

26, 30, 29/III  
II. 10423

JÓZEF KREMER.

# PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.



TOM III.

Medyolan, Pawia, Genua, Florencyja.



WARSZAWA.

NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA.

Nowy-Świat, Nr 39.

1878.

PODRÓZ DO WŁOCH



Дозволено Цензурою.

Варшава 25 Октября 1878 года.

WYDANO DUELETÓM  
II. 10423



№ 476

BX08PK/016-08 W. 177/56/58



# PODRÓŻ DO WŁOCH.





### *Medyolan.*

Otóż stanąłem przecież w staroczesnym Medyolanie. Gdym dzis rano, po nocy prawie bezsennej, wjeżdżał w te jego ulice szerokie, weselne, zdawało mi się, że ómy, o północy zrodzone, a jeszcze nie spłoszone tym porankiem pogodnym, hasały przed oczyma mojemu. Więc, jakby w kalejdoskopie, dzieje tego grodu snuły się po wyobraźni dzikim, pustym zamętem. Wrzały zacięte boje Gibellinów i Gwelfów; a Rudobrody cesarz Fryderyk szturmując Medyolan, a kamienia na kamieniu nie zostawując, równa go z ziemią i solą posypuje. I znów Wiskontowie i Sforcowie płaczą się po gorączkowej pamięci i harcuje po niej Franciszek I, — ów ostatni wrzekomy rycerz francuzki o głowie fantastycznej, o sercu rozkochanem a woli kapryśnej. A na niego patrzą, tak wrogie jemu, nieruchome błękitne oczy Karola V, który obliczem zimnem, jakby z marmuru wykutem, darował Medyolan synowi Filipowi II, temu straszmemu człekowi, co, upiorem połowicy świata będąc, wyssał radość i wesele i oddech wolny z piersi ludzi. I znów wstrząsł się ów kalejdoskop, a na miejsce hiszpańskiego potworu mkną przed oczy druidy starych Celtów, którzy tu na pół tysiąca lat przed ludzkością Zbawcą mieli krwawe całopalenie i ołtarze ofiarne swoich ludożerczych bogów. I przeszli wiekami Druidowie, a za nimi ciągną żelaznym pochodem rzymskie legiony, bo ową medyolańską stolicę, którą Pompejus drugim Rzymem nazwał, już od wielu, wielu lat przysiadły złocistém a tak twardém skrzydłem kapitoliniskie orły. I znów obrócił się duchowy kalejdoskop i kilkanaście stuleciów minęło światem, a w tym Medyolanie małuje Leonard da Vinci. A co ten mistrz pędzlem stworzył, to tak wielkie, mądre a święte, że się ludzie nawzajem pytali, czyli duch tego malarza nie stał, przed ziemskim urodzeniem swoim, przy Bożym tronie, i azali nie patrzył na tajemnice rodzących się z kolei dziejów świata, i czyli to nie wówczas geniusz jego wraz z wybraniami był otulony obłokiem, co otaczał Boży Majestat. I rozpląnęła mi postać malarza i wystąpiła inna,

owego francuzkiego Cezara, co go opatrzna historia postawiła na wysokościach rządów nad światem, by był jej pełnomocnym sługą a wiernym robotnikiem. A ta pani, mistrzyni ludzkich losów, strąciła go z owych wysokości, gdy on, odstąpiwszy pełnomocnictwa i zleceń sobie danych, sam siebie w pysze za cel historyi mając, na własny rachunek, dla widoczków osobistych, zapragnął gospodarzyć losami ludów i państw.

I nie było już czasu do dalszych roidel, bo się powóz zatrzymał przed hotelem Reichmanna. Nie ma atoli dziwoty, że mi się tak było roilo a roilo, bo, jak powiadam, część nocy w malpoczie a drugą w wagonie strawiłem, więc na poły mi się téż i teraz jawiło, a na poły mrzyło. Przeto mi było w duszy jakoś nieskładnie i jakoś zapustno. Lecz gdyśmy się rozkwaterowali w wygodném i schludném mieszkanku, dwie karafki zimnej wody, przebranie się i kawa wyborna wrychle zażegnały dziwaczące widziadła przeszłości. A gdyśmy na dobitek stanęli na galeryi naszego mieszkanka i spojrzeli na tę piękną, szeroką ulicę naszą, którą Corso di Porta Romano zowią, gdyśmy po jej bruku obaczyli żwawe, zabiegliwe życie stolicy: i wózki i powozy i bryki i koczki, i ichmościów dandysowatych i damy eleganekie, i przekupniów krzykliwych i to słońce młode a ciepłe, świeciste, ożywcze; wtedy znowu całym sercem wróciłem do rzeczywistości, która nie ma czasu, ani ochoty marzyć o niebieskich migdałach. Wtedy jakoś zupełnie pochwytałem się sam z sobą.

Bo, wierzajcie, nie ma lekarstwa na czcze marzenia jak ta praktyczna obecność, a życie czynne i użyteczne. Gdy się tedy wam zdarzy młodzieniaszek, co zagraża być poetką niewydarzonym, co to niby pieści się niestworzonymi ideałami i zmyśla sam przed sobą wielkie własne zdarzenie, wtedy już nie karafka wody, lecz życie i trud użyteczny wyleczą go na piękne z choroby robienia wierszy, i nawróci on do zimnego rozsądku, z którego urosnie użytek dla niego i dla drugich, więc i dla kraju całego. Nie jeden lutnista wybrzkuje, że jego państwo nie jest z tego świata; przecież potrzebny mu chleb z tego świata, co niby w jego oczach „tak zgniły i spróchniały“, więc on nawraca ze szczytów nadobłocznych, ile razy mu się proza życia da w znaki. A gdy obaczycie panienkę młodą, co na kanwie wyszywa ptaszki i kwiatki, możecie być pewni, że najczęściej to tylko rączki przy robocie, ale jej myśli same ptaszkiem ulatują do ogródków fantazyi, kędy woń ronią kwiatki, z których każdy gniazdkiem geniuszków, co to z wierzchu patrzą jak aniołki, a w rzeczy samej kroją na geniuszków pogańskich. Bo to wielce zdradne bywają owe robotki, co to jedynie na poły zajmą duszę młodą, trzymając ją na ludzkim jawie a drugą połowę puszczając w krainy czarowne, wiecznie mgłą zlocistą, różową a gorącą okryte.

Dość tych jałowych morałów — wszak jesteście w Medyolanie. Jak tedy każdy wędrowiec, przybywszy poraz pierwszy do Krakowa, od razu pielgrzymkę odprawi na Wawel nasz —, jak w Londynie



rusza najprzód do Św. Pawła, jak w Dreźnie do galeryi obrazów, a w Berlinie pod Lipy, — tak, rozumie się, ja pierwszą wędrówkę skierowałem w Medyolanie do onęj świątobliwej katedry. Przez ulice dość pogmatwane, choć schludne, a zamrowione ludźmi, doszedłem do onego tumu.

