest-to sprzecznością prawdziwą! Bo sprzecznością jest, gdy mówimy, że im doskonalsze jest jestestwo, tém więcej potrzebuje ze zewnątrz uzupełnienia swojego; sprzecznością jest, gdy twierdzimy, że im dzielniejsza jest jego indywidualność, to jest im ściślej jestestwo do siebie samego się odnosi, tém ściślej się odnosić będzie na zewnątrz! — Sprzecznością jest, gdy twierdzimy, że im ściślejszą jestestwo w sobie będzie jednością i całością, tém wyraźniej odniesie się do zewnętrznego świata. Przecież właśnie dla tego, że ta sprzeczność jest sprzecznością prawdziwą, ona sama się znosi i dla tego przestaje być sprzecznością. Pod tym względem przypominamy, cośmy okazali powyżej na wstępie tej naszej rozprawki. Tam widzieliśmy, że każda z dwóch odwrotnych sprzeczności właśnie dla tego, że nią jest, istnieje dla tego, że istnieje druga, że się obie nawzajem wywołują, a nawzajem się bez siebie obejść nie mogą.

Z tej ogólnej logicznej zasady wypłynęła nam powyżej druga, to jest zasada, iż z jednej strony ogół, a z drugiej indywidualność nawzajem ze siebie się rodzą; z czego znów wnosiliśmy następnie, iż w prawdziwem dziele sztuki z równą potęgą winien się objawić ogół (rodzaj) a zarazem indywidualizm przedmiotu. Otóż tedy z tej samej ogólnej logicznej zasady wypływa nam teraz nasza prawda, iż



każde jestestwo właśnie dla tego, iż jest niby jednostką osobną, odnosi się do zewnętrznego świata, i że im jestestwo to będzie doskonalsze, im na wyższym stopniu wszech rzeczy stanie, im dzielniejszą będzie całością indywidualną, tém dobitniej a potężniej wyjawia to swoje odnoszenie się do innych i do całego zewnętrznego świata. Bo, jakżeśmy już powyżej rzekli, im silniej spotęguje się jedna z tych odwrotności, tém silniej spotęguje się i druga.

To prawo przeto nie wymaga bynajmniej usprawiedliwienia, lecz raczej wyjaśnienia.

I zaiste — uważmy, iż każde jestestwo stworzone ma dwie strony, wręcz od siebie odwrotne. Z jednej strony jest ono jednostką osobną, niby całością w sobie zamkniętą, samoistną, niezależną, odróżniającą się indywidualnością od innych zjawisk, lecz z drugiej strony właśnie dla tego, że jest stworzeniem tylko, jest ograniczonym, jest tylko częścią, tylko ułomkiem wielkiej całości, bo częścią, ułomkiem całego stworzonego świata. Otóż właśnie dla tego, że jest ułomkiem takowym, właśnie dla tego, że zależy od całości rzeczywistego świata, winno wyrazić tę ułomkowość a tę zależność swoją, a wyraża ją właśnie tém, iż się odnosi do tego rzeczywistego świata, że się odnosi do niego, jako do uzupełnienia swojego i dla uzupełnienia swojego.

A jeżeli tak się rzeczy mają, więc zrozumiemy, że im wyższej doskonałości będzie jestestwo, tém też silniej wyjaśni to odnoszenie swoje. Bo nawet właśnie ta bogata i przeróżnaita treść jego istoty wiąże się w przeróżnaito stosunki do rzeczywistego świata. Bo zażegnania pod każdym z tych rozmaitych względów swojego uzupełnienia i dalszego rozwoju. Im zaś niżej stanie jestestwo, im uboższej będzie treści, tém też szczuplejszy będzie zakres jego stosunków, tém wątlejsze będzie nawet to tak nieliczne jego odnoszenie się. Kilka przykładów wyjaśni nam spelną rzecz.

Uważając ciała li jako martwą materją, obaczmy, że jedynym ich odnoszeniem się na zewnątrz będzie ich ciężkość, zatem spadanie do ziemi, do której dają brzemieniem swoim. Ciała niebieskie, jako części systematu słonecznego, już to zachowanie się wzajemne do siebie wypisują na niebie jasnym gościńcem swoich ruchów a wirów. Odwrotnie bieguny magnetyczne, elektryczne nawzajem tęsknią do siebie i tém silniej mają się do siebie, im więcej spotęgowana będzie ich moc. Barwy sprzeczne rozszczepionego w pryzmacie promienia, spływając z sobą, znów tworzą promień biały (np. czerwona i zielona). Chemiczne ciała łączą się wedle wrodzonego im wzajemnego powinowactwa. To powinowactwo a odnoszenie się wypływa z ich istoty, więc wyjawia właśnie tę istotę. Atomy bezduszne nawzajem się przyciągając formują kryształy, aż znów robotą kryształów staną gotowe owe czarodziejskie, błyszczące, świecące podziemne groty, niby górskich wrózek tajemnicze mieszkanie. Roślina odnosi się do słońca, wody, gruntu, powietrza, a w sobie od-