I tak przypadkiem stanąłem, że cała facyata i prawa jego strona roztoczyła się przed oczyma widokiem tak przepychu pełnym, tak odurzającym, żem patrzyał milejąc, nie mogąc jakoś zebrać myśli. Miałem się przeto zupełnie biernie do tego wszystkiego, com przed sobą widział. Bo to czasami człek w biedocie swojej przyrodzonej rad się zrzeka i sądu i myśli i samodzielności wszelkiej, gdy go nadzwyczajne jakieś zjawisko zniecka uchwyci, i wtedy chętnie oddaje się gwałtownym nurtom co go niosą, a on nie może, a nawet nie chce się upamiętać, ani nawrócić do samego siebie. Tak mnie się teraz działo, gdy ten cud, olbrzymi jakby góra, a wyrobiony misternie jakby cacko złotnicze, zabielił się w swoje marmury harde a tak wdzięczne i misterne. W tych pierwszych chwilach ani mi na myśli były teorye estetyki, pochowały się gdzieś wyrozumowane prawidła sztuki pięknej, bom z razu już puścił wodze oczom i duszy. Ztąd też wyobraźnia, oczyniona widokiem tej katedry, zakipiała w sobie wraz z jej tłumem wieżyczek, szczytów i szczytków, co tutaj wytrysły lasem marmurowym. Przez perspektywę o mocnych szklach, oczy ulatywały po tych tysiącach i znów tysiącach kwiatów, a te kwiaty, choć kamienne, wybijały, zadrgały i ruszały się jakby po stepie wiosennym. A cóż dopiero owa ludność figur świętych! Uwierzyłem teraz, że ich kilka tysięcy liczą! — Jedne z osobna stanęły u ścian pod baldakinem, drugie zebrały się gruppami, inne znowu spieły się do najwyższych wysokości. Od cokołu piętrzyły się nad sobą te postaci marmurowe; od dołu i od góry i z boku, i na samych szczytach i na szczytach szczytów pełno tego niemego narodu, co tak strojny i zdobny. Jedne z tych figur zostały w pobliżu ludzi i gwaru powszedniego życia, inne na iglicach wieżyczek i wież samotnych rozmawiają z obłokami i patrzają w gwiazdy. Ale i moja perspektywa, choć mocna, nie wystarczała by dojrzeć szczegółów tych drobniejszych jeszcze szczytków, co strzałem uniosły się na wysokości zawrotne.

Tak jest! — Wymiary tego tumu są olbrzymie i, jak rzekłem, ogromne, niby góry jakieś. Ale ta masa przez cokoły, listwy, piętra, filary i łuki przyporne, niże, gzymse i okna rozebrana jest na nieskończenie wiele działów i oddziałów i cząsteczek. Wymiary całości są rozłożyste a owe szczegóły i szczegółki, choćby najdrobniejsze, są wyrabiane tak misternie, jakby nie były z marmuru rzeźbione, lecz raczej z kości słoniowej strugane. I obszedłem kościół w koło, co nielada drogą, i wszędzie ta misterna robota, wszędzie te dziwadła sztuki i techniki, i ten wykwint bogatego zbytku, wszędzie te figury i figurki, baldakinki, gzymse, listewki, niże,

kwiaty i owoce, tak wykończone, tak wyglądzone, jakby były przeznaczone na przystroj jakiego modnego salonu.

Gdym znowu stanął napowrót przed facyatą, rzekłem sobie, dość tego tymczasem — bo mnie owładnął jakiś zawrót głowy fizyczny i umysłowy, a brzmiało i grało mi w duszy niby po jakim koncercie „monstre“, co niedawno tak bywał lubiany przez wrzekomych miłośników muzyki. Pięć portalów facyaty wzywało do środka świątyni; zachowuję się jednak z wnętrzem do innej późniejszej chwili, bo czuję, że warto się pierwój skupić i zaprowadzić jakiś ład w sobie — bo wyznaję, że w myśli wszystko jakoś poprzewracane, ruszone z miejsca, niby we dworze wiejskim nazajutrz po kuligu krakowskim.

Odwróciwszy się tedy od facyaty marmurowej katedry, spojrzalem na plac, co się przed nią rozkładał szeroką ulicą. Ten plac zaiste nie wart tej katedry; domy wcale nieokazałe legły ciężko na podsieniach swoich, co również zamaszyste i wązkie nie miały czego zbyt pysznić się kolumnami swojemi. Bo te kolumny, dość krępe i barczyste a przecież zasepione i leniwe, niechętnie dźwigały te kamieniczyska swoje. Słowem cały ten plac jakiś nieradny, szaraczkowy, zapewne mimo chęci swojej przypominał ów czarnoksiężki plac Św. Marka w Wenecyi — co tak uroczy, tak fantazyi a artyzmu pełny. Jakby na przekór, ten plac adryatyckiej stolicy stawał mi przed duszą snem z nocy arabskiej. Prawda, że i tutaj kawiarnie gęste i częste, a nawet szeregi krzeseł stały na bruku a na nich publiczność modna pijąca czekoladę, jedząca lody, paląca cygara i t. d.

Gdym tak sobie stał na ustroniu rozłożystego placu, do szczytu skwaszony i krzywy z doznanych zawodów, przypadkowo wśród pięknego i niepięknego świata ujrzałem jakiegoś jegomości co, siadłszy sobie okrakiem na krzeselku zwróconém do katedry, trzymał w ręku filiżankę czekolady. Co połknie łyżkę tego burego napoju, to spojrzy na katedrę; i znów wraca do filiżanki, i znów patrzy na to marmurowe artystyczne dziwo. Wyznaję, że ten jegomość przejął mnie najgłębszém uszanowaniem. Bo to on właśnie tak sobie z niechęcia rozwiązywał najtrudniejszą, sfinxową zagadkę współczesnej nam epoki! Wiecie wszyscy, jak to dziś jedni wołają: „Co to idee! — to mrzonki kłamliwe, to czeze romanse, to poezye zwodne! Trzymajcie się rzeczywistości, bądźcie praktycznymi, pilnujcie chleba; — przemysł, handel, zarobek, — to grunt, reszta furda.“ A drudzy, jak u nas, może jeszcze głośniej od tamtych wykrzykują, że owe „*niczne zasady*“ płyną z Zachodu, a ten zachód jest znikły, zlodowaciały, tonący w młakach materyalizmu, więc egoizmu; że przeczysta idealność winna być celem każdego narodu i człowieka i t. d. — Tak się dziś spierają i kłocą. A tu przecież trzysta lat mija od czasu, gdy Cervantes wykazał — jak dwa razy dwa cztery — że człek, co nie ma oczu otwartych na rzeczywistość, co goni za samemi czczemi



marzeniami, wykieruje się na obląkańca, na rycerza o smutnej postaci, na Don Kiszota, i że nawzajem każdy człowiek, który pomiata ideami i wszelką życia poezją, który w to tylko wierzy, czego się ręką dotknie, który zna tylko materialne potrzeby, będzie jako ów Sancho-Pansa, chłop-giermek! Tak przeto Cervantes jasno, jakby na palcach dowiódł, że każda z tych ostateczności jest tylko połową prawdy, że ona kłamie, jeżeli się za całą prawdę udaje; dowiódł Cervantes, że każdy naród wtedy dopiero będzie doskonałą całością, jeżeli obie te odwrotności razem w sobie samym zjednoczy. Bo wtedy idee, choćby najwznioślejsze, urzeczywistnią się w świecie, a nawzajem rzeczywistość przejmie się ideą a duchem. Bo przecież nawet w każdym człowieku duch i ciało, idealność i materya winny być z sobą w harmonii. Nie rozdzielajmy się tedy na Don Kiszotów a Sancho-Pansów! Niechaj ci w tym a owi w tamtym kierunku pracują, ale nawzajem się ceniąc, wspierając, kochając. Otoż ten jegomość, z czekoladą w ustach a z katedrą medyolańską w oczach, zaimponował mi nie lada mądrością swoją.

Zostawmy atoli już te wszystkie mądrości i powiedzmy sobie, że jest rzeczą pewną, jako te place, alice medyolańskie są bez poezyi. Te domy, w środku może pełne komfortu, z wierzchu zaś prozaiczne, ziewające z nudów.

Kto wie! może to i moja w tym wina, — po co mi było przyjeżdżać do Medyolanu z wyobrażeniem, że on pałacowaty, marmurowy, fantazyjny? A nadto, zkądże mi ta pretensya, aby Medyolan miał wyrównać Wenecyi? Medyolan Medyolanem, a Wenecya Wenecyą! — Medyolan w długim żywocie swoim tyle przecierpiał klęsk i okropności wojennych: domy jego tedy razy grzebały się we własnych gruzach swoich, że dziś jest miastem do dna nowożytném, zkądże tedy miała mu się wzięść wydatna fizyognomia! — Wyrobienie fizygnomii i charakterów nie jest sprawą nowoczesnej epoki. Wielkie namiętności, wielkie idee, poruszające dzieje człowieka do dna nie są na czasie, wyszły z mody. Śmiało można dziś robić sobie portrety współczesnych ludzi przez patrony a szablony, a plan dla jednego domu zda się dla innych tysięcy!

Rozplynęły nieco, jako mgła, szare chmury, które mnie ogarnęły na widok placów i ulic medyolańskich, nastroiłem się przeto do złożenia hołdu najwyższemu dziełu Leonarda da Vinci. Wybrałem się do kościoła a raczej do klasztoru *S. Maria delle Grazie*, aby obaczyć smętne resztki owej Wieczery Pańskiej, co je zostawił wielki Leonardo na żądobę a zarazem na tryumfy artystycznego świata.

*S. Maria delle Grazie*, daleka od ogniska miasta, stanęła gdzieś w ustroniu samotném przy końcu stolicy. Trzeba było wzięść drożkę. I arcy dobrze mi z tém było. Bo, zostawiwszy gwary uli-



czne za sobą, nierozrywany widokiem mrowiących się tłumów, mogłem się w zaciszy przygotować do widoku, który mnie czekał.

Nakoniec powóz się zatrzymał. Wsiadłszy, szliśmy przez obszerny, dość atoli opustoszały, dziedziniec klasztorny. Siągi, belki złożone na tym podwórku i kilka sznurów z suszającymi się chustami, kilku rozmawiających żołnierzy, i grono hałasujących i goniących się bosych dzieci — oto całe urozmaicenie i ożywienie tej rozległej, głuchej przestrzeni. Jeden z tych chłopców, obaczywszy nas, pędem przybiegł, wołając co gardła, iż zapewne chcemy widzieć „stupendissima cena“ Wielkiego Leonarda; więc ofiarował się za „maluchne wynagrodzenie“ przywołać custodego. Custode się tedy pojawił, brzęcząc pękiem kluczy, i otworzył dość niskie drzwi, idące wprost z dworu do refektarza.

I wstąpiłem do onego refektarza, tak zawołanego na świecie piękności. Ten refektarz jest znacznie podłużnym prostokątem o wielkich rozmiarach. Drzwi, któremiśmy weszli, umieszczone w jednej z dłuższych jego ścian; więc w prawo i w lewo daleko roztacza się refektarz. Na ścianie krótszej, będącej po lewej stronie: Ukrzyżowany Zbawiciel, wykonany przez *Montorfano*, nader niżuchnego artystę; a wprost naprzeciw tego malowidła, więc na ścianie prawej, więc na drugiej z dwóch ścian krótszych: *Wieczerza Pańska Leonarda da Vinci!* — Skrzyły drzwi i zamknęły się z łoskotem — hałaśne ich echa rozbiegły się głuchym hukiem po tych pustych przestrzeniach. Zostaliśmy sami jedni w obec dzieła Leonarda — świat rzeczywisty, sprawy codziennego życia gdzieś daleko za nami zapadły. — Zatrzymaliśmy się jeszcze przez chwilę w bliskości drzwi — cały obraz, wszystkie figury pojawiły się jakby żywe przed oczyma. — Wszystkie postaci i oblicza ich i poruszenia, szaty, barwy, cienie i światła występowały na oczywisty jaw. — Tak jest! — To wszystko uczniowie Pańscy — wszyscy dwunastu. — Wśród nich Zbawiciel świata. Zbliżając się atoli zwolna do obrazu coraz dobitniej, coraz wyraźniej widziałem, że to dzieło jest tylko mumią a widmem pośmiertnym, zagrobowym.

Nieco ku prawej ręce widza postawiono galerijkę drewnianą, wzniesioną na kilka łokci nad podłogą refektarza. Gdy na nią wstąpiłem, miałem wprost naprzeciw siebie oblicza tych postaci świętych. Tutaj dopiero cały głęboki, bolesny żal a oburzenie przejmuje wskrós przechodnia patrzącego na to zniszczenie arcydzieła. Bo nie tylko ślepe żywioły natury, ale barbarzyństwa ludzi przyprawiły świat o stratę przez wszystkie wieki już niepowetowaną. Niektóre figury, choć wielce słabo, dochowały przecież pierwotnych rysów swoich; lecz znów inne tak ucierpiały, zwłaszcza od ręki wirtuoznej wrzekomych artystów, że już nie są nawet dalekim odgłosem trwalszej myśli Leonarda. Niektóre z tych obliczów, przez zbyt jasne światła i odstawanie tynku, zamieniły się jakby w karykatury

napuclę. Przedmioty podrzędne: obrus, talerze, puhary, chleby pojawiają się najwyraźniej; znać, że je przemalowano, nie żałując farb.

Zszedłem z tej galeryi niewypowiedzianie znękany na duszy. W refektarzu pusto, uroczyście, głucho i cicho, jakby przy zwłokach wczoraj zmarłego wielkiego człowieka. Leonard powierzył ziemi, żywiołom i pokoleniom potomnym dzieło swoje, a ta ufność zdradziła — bo zwierzęca dzikość człowieka i bezrozumne moce natury są najczęściej wrogami dzieł geniuszu.

Obszedłem refektarz; on rozległy jakby dość spory kościół — pokryty sklepieniem kragłém, nie artystycznego kształtu; od dołu, od posadzki ceglanej prawie aż do trzech łokci wysokości tynk zjedzony wilgocią. Do dziś dnia coraz więcej szerzy się po ścianach pleśń, a coraz nowe wyrastają plamy, niby jadowitej trucizny objawy. A żal tém boleśniejszy duszę rozbiera, że owe mierne malowania Montorfana patrzą jeszcze tak świeżo a zdrowo! Montorfano wykonał swój obraz al fresco; Leonard zaś użył farb olejnych, jak się o tém dopiero przekonano w najnowszych czasach przez badanie chemiczne farb odpadłych wraz z tynkiem z obrazu.

Użycie farb olejnych stało się pierwszą przyczyną zguby tego dzieła. Nie brakło jeszcze innych a licznych ku temu powodów. Jakoż cały klasztor, więc i refektarz zbudowany z najłichego materiału. Co więcej, te budowle znajdują się w najniższej, zatem w najwilgotniejszej części miasta; ściana, na której jest wykonany obraz, była właśnie najnieudalniej murowaną, nadto obrócona ku północy; — a co gorsza, za tą ścianą mieściła się spiżarnia i kuchnia klasztorna, dosadzające jej nieustannie wilgocią i parą gorącą. Jak się zdaje „Cena“ była ukończoną w roku 1498, a w roku 1500 powódź zatopiła całą tę część miasta — więc i zalała ten klasztor, a zwłaszcza jego refektarz, napawając jego mury wodą. W roku 1515, król francuzki Franciszek I powziął chęć odpiłowania tego obrazu od ściany i przeniesienia go do Paryża. Ale ten pomysł zawienny nie przyszedł do skutku. W roku 1612 sumienny malarz, *Andrzej Bianchi Vespino*, z polecenia kardynała Borromeo, jął się wykonania jak tylko można było najwierniejszej kopii. Gdy atoli ku temu celowi już nie wystarczał sam oryginalny obraz, przeto Vespino radził się Leonardowych kartonów.

Jeszcze za czasów Leonarda umieszczono w tej ścianie drzwi prowadzące do kuchni. W roku 1652 sądzono jakoby te drzwi były za niskie, więc niedogodne — wylamano tedy inne wyższe i szersze, a to pod samym środkiem obrazu. Tak zniweczono stopy Zbawiciela, a nawet śródniech mu uczniów. Nie dość na tém! Nad samą głową Chrystusa utwierdzono olbrzymi herb medyolański.