nosi się do części swoich; a gdy roślina obchodzi najwyższe święto swojego żywota, wtedy ona w kwiecie marzy o miłości, bo stosunek płciowy budzi się pierwszy raz w wonnym kielichu kwiatowym. Choć jednak kwiat śni o miłości, choć o kochaniu marzy, on tkwi niewzruszony a zakłęty w miejscu. Dopiero w zwierząt dzielnicy przewyciężona przestrzeń, ona przemożna i w wodzie i w powietrzu; więc też organa ruchu i odmiany dowolne miejsca odpowiadają rozwijającej się stopniowo doskonałości wewnętrznej budowy a zmysłów potędze, co łączą życie ich ze światem zewnętrznym, — i z drugą płcią odwrotną.

Tak przyroda cała i wszystkie jej zjawiska, czyli one są drobne, czyli wielkie, będą onego prawa a zakonu przykładem. Bo ten zakon jest ustawą bytności wszelkiej, a istnieje we wszelkiem istnieniu. A rzekliśmy już, że im wyżej stanie jestestwo przyrody, tém liczniejszym a głębszym stosunkiem łączy się z innymi, tém obszerniejszy, bogatszy jest zakres odnoszenia się jego na zewnątrz.

Kędy spojrzysz oczyma, kędy sercem posłuchasz, wszędzie a zawsze usłyszysz i obaczysz to prawo miłości, co wiąże nawzajem jestestwa z sobą. Ono przemawia w migotném, błyszczącym kruszców państwie; o niem prawią gwiazdy — owe nieme niebios wędrowce; to prawo wznosi się w woni kwiatów, maluje ich liście barwne i rysuje ich formy przeróżnego kroju; ta ustawa śpieszy, wije się po ziemi, płąsa po wodach i lata po powietrzu w wiecznie ruchomém zwierząt królestwie. A gdy roślina, zwierzę umrze, gdy się stanie niemą martwicą, wtedy znów rozpoczynają władztwo swoje moce chemiczne, wiążące, jednoczące się, wedle pokrewieństwa swojego.

Gdy atoli już w świecie bezduchowym natury widzimy ową tęsknotę do pobratymczych jestestw, cóż dopiero się dzieje na przyczółach promiennych, kędy już płonie żywot człowieka, niby innego świata zorza poranna! Człowiek zaś nie tylko rządzi się ustawami swojej przyrody, ale on rozumie te swoje prawa; co więcej, on sam staje się prawodawcą swoim.

Nie rozvodzimy się nad dzielnością zmysłowej natury człowieka, nad jego organizmem tak cudów pełnym, otwierającym mu tak nieprzejrzone obszary jego na zewnątrz działania. Uważmy tylko, że gdy zwierzę, choćby najszlachetniejsze, odnosi się do pewnej wielce ograniczonej liczby przedmiotów, bo do tych tylko, co odpowiadają wprost jego cielesnym potrzebom, a do reszty świata zachowuje się zupełnie obojętnie; przeciwnie dla człowieka nie ma rzeczy obojętnych wśród natury całej; on odnosi się do wszystkich jej jestestw, do wszystkich jej zjawisk. Podobnie też organizm jego wiąże się łatwo z ogromem obszarów na ziemskiej kulicy. Zwierzę zamknięte jest w pewnych klimatycznych pasach; żywot fizyczny człowieka nie zna tych granic, on sąsiaduje i z kołem biegunowym i z równi-



kieni, — on mieszka i w głębinach ziemskich, i na wysoczyznach, potężnie nad morze wzniesionych.

Jak atoli natura jest ciągłym szczeblowaniem coraz wyższych stopni swoich, tak i człek każdy rozwija się coraz wyższemi szczeblami, roztaczając własną treść istoty swojej duchowej; dla tego człowiek każdy ma historią własną. — Zwierzęta na wieki zostają w szczupłym zakresie, w którym ich natura zamknęła. Człowiek atoli, odnosząc się do zewnętrznego świata, rozwija tę wewnętrzną treść swoją. Im głębszej będzie treści człowiek, im bogatszego ducha on będzie, tém potężniej się odnosić będzie na zewnątrz dla uzupełnienia swojego, bo tém silniej on uzna ułomkowość swoją i granicę swoją, słowem tém on będzie skromniejszy.

Ten świat zewnętrzny jest mu potrąceniem a pomocą, aby owa iskra, udzielona mu od Stwórcy na początku świata, rozgorzała pełną światłością. Jest mu ku temu pomocą przeszłość nie tylko własna jego, ale i przeszłość dziejów; jest mu ku temu pomocą i przyszłość własna i przyszłość świata. Zwierzę jest przykute do obecnej chwili, jego czas jest jedynie czasem jego żywota. Człowiek atoli, jako jestestwo duchowe, bezśmiertelne, przezwycięża chwile obecne i odnosi się do upłynionych wieków i do czasów mających się dopiero rodzić; on odnosi się myślą, sercem nawet do wieczności samej.