Od wielu lat radzono nad odnowieniem tego arcydzieła. Choć nie brakło malarzy pełnych talentu, każdy atoli z nich się wymawiał, wyznając nieudolność swoją. Czego się nie podjął żaden pra-





wdziwy artysta, tego podjął się partacz niejakiś Bellotti. On to w roku 1726, zawładnąc dobrą wiarę zakonników, gospodarzył świętokradzką ręką a pokrywał gburowatym pędzlem dzieło arcymistrza. Czterdzieści lat później drugi bazgracz Mazza, mianujący się malarzem, zepsuł do reszty obraz; uratowano od jego świętokradzkich gwałtów jedynie trzy głowy uczniów. — W końcu zeszłego stulecia Napoleon, jeszcze jako generał naczelny Bonaparte, odwiedzając „Cenę“, napisał na kolanie rozkaz, aby klasztor S-ta Maria delle Grazie był wolny od kwaterunków wojskowych. Wbrew temu rozkazowi swojego naczelnego wodza, jakiś podrzędny generał kazał odbić drzwi do refektarza i obrócił go na stajnię. Para i wyziewy końskie wygryzały farby, pokrywając je zjadliwą pleśnią. — Później zamieniono refektarz na skład siana. Nakoniec udało się władzy zamknąć a nawet zamurować drzwi. — Kto tedy chciał widzieć „Wieczerzę“ musiał teraz po schodach prowadzących z dziedzińca dostawać się na refektarską ambonę, a dopiero z niej po drabinie schodzić do refektarza. W roku 1800 znów ogromna powódź zaalała klasztor i refektarz, wznagając wilgoć srogą. Później Eugeniusz Beauharnais, ówczesny wice-król Włoch, ujął się z całą szlachetnością za dziełem Leonarda. Na jego rozkaz dano podłogę, osuszono ściany i t. d.

Rozumnie się, że nie brakuje kopij tego obrazu. Jakoż samych doskonałych kopij malowanych istnieje dwadzieścia ośm (z dawniejszych celuje wspomniane powyżej dzieło przez *Bianchi Vespino* wykonane); rycin zaś wyborniejszych na metalu i kamieniu liczą trzydzieści dziewięć (\*).

Atoli najsumienniejszą kopię wypracował *Józef Bossi* (ur. 1777, † 1815). On był również znakomitym uczonym jak wysoko uzdolnionym artystą. Całe życie poświęcił zbadaniu dzieł Leonarda. Nieznękana praca, krytyczne studia, porównanie pilne zepsutego obrazu z kartonami i z dawnymi kopiami, oraz i ze świadectwem pisarzy sprawiły, że Bossi wykonał kopię godną wysokiego poszanowania. W roku 1810 ogłosił pismo tłómaczące drogi i sposoby, których użył, gotując się do tej pracy (\*\*). Zaczny ten artysta, przebywając tak długo w suchym a wilgotnym refektarzu, nabawił się

(\*) Ob. Nagler, *Künstler-Lexicon*. — Co się tyczy historii samego obrazu ob. pismo Göthego: *Joseph Bossi über Leonardo da Vinci Abendmahl*, dzieła Göthego T. XXXIX. Z tej rozprawy wielkiego poety niemieckiego głównie także korzystalem, wspominając powyżej o losach obrazów, a następnie, mówiąc o gruppach szczegółowych.

(\*\*) *Giusseppe Bossi, Del cenacolo di Leonardo da Vinci*. Milano, 1810. (Zob. też T. I Podróży do Włoch, str. 42.) Większość oryginalnych kartonów Leonarda da Vinci do głównych figur Wieczerzy, z których Bossi skorzystał przy swojej reprodukcji, istnieje jeszcze dotąd. Głowa Chrystusa zachowana w galerji Brera w Medyolanie, a dziesięć głów Apostołów w zbiorach księcia wejmarskiego w zamku wejmarskim. — St.



choroby i umarł w sile wieku. Dziś przed „Ceną“ postawiono kanapę i krzesła; możemy tedy spoczywając dumać nad dziełem wielkiego Leonarda da Vinci o ile smętne szczątki obrazu zdofają, jakby marzeniem sennem, przypomnieć czém on niegdyś był dla świata.

Ten wizerunek Pańskiej wieczerzy jest dla nas nigdy niewyczerpanym komentarzem kompozycyi malarskiej. Gdy o teoryi kompozycyi kiedyś później obszerniej rozprawić zamyslam, zatem teraz w obec dzieła wielkiego mistrza pomówmy jedynie o niektórych prawidłach, które mimowolnie nam się nasuwają. Przedewszystkiém widzimy, że obraz stanął wzniesiony nad podłogę refektarza — panuje tedy z wysokości nad żyjącymi ludźmi. Cała długość jego dochodzi 28 stóp, a figury równają się prawie jednej i poł wielkości naturalnej. Same te wszystkie wymiary jego, tak mądrze obliczone, świadczą już same przez się o ogromném wrażeniu, którem przeniikał niegdyś ludzkie serca.

Wiemy, że najczęściej wielcy mistrze przedstawiają nam Wieczerzę Pańską ujętą w chwili, gdy Zbawiciel nasz bierze chleb, i błogosławiąc go mówi: „To jest ciało moje“ — lub gdy wzięwszy kielich, rzecze: „To jest krew moja“. W kompozycyi Leonarda zaś widzimy przedstawioną w chwili, gdy Pan Jezus wyrzekł słowa: „Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, że jeden z was mnie wyda.“ Znacząco tedy, że wybranie tej właśnie chwili wpłynęło potężnie na całą koncepcyę obrazu.

Pierwszą trudnością, którą spotkał Leonardo, było właśnie umieszczenie trzynastu osób za stołem, — więc w jednej i tej samej prostej linii. Jakoż najczęściej przedmiot dla obrazu bywa tej treści, że malarz może sobie rozdzielić kompozycyę na część jego wyższą i niższą; podobnie na tło najbliższe, średnie i najdalsze i to stopniowanie oznacza całą gammę wymiarów i światła i cieniów. Dla Leonarda te odwrotności były niepodobne. Jakiśmy rzekli, wszystkie jego figury były umieszczone w tém samym tle, w tej samej wysokości. Z tego braku różnitości perspektywicznej poszedł również brak pełnej różnitości i światła i cieniów. W tym obrazie Leonarda odwrotność kompozycyi istniała jedynie między stroną prawą a lewą i środkiem. Tę jednostajność atoli arcygenialnie przezwyciężył mistrz, rozdzielając całość na pięć części. Pierwszą jest sam jeden Zbawiciel nasz, jako ognisko całego obrazu. Z prawej i lewej ustępy znacznie oddzielają główną jego postać od sąsiadujących z nim uczniów. Uczniów zaś jest po każdej stronie Pana Jezusa sześciu. Ich wszystkich mistrz ugruppował w cztery grupy, po trzech w każdej grupie. Tym trybem już przeto kompozycya zaczyna przerywać jednostajność pierwotną. Co więcej! — jednostajność i w innym względzie jest urozmaicona. Powyższe bowiem słowa Chrystusa Pana jak gromem uderzyły uczniów. Więc wedle rozmaitego ich temperamentu i nastroju duszy i wieku, jedni pozostali w miejscach, drudzy się podnieśli, a tak ekliwiczność pierwotnej