Wszak jak człowiek pojedynczy, tak i cały ród ludzki ma historią swoją, i on dosięga coraz wyższych stopni; temi stopniami są wielkie epoki a wielkie światozwrotne wypadki. Ztąd ziemia, życie doczesne, historia są dla człowieka domem wychowania, wyćwiczeniem a przygotowaniem do innego żywota. Chodzi więc o to, aby już tu na ziemi zacie rozpoczął tę pielgrzymkę swoją. Rzekliśmy, że ten świat, że te przedmioty, do których się człowiek odnosi, są dla niego pomocą a potrąceniem do coraz wyższego rozwoju, a z drugiej strony pamiętajmy, jako z prawa powyżej rzeczzonego wynika, że każde jestestwo odnosi do tych tylko przedmiotów, które właśnie odpowiadają jego istocie. Ztąd jak np. bezrozumne zwierzę odnosi się do tych wyłącznie pokarmów, które stosują się do jego natury, jak ciało chemiczne wyjawia swoją istotę przez powinowactwo z ciałami, z którymi się łączy; tak również człowiek odnosi się będzie do tych przedmiotów, które odpowiednie są szczeblowi, którego się on dopiął w życiu. Człowiek, który się nie wylenił jeszcze ze zwierzęcej swojej natury, który jest jeńcem bezwolnym własnej cielesności swojej, odnosi się jedynie do przedmiotów będących jego grubych chuci ugasem. Od tego zwierza-człowieka odwracając się ze wstrętem, podnieśmy oczy do onych szczytów, kędy człowiek wznosi oblicze jako do tęczy przymierza — do prawd Bożych, i w nich duchem tonie; kędy człowiek znów w głębinę ducha swojego patrząc, w nich widzi płonące oczy miłości bez granic, owęj miłości preczystej, świętej, która nie z tego świata.

Bo zaiste ta tęsknota jego do Ojca na niebie, niby biednego kwiatu do słońca, niby głuchej igielki magnetycznej do światła bieguny, właśnie dla tego świeci w ludzkiej istocie, bo ta istota sama, przezysta, bez skazy, stała się niby ołtarzem gorejącym owej iskry, którą w miłości udzielił stworzeniu swojemu Bóg. A tę iskrę roznieca dech, idący z nadgwiazdnej dziedziny. Gdy ta iskra rozplonie ogniem świętym, wtedy duch stworzonego człowieka będzie wyższego znaczenia niż gwiazdy i słońca. Ale jakież długie i mozolne jest stopniowanie od onego czelaka, co jeszcze obłożony ciężkiem zmysłowości brzemieniem, do owego przyczola, na którym prawdy i prawa ogólne, zakony święte przenikają ducha stworzonego, niby jasne przezyste przezrocze swoje, do onych szczytów na których duch stworzony jest nawzajem tych prawd odbiciem i zwierciadłem wier-nem, nieskalanem, o ile niemi być zdolen człowiek ułomny.

To stopniowanie człowieka jest atoli zarazem coraz wyższem szczeblowaniem tych przedmiotów, do których się on odnosi, w których siebie samego znajduje. To stopniowanie jest tedy zarazem coraz wyższem uszlachetnieniem przedmiotu jego miłości. Bo miłość jest znalezienie siebie zewnątrz siebie. Miłość jest wyswobodzeniem od samolubstwa, bo wyzwoleniem od pętów własnej swojej jednostki, odnoszącej się li do siebie; a przecież nawzajem ona jest odzyskaniem siebie w innem jestestwie. I wielka to jest droga do wielkiej i przezystej miłości — a ta droga i kwiatami i cierniami zasłana.

Ustawa odnoszenia się na zewnątrz przybiera się w kształty niewyczerpanej różnaitości, będące coraz wyższem jej stopniowaniem.

Ona żywcem obecna w maluchnem sercu dzieciny, co się do matki uśmiecha. Gdy w umyśle dzieciny rozwidni się pierwszy rozum świt, już rodzice, rodzeństwo a ściany domowe staną się jej kochania przedmiotem, już wtedy instynktem roztuła mu się po raz pierwszy w duszy niebiański kwiat miłości. I nawzajem rodzice w dziatwie widzą serce serca swojego, jej oddają godzinami, latami życie swoje, a nie ma już wyższej miłości nad matki miłość; ona istota, ona duszą dzieli się z niemowlęciem swoim.