linii przerwana jeszcze silniej. Tym tedy właśnie trybem mogły się utworzyć i zbudować owe cztery grupy pełne odmian, a które przecież splatają się i wiążą z sobą odpowiedniemi i wzajemnem ustawieniem. Nakoniec potęgują się te różnice ruchem charakterystycznym ciała i rąk, a zwłaszcza przeróżną gięstykulacją. Z tego wszystkiego, co się dotychczas rzekło, widzimy, że same linie zewnętrzne tych grup, choć tak wdzięczne, przecież arcy-rozmaite. Różnice i sprzeczności, łączące się w tym obrazie mistrzowską harmonią, stają się jednak nierównie jeszcze wydatniejsze, jeżeli ujmiesz ich wewnętrzną, bo duchową istotę, pojawiającą się głównie w wyrazie fizyognomii. Tutaj widzisz całe stopniowanie pór wieków, począwszy od misternego kwiatu młodzieńczych lat, aż do późnego pełnego grozy wieku; tutaj pogłąda na cię wszelka różnaitość usposobienia psychicznego, moralnego, a namiętności i uczuć. Owe słowa, wyrzeczone usty Zbawiciela, przelatując wnętrze wszystkich uczniów, na każdym odbiły się wedle wewnętrznej jego natury. Wyraz twarzy każdego z tych mężów, jego postawa, muzyka jego ruchów, jest wspólnym wypadkiem nastroju osobistego, a zarazem owych słów duszowładnych. Jakoż ta ogromna różnaitość usposobienia znów się wiąże w jedność, bo te przecież jedne i też same słowa zagrzmiały gromem w tych wszystkich ludziach, choć od siebie różnych i odmiennych (\*).

Leonardo, choć każdą grupę odznaczył piętnem oryginalnem, rozróżniającem ją od każdej innej z trzech pozostałych grup, jednak jeszcze nie poprzestał na tém. Jakoż stworzył nową odwrotność,

(\*) Gdy przytém prawie z pewnością liczyć mogę, iż większa część moich czytelników zna tę wieczność Leonarda, choćby z rycin dołączonych do książek do nabożeństwa, zatem dla łatwiejszego porozumienia się wymienimy w szczególności figury, składające z kolei grupy.

Grupy umieszczone po prawej stronie Zbawiciela, więc po lewej ręce widza:

- |                      |   |                           |
|----------------------|---|---------------------------|
| 1. Św. Bartłomiej    | } | Grupa pierwsza (skrajna). |
| 2. Św. Jakób młodszy |   |                           |
| 3. Św. Andrzej       |   |                           |
| 4. Judasz            | } | Grupa druga.              |
| 5. Św. Piotr         |   |                           |
| 6. Św. Jan           |   |                           |

### Ch r y s t u s P a n.

Grupy umieszczone po lewej stronie Zbawiciela, więc po prawej widza:

- |                      |   |                          |
|----------------------|---|--------------------------|
| 7. Św. Tomasz        | } | Grupa trzecia.           |
| 8. Św. Jakób starszy |   |                          |
| 9. Św. Filip         |   |                          |
| 10. Św. Mateusz      | } | Grupa czwarta (skrajna). |
| 11. Św. Tadeusz      |   |                          |
| 12. Św. Szymon       |   |                          |



bo dwóm gruppom, umieszczonym po prawej stronie Zbawiciela, choć różniącym się między sobą, nadał przecież wspólny charakter, będący jakby przeciwieństwem charakteru dwóch grup, znajdujących się po lewej Pana Jezusa. Gdy albowiem tamte dwie grupy, mimo zgrozy, która je przejmuje, przytłumiają w sobie kipiące w nich uczucie ohydny i okropności; przeciwnie obie grupy po lewicy Zbawiciela okazują zewnętrzne wstrząśnienie duszy, które przejęło ich serca do dna. Tutaj przeto widzimy ruch żywy, giestykulacyę wyrazistą, dyskusyę występującą z całą gorącą energią!

Uważmy grupę pierwszą skrajną po lewej stronie Zbawiciela. Ś-ty Bartłomiej, w całej sile wieku, powstał z ławy, a opierając się oburącz na stole, rozpuszcza wzrok po obecnych, by przeniknąć ich najcichsze myśli, a serca skrytości. Obok niego Św. Jakób młodszy, w kwiecie wiosennym młodzieniec, kładzie rękę na ramieniu Św. Piotra, jakby chciał w smętku głębokim do niego przemówić. Rzewna, serdeczna troska rysuje się na twarzy jego. Dziwnie pięknie obok tej młodocianej twarzy, patrzy profil Św. Andrzeja, co, starcem będąc, roztworzył szeroko dłonie, przejęty dziwnem okropnych słów, słyszanych z ust Zbawiciela a Mistrza.

Słusznie atoli druga grupa uchodzi zwykle za najpiękniejszą. W tej kompozycyi Św. Piotr, który miał po prawej stronie Św. Andrzeja, a po lewej Judasza, tknięty jakby piorunem wyrazami Chrystusa Pana, uchwycony upałem wewnętrznym duszy, zerwał się z miejsca swojego, i nachyla się do Św. Jana, i niby szepejąc nagli go by się zapytał, kto jest tym zdrajcą? Gdy oblicza innych uczniów oblane są pełną poświatą, Judasza twarz sama jedna zanurzona w cieniach pokazuje nam jedynie profil swój, a profil ostry, twardy, wyrazisty. Na niego wałą się wszystkie okropności; zły duch zaziera mu w oczy. Własny czyn jego, stając w tej chwili przed nim potwornym olbrzymem, dławi oddech i podnosi włosy na głowie zdrajcy. To brzemie, ciężące na duszy jego, wyraża się równie, jakby symbolicznie, naciskiem fizycznym. Bo Św. Piotr, gwałtownie powstawszy z miejsca, tym ruchem swoim natarł na Judasza. Co więcej: on trzyma przypadkowo nóż w pięści, tyłcem zwrócony do grzbietu ucznia, co sprzedał Pana. Judasz wywrócił twarz w tył; na niego padły trwogi — radby obaczyć, co się po za nim dzieje; — spazmatycznie ścisnął worek i łokciem obalił solniczkę. Twarz jego wcale nie jest szpetna, ale istnym wyrazem pierwiastku złego a spotęgowanego egoizmu. Włosy krótkie, najeżone; figura podsadzista; ułożenie postaci krawędziowate, twarde wtóruje wyrazowi fizyognomii. Jakby światłością niebiańską świeci, obok nocnego bolesnym zadumom duszy swojej. Twarz owalna — włosy miękkie, długimi lokami spadają na ramiona. Leonardo, tworząc głowę Św. Jana, przechylającą się właśnie w stronę Św. Piotra, tem samem zostawił znaczną przestrzeń między nim a Panem Jezusem,



ND. 476

a tak z mistrzowska dokazał, iż postać Zbawiciela naszego stała się jeszcze więcej odosobnioną, jeszcze samoistniejszą wśród całego obrazu.

Po stronie prawej Chrystusa Pana, pierwsza grupa składa się z Św. Tomasza, Św. Jakóba starszego i ze Św. Filipa. Św. Tomasz, opuściwszy miejsce swoje, podniósł palec ku czołu, jakby chciał powiedzieć, że sprawa tak okropna wymaga całego zastanowienia. Św. Jakób wbił oczy przed siebie a rozłożył otwarte dłonie, jakby widział nocną przepaścistą otchłań przed sobą. Św. Filip, młodzieniec anielskiej słodyczy i prawie tklivości niewieściej, wstał z miejsca, zwrócił twarz do Pana Jezusa, przyciskając obie ręce do pukającego trwożą serca. Włosy długie, rozpuszczone miękkimi falami płyną po ramionach. Głowa ta zapowiada, wedle mojego zdania, przyszłych Rafaelowych aniołów. — Ta powyższa grupa, mając ognisko swoje zewnątrz siebie, bo w osobie Zbawiciela, tworzy przeciwieństwo silne do czwartej grupy, — bo ta jest głównie w sobie samej zajęta. Tutaj Św. Mateusz, jako młody i pełen życia, powstał z miejsca, twarzą zwrócił się do starca, do Św. Szymona; lecz gdy on obiema rękami wskazuje mu tamtych uczniów, już tym gestem samym, połączył grupę, do której sam należy z tamtymi grupami. Ten na pozór mały rys znów wyjawia genialność mistrza, który drobnymi środkami umie dokonać wielkich myśli. Obok niego widać piękną głowę Św. Tadeusza, drgającą przestraczem a serdecznym oburzeniem. Jednak szczytem uroczystej powagi jest Św. Szymon. On rozprawia jak gdyby przemawiał imieniem prawd wiekuistych, a wrzokiem ducha zaglądał w tameczne światy. — Św. Szymon, będąc ostateczną skrajną figurą po prawej stronie widza, ma doskonale sobie odpowiednią figurę Św. Bartłomieja, młodzieńca pełnego siły, umieszczonego na drugim końcu stołu.