Pacholę rozbiera na kawałki bawidelko swoje, by obaczyć co się dzieje we wnętrzu jego; i patrzy i słucha ciekawie, co koło niego zaszeleści, zabrzęczy, zaświeci. Ta pacholecia baczność ciekawa wzmoże się i wzrosnie w miłość do wiedzy, która w męzu rośnie w umiejętności żądze, która odda go w zakonne życie nauk, kędy zrzczenie się ziemskich radości, kędy trud twardy, trawiący, są chlebem powszednim. To wiedzy pragnienie „odrywa wędrowców od ziemi ojczystej i strzechy rodzinnej, wodzi ich w głuche rozłogi obcych części świata, kędy mieszkańców złowroga dziec i demony zawistnej natury czają się na ich zgubę“; ta wiedzy przeważna żądza idzie z pokolenia na pokolenie. A wiedza, a wynalazki o dobytek kosztowny nauk rodzą się wśród boleści ciężkiego porodu.



A czémże jest to wiedzy pragnienie przeważne? Ono jest instynktowém odnoszeniem się do prawd i ustaw żyjących w świecie stworzonym; ono rodzi się z potrzeby nieutulonej uzupełnienia siebie; ono jest także miłością, miłością przezacną, szlachetną. A czémże jest pracowanie człowieka nad sobą samym? Człowiek z natury swojej niby bryłą marmurową, z której przez życie całe wykuwa posąg, na wzór nadgwiazdnego ideału, do którego się odnosi oczyma ducha swojego w nieskończonej tęsknocie miłości swojej. Ten posąg zamknięty jeszcze w głuchym marmurze; człowiek wywołuje go na jaw jasny, widny; a tak człowiek jest zarazem i wążkiem i mistrzem swoim, własném dziełem swoim. A choć on nigdy nie dosięgnie ideału swojego, jednak uczeiwa praca, zacna chęć a święta miłość będzie mu zaprawdę policzona.

Zaniechajmy atoli już tych przykładów, bo przykłady nie zastąpią nigdy umiejętnego rozwoju, badającego wszelkie, a coraz wyższe stopnie odnoszenia się człowieka do świata, do prawd odpowiednich jego wewnętrznej istocie. A do takowego badawczego rozwoju tutaj ani czas, ani miejsce stosowne. Rozumiem atoli, że to, cośmy powyżej rzekli, będzie już dostateczną podwaliną do zrozumienia natury miłości w ścisłym znaczeniu. Kilka uzupełniających słów tu wystarczy.

Pamiętajmy o owęj ustawie, według której każde jestestwo właśnie dla tego, że jest jednością, całością w sobie, odnosi się na zewnątrz. Pamiętajmy też, jakośmy powyżej okazali, iż im jestestwo będzie bogatszej, głębszej treści, dzielniejszej indywidualności, im to jestestwo na wyższym miejscu stało wśród owęj piramidy stopniującej się coraz wyżej stworzonego świata, tém też odnoszenie się jego będzie głębsze, potężniejsze, tém też przedmioty, do których ono się odnosi, będą głębszej wartości, wyższego znaczenia, bo będą właśnie odpowiednie jego własnej istocie. Bo jestestwo w odnoszeniu swoim uzupełnia się i widzi siebie, własną istotę w przedmiocie, do którego się odnosi. Otóż te zasady wytłómaczą nam do syta istotę miłości, bo one wplatają się w cały jej rozwój.

Rzekliśmy, że miłość jest właśnie potęgą, wiążącą osoby płci odwrotnej. To uczucie jest tém silniejsze a głębsze, iż w niem stykają się oba owe światy, wręcz sobie odwrotne. Jakoż tu właśnie, jakęśmy rzekli, moce natury i potęgi duchowe zarówno a nawzajem się przenikają; — idealność nadświatna, promienista prześwieca co ziemskie, uzacnia, uszlachetnia co z doczesności zrodzone. Bo jak sam odmienny kształt fizyczny odwrotnej płci, ujęty w jedności, składa dopiero całą ideę ludzkiego rodu; tak i różnica duchowa, usposobienie psychiczne męża i niewiasty, nawzajem się odnoszą do siebie, będąc wzajemnym siebie uzupełnieniem. Owszem, to duchowe kochanie jest wyższymi a charakterystycznym pierwiastkiem miłości między ludźmi. Jakoż dla samej namiętności tutecznej, dla samej natury obojętnej byłby względ na właściwości psychiczne, du-

chowe ukochanej osoby, byle uroki zewnętrzne nęciły powabem. Przecież tak nie bywa. Wzajemne oczynienie kochanków jest raczej skutkiem duchowego uczucia. Tutaj stosunek płci do płci nie jest wcale czemś abstrakcyjnym, ogólnym. Tutaj właśnie występuje indywidualność kochanków, a każda indywidualność może jedynie znaleźć uzupełnienie swoje także w indywidualności; — sama różnica ogólna, płciowa nie wystarczy. A im zaciejsza, głębsza będzie indywidualność, tem i miłość będzie szlachetniejszą. Gdy zaś indywidualność prawdziwa, głębsza nie jest cielesności, lecz raczej ducha sprawą, zatem idzie, że i mniej świetne przymioty ciała bywają często głębszej i gwałtowniejszej miłości powodem, niż piękność fizyczna, choćby najwyższa, choćby idealna. Ztąd się też dzieje, że nawet najwyższy czar zewnętrznych form, że wdzięki rozlane po całej postaci, że spojrzenia, że uśmiechu czarodziejskie moce, choć zwykle bywają przypisane niby ciału, są przecież płomieniem ducha samego, co przenika indywidualność i pojawia jej cielesne.