Jak atoli tym trybem wielki mistrz odróżnił sześciu uczniów, siedzących po prawej stronie Chrystusa Pana od tych, co się mieszczą po lewej stronie jego, tak podobnie właściwym charakterem odłączył grupę od grupy, postać od postaci, oblicze od oblicza; co nasz czytelnik odgadnąć zdola, stwierdzając ten obraz choćby na rycinie średniej wartości.

Ogniskiem atoli całości jest sam Zbawiciel. Tamte wszystkie dwanaście postaci wyczerpały sobą cały ludzki ród; wyczerpały wszystkie tony duchowego jego świata. W postaci Chrystusa mistrz połączył człowieka i Boga.

Głowa Pana Jezusa nieco pochylona w lewą stronę. Obie ręce na stole rozłożone: lewa dłoń wywrócona w górę, prawa nieznacznie zbliża się ku Judaszowi, na poznaکہ jego zbrodni, — choć to lekkie poruszenie uchodzi baczności innych uczniów. Oczy na pół spuszczone. — Cały wyraz oblicza tchnie głębokim niebiańskim pokojem, obok boleści cichej, choć smętnej, pochodzącej ze zdrady jednego z umiłowanych uczniów. Same kontury, opływające głowę



i ramiona, są uroczyste, a przecież pełne łagodnej melodi. — Tutaj majestat niebios w kształcie ludzkim pojawia się ziemi.

Przestaję na tém krótkim wspomnieniu oblicza Chrystusa przez Leonarda, bo mam nadzieję, że nam się poda sposobność rozprawiania raz jeszcze o artystycznym przedstawieniu oczom ludzkim postaci Zbawiciela ludzkiego rodu.

Powtarzamy tylko, że lubo z dzieła Leonarda pozostały dziś tylko zwłoki umarłe, przecież w niem widzimy, że mistrz był tłómaczem wzniosłym, głębokim najwzwyższych idei. — On stanął wysoko nad ziemią, objął wzrokiem natchnienia nieśmiertelne prawdy, a co w tych chwilach łaski zobaczył, to pojawił ludziom.

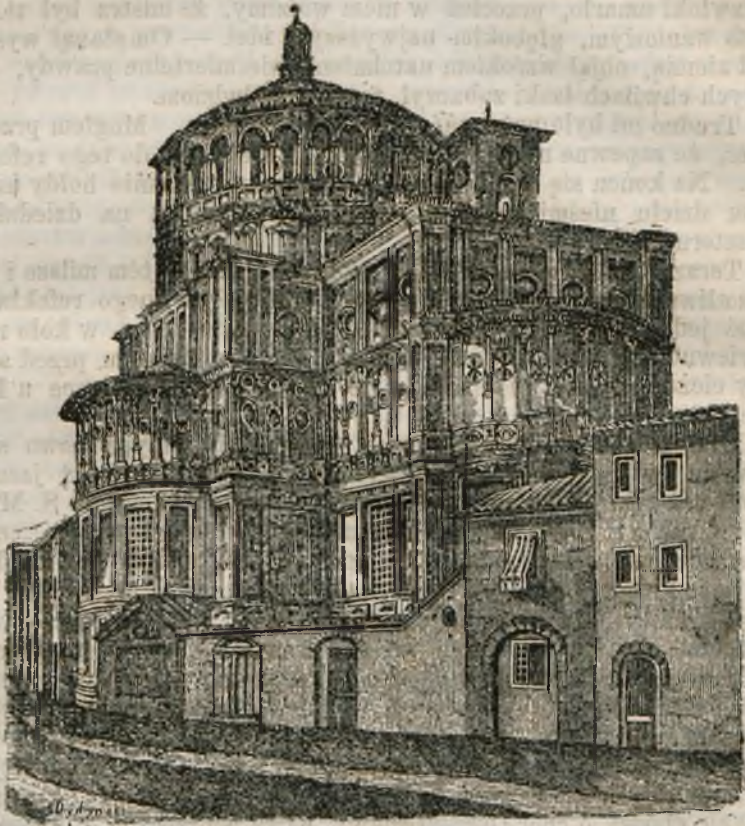
Trudno mi było pożegnać się z tym obrazem. Mogłem przewidzieć, że zapewne nigdy więcej w życiu nie wrócę do tego refektarza. Na końcu się przełamałem. Oddawszy ostatnie hołdy umarłemu dziełu nieśmiertelnego mistrza, wystąpiłem na dziedziniec klasztorny.

Teraz obwiały mnie powiewy słoneczne, ciepłe, tém miłsze i pieśszotliwsze, że po oddechu grobowym, stęchłym onego refektarza. Choć jednak teraz już w innym byłem świecie, choć w koło mnie powiewno i wesoło, jednak ciągle a ciągle widziałem przed sobą, niby cienie a senne widziadła, owe święte postaci siedzące u Pańskiego stołu.

Miałem się wprost ku drodze naszej, gdy przypadkowo spojrzawszy w górę, obaczyłem wysoko nad ziemią wśród jasnego a przecież tak głębokiego błękitu niebios kopułę kościoła S. Maria delle Grazie. Teraz dopiero przyszło mi na myśl, że prócz „ceny“ Leonarda, miałem też tutaj odwiedzić sam ten kościół, będący dziełem wielkiego *Bramanteo* (ur. 1444 † 1514) (\*). Obszedłem kościół — nawy jego niby gotyckie, ale okna, choć ostrołukie, zbyt daleko od siebie umieszczone — a nadto nie są one ani dość ogromne, ani dość śmiałe, by mogły uchodzić za prawdziwe gotyckie. Każde z nich składa się jakby z dwóch osobnych okien, mających u góry między sobą jeszcze trzecie małe okienko koliste — zatem te formy przypominają raczej obyczaj romańskiego stylu. Przecież mniejsza o to, bo te nawy i facyata należą do dawniejszej epoki, a nam tu głównie chodzi o chór (presbiterium), nawę poprzeczną i o kopułę, które są arcydziełem Bramanteo. Znać, że nasz mistrz-budownik, gdy komponował to dzieło, natchniony był całą świeżością wczesnego renesansu. Fantazyja tego okresu tak śmiała, elegancka, bogata, radująca się życiem uroczeń, obchodzi tutaj najwzwyż święto swoje. Nasz drzeworyt *fig. 41* pozwoli nam skrócić opisy tej pięknej budowy. Trzeba było całej lotności fantazyi, aby te ogromne massy murów, te ściany jednostajne, będące prawie bez okien, ożywić, roz-

(\*) Zob. T. I, str. 272.

dzielić różnaitością pełną wdzięku, i aby znów to rozdzielenie nie było samowolnością, aby dało się usprawiedliwić wedle architektonicznych zasad. Nasz obrazek, choć wielce ogólnie, pokazuje czytelnikowi, jak sobie postąpił Bramante, dzieląc te jednostajne przestrzenie jakby na piętra arcy-uroczem belkowaniem, a zwłaszcza gzymsem, i jak on znowu każde piętro pilastrami rozebrał na pola,



*Fig. 41.* S. Maria delle Grazie. — Medyolan.

które strojne w medaliony, desenie, szlaki, wdzięczne i hoże arabeski. Na pierwszej niby kondygnacyi, te pilastry udają wielce szczęśliwie starożytne kandelabry śmigłe a szlachetne. Tym ruchom pionowym, bo wznoszącym się od piętra, towarzyszy ruch ścian to występujących kołem prostem, to rysujących się półkołem. Bo Bramante, istnym obyczajem lombardzkim, nawy poprzeczne zakończył w półkoliste formy, jak nam to unaocznia nasz drzeworyt. Jednak



prawdziwie genialnie zachował mistrz stopniowanie w kompozycji swojej. Bo zaczynając od dołu, od podszycistego cokułu, z każdym piętrzem nadaje budynkowi coraz lżejsze a lżejsze formy, aż nakoniec na wysokościach wznosił prawdziwie eteryczną kopułę. Rzekłbyś, że cały budynek dla tej kopuły stworzony, że jest tylko jej podnóżem. Ona sama dla lekkości jest wielokątem, bo zbudowana w 16 ścian; co więcej, rozdziela się na dwa piętra: w dolnym są okna, ujęte w łuki i pilastry; na drugim zaś piętrze te pilastry zamieniają się w istne kolumny, więc w kolumnadę cudnie piękną, która, znacznie od ścian będąc odsadzona, lekkim tanem obiega w koło kopułę. Dach namiotkowy dość płaski, szesnastu połęciami pokrywa kopułę, a z jego środka a szczytu strzeliła latarnia niby wieżyczka. Tak tedy kopuła ta, choć wcale nie jest olbrzymich wymiarów (średnica jej dochodzi jedynie 68 stóp), sprawia atoli ogromne wrażenie.

Tym trybem się stało, iż Bramante zamienił dawną świątynię na prawdziwą kopulastą budowę, — zatem uniknął owę sprzeczności w kompozycji, którą tak często napotykamy w architektonicznych dziełach. Jakoż, patrząc na wiele kościołów, nie zgadniesz co w nich ma być myślą panującą, bo nie rozumiesz, czyli miały być budową poziomą, podłużną, wyrażającą się przeważnym rozmiarem naw, obok których kopuła jest tylko dodatkiem, czyli też mistrzowi chodziło o wzniesienie wysokiej, kopulastej budowy, w której kopuła jest celem ostatecznym i treścią główną, a cała niższa budowa tylko podnóżem dla niej.

Warto też zwrócić uwagę, że budowa ta zmurowana ze żywej prostej czerwonej cegły, a belkowanie w gzymsy, węgory, ramy, rozbierające ściany na pola, są wykonane prawie wszystkie z ciosów. Możemy sobie przeto łatwo wystawić jak te barwy dwoiste obok siebie grają i mile się wdzieczą, choć je ów stary psotnik czas, powłóki ukochaną przez niego powłoką szarawą.

Bramante zwał się rzeczywiście Donato Lazari. Był on nawet i niepospolitym malarzem. Gdy mu się atoli nierównie więcej szczęściło w architekturze, więc już przy niej wiernie pozostał, zaniechawszy pędzla. On wiele w tych tu stronach budował, lecz gdy w roku 1499 nastąpił upadek przyjaciela jego Ludwika Moro, władcy Medyolanu, Lazari przeniósł się do Rzymu. W tej starej świata stolicy nasz mistrz uczył się pilnie starożytnej architektury, rozpatrując się w gruzach zapadłego świata rzymskiego. I zaiste temi studjami Bramante nabrał szkoły, stał się umiejętniejszym, uczęszszym, ale stracił świeżość uroczą gieniuszu swojego; pierwotny płomień jego fantazyi uleciał, gorące natchnienie zgasło; same wyrozumowane reguły i wzory zostały.

Wróciliśmy do powozu. Nasz dorożkarz, jako istny Włoch, czekał nas leżąc pod murem spokojnie i w dolce farniente ćmił z krótkiej fajeczki. Wsiadając rozmawiałem z żoną o tem cośmy dopiero widzieli, wtedy nasz woźnica obrócił się znągła ku nam



z rozradowaną twarzą i zawołał po polsku: „Więc to państwo Polacy!“ — „A jużcie!“ — rzekłem — „a z kądże wasze rodem?“ — „A z pod Krzemionek.“ — Więc to nie tylko był ziomek, ale nasz blizki sąsiad — Kijak. Słowo po słowie a opowiedział nam całe swoje curriculum vitae. Dowiedzieliśmy się tedy, że przed 15 laty z pułkiem galicyjskim ułanów pomaszzerował do „Italii“ — że z nim długo „leżał w Majlandzie“, że tedy tutaj dość miał czasu poznać się z młodą Włoszką, wdową po dorożkarzu, mającą po mężu nie tylko dwa powozy i pięć koni, ale nawet dwoje dzieci, — że wysłużywszy swoich lat ośm kapitulacyi, został się „w Majlandzie“ i ożenił się z tą wdową. Znać, że ex-ulan trzymał się przysłowia: u wdowy chleb gotowy. Dalej zwierzył nam się jak mu się poszczęściło, bo teraz nie tylko ma ośm koni, trzy powozy, własny domek z ogródkiem na przedmieściu, lecz i własnych czterech chłopaków i dwie córki. Powinszowałem mu z serca tego szczęścia, zwłaszcza widząc prawdziwą jego radość ze spotkania się z kimś z rodzinnego kraju. Wyraziłem mu jednak podziwienie moje, że jemu prostemu żołnierzowi udało się tak suto się ożenić. On na to, uśmiechając się, odrzekł, że jego małżonka cenila w nim dar umiejętnego obchodzenia się z końmi i zapewniał, że „Italiani“ to lud nie radny do koni, że się też ciągle wypraszają od kawaleryi, wołac służyć w piechocie. Gdy uczciwy Kijak miał stanowisko pod naszym hotelem, więc już następnie używaliśmy go zawsze, bo to był zresztą człek rozsądny i prawy. I wyznaję, że nam równie jak jemu było nie miło, gdysmy w wilią naszego odjazdu z Medyolanu żegnali się z uczciwym Kijakiem.

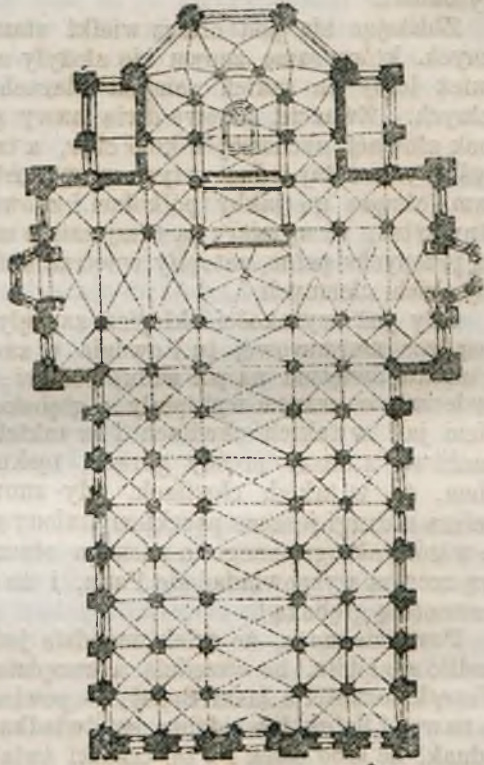
Ruszyliśmy z miejsca; raz jeszcze popatrzyłem się na tę kopułę, co, niby piękności świątynia, oblała się promienną aureolą zachodu; wysoko nad nią wianek lekkich obłoczków zapalił się płomienistą jasnością, niby chórek aniołków przyświecając zacnym ludzkim dziełom. Wdzięczny byłem z serca owemu wielkiemu mistrzowi Bramante, bo spojrzenie łube jego dzieła jakoś ukoilo smętne myśli, co na mnie uderzyły w obec owego zbezczeszczonego obrazu Leonarda. Zdawało mi się zaprawdę, jakoby od chwili, gdym opuścił ów refektarz, upłynął długi jakiś czas — czas pełen ochłody a duchowego wesela. Widmo onego obrazu ukryło się w głąb pamięci. I rad temu byłem, choć przewidzieć mogłem, że wspomnienie o niem często jeszcze w duszy się przebudzi i nie zamrze, jak nie zamiera wyrzut sumienia, gdy na sercu cięży wina.