Wszak właśnie ten duchowy pierwiastek w miłości wznosi ją nieskończenie nad zmysłowy zwierzęcy świat; tym pierwiastkiem się dzieje, że długie lata, że smętne oddalenia tracą władztwo swoje nad miłością prawdziwą, że miłość mocniejsza niż skon. Gdy się istna miłość zajmie płomieniem na ziemi, już ją oświeca geniusz, co, z pochodnią w rękę i różami wieńczony jest radości i szczęścia wróżbitą; — przecież niekiedy geniusz ten zamieni się na śmierci anioła, który pochodnię płonąca wywróci i w koronie z cyprysu nad kochankami zaplaće.

Gdy duchowe pierwiastki są mistrzami w miłości prawdziwej, gdy każdy z ulubieńców wśród całej płci odwrotnej jedno jedyne jestestwo sobie prorocstwem serca wybierze, więc też to jedno jestestwo, więc ta ulubiona osoba stanie mu za ową całą pleć odwrotną; w tej osobie, w tej jej indywidualności nosabia się cała jej pleć, cały rodzaj jej. A im głębszej treści jest dusza ulubieńców, tem każde z nich promienistszą aureolą otoczy kochanie swoje. Bo co w każdym z nich goreje najświętszym płomieniem, ile tylko w nim uczuć szlachetnych i wzniosłych, w to wszystko ustroi, przyodzieje osobę miłością rzewną wybraną — tem więc i potężniejsze będą obu kochanków śluby. Bo wiecie, cośmy rzekli powyżej, że im na wznioślejszym stopniu stanie z treści swojej jestestwo, tem silniejszym z innymi wiąże się przymierzem, tem większą część całego pasma wszech stworzeń zamknie w samym sobie, tym szlachetniejszym stanie się przedstawcą swojego rodzaju, tem tedy jaśniejszą zaocznością otoczy przedmiot swojej miłości, bo w nim on się przejrzy, w nim samego siebie znajdzie.

I uważny — gdy miłość jest tak niewyczerpaną osnową dla fantazyi twórczej, zatem nie dziw, że miłość jest tak podobna do sztuki i poezyi. Bo, jak poezya i sztuka, tak i miłość jest ideą, jest płomieniem nadświatnym, gorejącym w formie ziemskiej, doczesnej.



I baczmyż jeszcze na inne pokrewieństwo twórczej fantazyi a miłości.

Wszak ziemski pierwiastek, choć nie jest powodem miłości rzeźnej, prawdziwej, jest przeciw jej ogólnej podstawie i jest zarazem jej zewnętrznym pojawem. Ten ziemski pierwiastek jest tęp dla znacznej, wzniosłej miłości, czém dla ideału, poczętego w zachwycie mistrza, jest surowy materiał z natury wzięty, czekający twórczego, wyższego tchnienia.

I inne jeszcze jest podobieństwo miłości do natchnienia wieszczów i mistrzów. Jakoż gdy piękności geniusz w chwili zachwytu wstąpi w ducha śmiertelnego człowieka, już ten człowiek nie jest sam sobą, już on oddany we władztwo wyższej mocy, która stanie się jego mistrzynią a panią; a przeciw z drugiej strony ta moc jest nim samym — jest własnym jego duchem. Dzieło twórczej potęgi rodzi się na świat wolną wolą mistrza, a przeciw mistrz tworzy, bo nie może nie tworzyć. Tak i miłość jest potęgą obcą, a przeciw własną; kochankowie działają z natchnienia tej potęgi, więc niby bezświadcem, a przeciw działają z własnej woli i niby z pełną świadomością swoją. Jest-to właśnie owa ustawa, przytomna we wszechświata stworzonego ogniowach, według której jestestwo jest niby czémś samoistnym w sobie, a przeciw odnosi się do innych słuchając wszechwładnego zakonu. Ta ustawa, jakśmy powiedzieli, na pozor tak sprzeczna z samą sobą, znajduje najwyraźniejsze odbicie swoje w miłości płci obojg. Te zatem sprzeczności w losach kochanków bywają właśnie źródłem całego pasma innych sprzeczności, które w sztuce, w poezyi z kolei zrodzić mogą to komiczne, to tragiczne sytuacje. Bo kochanek to staje w przeciwieństwie do własnego uczucia, to znów miłość idealna a ziemska, więc natura a duch występują jako potęgi wręcz odwrotne sobie. To znowu ta odwrotność może być przegrodą między jedną a drugą z kochających się osób; to znów treść najgłębsza, wypiastowana na dnie serca kochanków, zderza się ze światem zewnętrznym i mocami społeczeństwa; te zaś wrogie siły ubierają się w tysiączne nieprzebrane formy a kształty. Sprzeczności takowe rozwiązują się to weselnie, to wywołują tragiczność władnącą niewidomie światem. Widzimy przeto jak nieprzebraną, jak nigdy niekończącą się osnową dla sztuki jest miłość, a zwłaszcza dla fantazyi ludów chrześcijańskich, u których serce rozwarło się głębią nieznaną w dawnym świecie pogańskim.

Przywodzę wam na myśl Fedrę, Desdemonę, Ofelię, Małgorzatę we Fauscie, Barbarę Radziwiłłównę, Klitemnestrę, Joannę d'Arc Schillera. Ze wszystkich atoli tych postaci, ze wszystkich figur, wyobrażających miłość, które kiedykolwiek stanęły na jawie ludzkim, Romeo i Julia Shakspeara najgłębiej wstrząsnęły sercem człowieka. Ta tragedia zaiste zostanie na zawsze arcydziełem i miłości i poezyi samęj.

## TREŚĆ TOMU DRUGIEGO

### PODRÓŻY DO WŁOCH.

**Wenecya** (dalszy ciąg). Historya na Torcello. — Miasto podmorskie. — Attylla na Torcello. — Katedra tutaj współczesna Bolesławowi Chrobremu. — Katedra ta jest bazyliką. — Znaczenie wyrazu — *bazylika*. — Opisanie bazylikowego stylu w ogólności (w przypisku). — Wrażenie bazylikowej architektury: jest to skupienie duszy we wnętrzu swoim. — S. Fosca — kościółek bizantyński. — Porównanie świątynicy stylu bizantyńskiego ze stylem bazyliki rzymskiej; oba te style są wyobraźnikami wschodu i zachodu Europy. — Wspomnienie o kościele Św. Zofii w Konstantynopolu. — Opis kościoła S. Fosca. — Idea ubrana w szaty żebracza. — Dla czego trzeba często pisywać z zagranicy do domu. — Murano. — Fabryka szkła na Murano i Marco Polo. — S. Donato. — Styl romański jest stylem zajmującym pierwszą połowę średnich wieków. — Dwa te style romantyczne w jednym i tym samym okresie historyi są jedynym przykładem w dziejach ludzkich. — Wytlómaczenie tego zjawiska i bliższe ocechowanie tych stylów. — Zewnętrzna strona z romańska stawianego prezbiterium w S. Donato. — Str. 7.

**Wenecya** (dalszy ciąg). Chwile tęsknoty do samotności. — Porta della Carta. — Perspektywa architektoniczna i widok na dawne lata żywota naszego i oświetlenie w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie. — Dziedziniec pałacu dożów. — Gwiazda Pelegrina co zgasła na niebie. — Logika dziejów. — Str. 42.

**Wenecya** (dalszy ciąg). Arsenał. — Lew kamienny z pod Maratону — i głązy tchną duszą. — Wędrówka po arsenałach. — Model Bucentaura. — Dwa przykłady przepysznych a olbrzymich statków ze starożytnego świata. — Zbrojownia. — Giardini publici pierwszym zawodem w Wenecyi. — Obrazek ludu weneckiego na pobrzeżu słowiańskim. — Str. 52.



**Wenecya** (dalszy ciąg). Czém jest dla geniuszu czas poprzedzający go i czém są względem niego jego następcy. — Czém geniusz w artystycznej a czém geniusz w innych dziedzinach duchowych. — Giorgio Barbarelli (Giorgione). — Estetyczność ówczesnych Wenecyan. — Giorgione i jego zapatrywanie się na świat. — Obraz *Tempesta di Mare* i stara legenda. — Uczniowie Giorgionego. — Jacopo Palma. — Wizerunki jego pędzla a własna biedota nasza. — Gwiazdziste chwile w naszym życiu powszedniem. — Assunta Tycyana, Ofiarowanie Najświętszej Panny. — Szczęsne, promienne życie tego mistrza. — Św. Jan na puszczy Tycyana. W ogólności cechy malarstwa weneckiego. — Lekka muzyczka a obrazy malowane przez Bonifacio. — Inni następcy Tycyana. — Andrzej Schiavone (Słowianin) „całe życie biedny“. — Inni malarze. — Paris Bordone. — Rybak oddający pierścień doży weneckiemu. — Ten obraz w porównaniu do dzisiejszych obrazów, wystawiających uroczystości urzędowe. — Są ludzie w których jakiś demon pali. — Jacopo Robusti (Tintoretto). O zawistkach wielkiego człowieka. — Twarda wyćwika Tintoretta. — Ustawa odwieczna ludziom przekazana a chęci Tintoretta. — *Il furioso* Tintoretto. — Kara niechybna gdy artysta ugania się za efektem. — Improwizacya w malowaniu. — Obraz Tintoretta „cudowne uwolnienie niewolnika“. — Jakie są wady kompozycji w tém dziele. — Paolo Caliari i charakterystyka jego. — On gra światłem w świetle. — Ziemskość w jego dziełach. — Jeszcze słów kilka o cechach weneckiego malarstwa. — Sztuka wenecka staje się obyczajową, rodzajową. — Rodzina Bassano. — Canalettowie. — Dzieło Rastawieckiego. — Str. 64.

**Wenecya** (dalszy ciąg). Przechadzka po pałacu dożów; sala wielkiej rady i *il Paradiso* Tintoretta. — Wada kompozycji w dziele malarskiem, muzycznem i pisarskiem. — Doża M. Falieri; znaczenie tragiczne i historyczne jego śmierci. — Dawne historyczne postaci były własnem arcydziełem swoim. — Czasy dzisiejsze w porównaniu z niemi. — Przyczyny upadku Wenecyi. — Zdobycie jej przez Napoleona. — Styl dekoracyjny w tym pałacu. — Sala *dello scrutinio* i Henryk Walezyusz. — Inne znakomite sale w tym pałacu. — Porwanie Europy Pawła Veronese. — Poddasza ołowiane i kaźnie podziemne. — Kaźnie w innych krajach i dorotki nasze. — Str. 109.

**Wenecya** (dalszy ciąg). Plac Św. Marka z rana. — Gołębie Św. Marka w Wenecyi. — Wnętrze kościoła Św. Marka w Wenecyi. Styl bizantyński jest w nim przeważającym. — Czasy i duch państwa bizantyńskiego odbiły się wiernie, jako w symbolice, w swojej architekturze. — Cecha tego stylu. — Budowa kopuł (w przypisku). — Konie szpizowe nad główną bramą kościoła Św. Marka; zdanie Winkelmana o nich. — Drzwi

śpiżowe Sansovina i niecnik Piotr Aretino. — O głowicach (kapitelach) bizantyńskich. — Pokolenia umarłe. — Łodzieta Sansovina. — Kilka słów o życiu tego mistrza; ocenienie jego stylu w rzeźbie i architekturze. — Str. 129.

**Wenecya** (dalszy ciąg). Kant i człowiek Numenon i Phaenomenon. — S. Maria Gloriosa de' Frari. — Jeszcze o cechach istoty gotycyzmu; w co się one zamieniły we Włoszech. — Kościół de' Frari przykładem gotycyzmu włoskiego. — Posągi konne w kościołach weneckich. — Ramy do obrazu mogą być istnym dziełem artystycznym. — Szumność i buńczuczność hałaśna z marmuru wykuta w pomniku Pesara. — Antonio Canova. — Kościół S. Giovanni e Paolo znowu przykładem gotycyzmu włoskiego. — Posąg Colleoni. — Jako proporcey gołych linii i płaszczyzny także umieją zagrać harmonią. — Signoria wenecka i gniewliwy mistrz Verocchio. — Boża świątynia przytula do siebie historią wielkich spraw i wielkie arcygeniuszów dzieła. — Śmierć Św. Piotra męczennika przez Tycyana. — O zrodzeniu się renesansu. — Jego cecha, jego niedostatki zwłaszcza w Wenecyi. — Trzeba odróżnić dwie epoki renesansu. — Renesans umie zastosować się do istoty przedmiotu, a zarazem umie zastosować się do materiału. — Scuola di S. Marco i Scuola di S. Rocco. — O Rabinach w estetyce; kto chce pieśni zrozumieć, niechaj zna ojczyznę pieśni. — Madame Adele Bréant, couturière française. — Pałac Capello i awanturna panna Bianca Capello. — Kościół S. Zaccaria. — O systemacie kwadratów w planach kościelnych romańskiego i gotyckiego stylu a nawet późniejszych stylów. — O Sansovinie i innych znakomitych architektach. — S. Giorgio dei Greci. — S. Salvatore. — Jeszcze kilka słów o renesansie. — Przejście architektury renesansu do stylu prawie czystego klassycyzmu; *Vignola*. — Różnica między renesansem a *odrodzeniem* w ścisłym znaczeniu. — *Palladio* i cechy jego stylu i kompozycyi. — Zalety i niedostatki tego stylu. — Słowno o klassycznym teatrze francuzkim. — Przykładem stylu Palladia jest S. Georgio Maggiore, a więcej jeszcze SS. Redentore. — Magia a harmonia światła. — Po tym stylu nastaje barocco; kościół jezuicki w Wenecyi. — Kościoły jezuickie choć jednostajne, choć padły na epokę barokizmu, zwykle wyższej są wartości niż inne im współczesne. — Kosztowność niesłychana tego kościoła. — Cacka marnotrawnego i dziecinnego zbytku Augusta II w Dreźnie. — Str. 153.

**Przegląd treściwy dzieł architektonicznych przez nas w Wenecyi wspomnianych a ułożony wedle epok różnych stylów architektonicznych po sobie następujących.** — Str. 208.

**Wenecya** (dalszy ciąg). Pożegnanie się z dziełami weneckiej sztuki



w pałacu Manfrini. — Dzieła Jana Belliniego, Giorgionego. — Złożenie do grobu Chrystusa Pana przez Tycyana. — Portrety przez Tintoretta. — Dzieła innych jeszcze wielkich mistrzów. — Jerzy Vasari. — Str. 214.

**Wenecya** (dokończenie). Dzwonnica Św. Marka. — Nie ma wielkiego człowieka dla kamerdynera jego. — Szczyt dzwonnicy a z daleka cmentarz Św. Cristofora. — Śpiewy studentów niemieckich. — Wspomnienie młodości i improwizator na placu Św. Marka. — Str. 219.

**Z Wenecyi do Medyolanu.** Most wenecki przez morze a ów most Xerxesa. — Wysokie znaczenie przemysłu w naszych czasach. — Przecież on nie jest najwyższym celem człowieka. — O ciałochwaltwie. — Wspomnienia dawniejsze o brzegach Brenty. — Co się dzieje w głowie, gdy człowiek ma lat dwadzieścia. — Znaczenie wierzby. — Wojażer uważający wierzbę za oliwne drzewa. — Str. 224.

**Padwa.** Kawiarnia Pedrocchi. — Widok ulic padewskich. — Kościół Św. Antoniego, il Santo. — Kościół Madonna dell' Arena. — Giotto. — Jego charakterystyka. — Słówko o dziejach Padwy. — Uniwersytet i o wpływie otoczenia architektonicznego na wykład. — Swawola dawnych studentów padewskich, paryzkich, wiedeńskich a nawet krakowskich. — Lukrecya Cornaro Piscopia będąca doktorem filozofii, pisuje listy do Jana III Sobieskiego. — Nie zawsze to dobrze być uczoną niewiastą. — Niektóre imiona i herby polskie zdobiące uniwersytet padewski. — Pałac Ragione. — Olbrzymia sala i posągi egipskie. — Belzoni. — Ogród botaniczny. — Kościół Św. Justyny. — Targ padewski i Kleparz krakowski. — Pałac Papafava w Padwie. — Czém są schody w mieszkaniu naszym? — Strącenie pysznych aniołów z nieba przez Augusta Fossolato. — Str. 232.

**Werona.** Starorzyski amfiteatr. — Zadne miasta opiekują się zabawkami historyi. — Opis amfiteatru. — Teatrzyzna drewniany wśród olbrzymiej budowy. — Kościół Św. Zenona, opis jego. — Człowiek nie samemi myślami żyje. — Dante wygnanecem w Weronie. — Gorycz cudzego chleba. — Casa Capelletti. — Wiadomość o życiu i śmierci Romea i Julii (w przypisku). — Bajeczny sarkofag Julii. — Dom Capulettich. — Rozwiana uluda. — Dom rodzinny Julii dziś furmańską karczmą. — Str. 243.

**Dodatek.** Miłość jako treść niewyczerpana dla poezyi i sztuki pięknej. — Dla czego miłość jest po wszystkie czasy nigdy niewyczerpaną treścią dla poezyi i sztuki pięknej? — Powód a źródło wszelkiej sztuki. — Ogół i indywidualność jednostek. — Indywidualność tém silniej się wyraża im wyższe będąc jestestwa. — Indywidualność człowieka na najwyższym szcze-

blu swoim staje się charakterem etycznym. — Znaczenie przypadkowości. — Zkąd pochodzi piękność przedmiotów rzeczywistego świata. — Indywidualność przedmiotów natury dowolnie przez człowieka utworzona. — Obszerne zastosowanie szczęśliwych przypadłości. — Artystyczne studia. — Początek powołania artysty, poety. — Dalsze zadanie twórczej fantazyi. — Najwyższe jej zadanie. — Dzieło sztuki. — Tryb rodzenia się dzieła sztuki. — Stosunek artystycznej fantazyi do coraz wyższych stopni rzeczywistego świata. — Dwie ostateczności, nie mogące być osnową dla twórczej fantazyi. — Miłość jest doskonałą osnową dla poety i artysty. — Ogólne prawo, władające światem stworzonym, jest odnoszenie się wzajemne jestestw do siebie. — Wyjaśnienie tego prawa. — Miłość w najwznioślejszym znaczeniu. — Miłość płci obojg. — Pierwiastek duchowy i doczesny w miłości. — Potęga miłości. — Podobieństwo poezyi i sztuki do miłości. — Sprzeczności wynikające ze stosunków miłosnych. — Ztąd powód dla którego miłość jest nigdy nieprzebraną osnową dla poezyi i sztuki. — Romeo i Julia Shakspearą. — Str. 256.



110.475