Wysiedliśmy przed katedrą. Brzmiała muzyka wojskowa na placu, więc grona ludzi cywilnych to gawędzą stojąc kółkiem, to się przechadzają po bruku. Tymczasem wieczorne światła zmieniły znów oblicze katedry i jasne linie i pasy, smugi cieniów teraz potężniejsze, a naród kamiennych postaci, trzymając straż Bożego domu, występuje teraz z pod baldakinów i z niź swoich i patrzy w tonące słońce. Tłumy, roje szczytków, strzałek, kwiatów marmurowych

złocą się i migocą i mrugają. Kościół był jeszcze otwarty, więc wstąpiliśmy do niego, podnosząc ciężką oponę we drzwiach zawieszoną. (Czytelnik zechce rozpatrzeć się w rzucie poziomym tej katedry na *fig. 42*).

Świętość miejsca, nastrój duszy a okazałość tego marmurowego świata, przejęły nas mrowiem najgłębszej czci i podziwienia. Tak jest, to ta sławna katedra Medyolanu, której chwała, roznieśiona tysiącem ust, tysiącem wizerunków przebiega kraje i pokolenia po sobie się rodzące. Tak jest, to najwspanialsze, najbogatsze dzieło gotyckiej architektury, na które zdobyć się mogła ta wspaniała, bogata, włoska ziemia. Filary olbrzymie a przecież lekkie, bo rozebrane na cienkie strzeliste słupki, wznoszą się do góry, te filary byłyby jeszcze lżejsze, gdyby zamiast kapitelów nie były się otoczyły wieńcem niż o baldakinach, w których, jakby w napowietrznych kapliczkach, stały święte posągi. Powyżej, ze

szczytów tych kapliczek strzelają w górę półkolumny, a te dosięgnąwszy sklepień, splatają się w zręby silne a eteryczne. — Wyobraźcie sobie, ta katedra ma pięć naw, więc aż cztery rzędy takich filarów ciągnie się wzdłuż jej przestrzeni. Jest-to jakby las filarów, co tu stały obok siebie poważne a przecież nie ponure, silnej objętości a jednak nie podsadziście, nie osiadłe. A dziwnie tu chodzić po tych przestrzeniach! — Posuwając się zwolna widzisz jak filary zachodzą za siebie, jak się mijają, jak nowe a nowe widoki wychylają się z mroku. Póki byliśmy bliżej drzwi, silne choć już



*Fig. 42.* Katedra Medyolańska. — Rzut poziomy.



mroczne światło rozjaśniało nam niższe części filarów; lecz im dalej w głąb świątyni, tem wieczorniej w tym świetle uroczystym, tem głębszej grozy, tem niepewniejsze stawały się zarysy wyższych części filarów i sklepień — a już sklepienia środkowej nawy, jako najwzlotniejsze, ginęły gdzieś w przepaścistej, ledwie dojrzanj wysokości.

Zbliżając się pod ołtarz wielki stanęliśmy w nawach poprzecznych, które same znowu się złożyły aż z trzech naw, które również legły na takich samych filarach wspaniałych i majestatu pełnych. Zważcie, że owe dwie nawy poboczne, które tuż biegną obok głównej, obchodzą w koło chór, a tak cała ta architektoniczna myśl płynie tutaj jedną z tych naw nurtem okazałym ku prezbiterium, okrąża go jakby półkolem i znowu drugą nawą wraca. To istny rytm; te wymiary są tutaj zaiste muzykalne. Okna malowane, przepychu pełne, zatopiły wnętrza kościelne powodzią o barwach głębokich, ciemnych.

Gdy już wysokości sklepień zasnęły w głębokich cieniach, na posadzce marmurowej tu i owdzie w zaciszach ustronnych kłęczą w mroku świętym na pół widne postaci; — słyhać szepty rzewne, serdeczne co warem wykipiały z głębokości duszy. I zaiste, rozumiem jak w takich chwilach i w takich przestrzeniach występują modlitwą z duszy prośby gorące, tęsknoty nieskończone. Rozumiem, że w takich chwilach, gdy znowu jeden dzień dla świata umiera a drugi jeszcze pączkiem stulony spoczywa w Bożej dłoni, — że wśród tak ogromnego a zacnego otoczenia, człowiek rad modlitwą rzewną wypowiedzieć się Panu, i że serce jego rade zapłakać rzewnością głęboką!

Powiecie może, że człek wszędzie jednak, z równem uczuciem modlić się zdoła, bo wszędzie a wszędzie pojawiają mu się oznaki Wszechmocności a łaski Bożej; — powiecie, że i łąki i lasy, obłoki, że nawet i listek lub źdźbło są świadkami potęgi Jego. Uważcie jednak, że lubo człek i z tej cząstki świata, z tego listka może wypatrzeć całość wszechstworzeń i jedność ich, toć przecież wypatruje ją li za pomocą myśli a rozumu, więc za pośrednictwem rozwagi a oczu swoich duchowych. Biednemu człowiekowi jednak trzeba, aby jeszcze tę całość wszech jestestw a choćby i obraz jęj obaczył na te oczy swoje zmysłowe, jawnie, wprost, bez pośrednictwa rozumowania i myśli głębszej. A przecież on, kędy stanie, kędy ukleknie w tej naturze, widzi tylko cząstkę drobną a raczej drobnny ułomek tego doczesnego świata; oczy jego cielesne nie dojrzą całości wszechstworzenia. Przeto człękowi tak na sercu tęskno a ubogo i biedno, bo wtedy własna jego istota także mu się tylko cząstką świata być widzi; więc ją tylko także ułomkiem być mieni, a co ułomkiem jest, to marne i przewiewne, to mija niby liść suchy, — przeciwnie to tylko żyje żywotem nieprzemiennym, co jest całością, bo to jedno jest samoistne w sobie. Zatem też geniusz

piękności, pojawiający się w sztuce, staje przed człowiekiem jako ze świata duchów wysłannik i na formach zmysłowych, widzialnych uczy, że istota człowieka jest całością w sobie, że ułomkowe są jedynie jego powłoki a zwłoki cielesne. Tak ów geniusz pocieszyciel stawia mu przybytki, które są całością ukończoną w sobie, bo są dziełami sztuki. Choć tedy one są co do przestrzeni drobne, są jednak olbrzymie duchem, bo w nich żyje idea cała, idea piękności; więc one są jednością, są istnym całkowitym światem dla siebie a nie ułomkiem. Tutaj więc człowiek, osłoniiony od zewnętrznej natury, zbiera się w sobie, tutaj on się czuje być sobą, zatem całością, jednością. Co więcej, te przybytki są jeszcze domem Bożym, stawiane na chwałę Pana. Gdy przeto w nich jakby atmosfera tchnie dech innych światów, wtedy człek znów jest u siebie i czuje się być w ojczystym domu a na dziedzictwie swoim. I zważcie, gdy jeszcze chwila po temu, gdy gwary życia oniemiają, gdy jasności słoneczne, niby dusza konającego dnia, wracają do Bożej światłości z której są poczęte; gdy noc się zbliża aby, jakby matka nad kolebką płaczącego dziecięcia, roztulić nad bolejącym światem opony cichych ciemności swoich; wtedy zaiste rozwidnia się w duszy człowieka i wtedy w nim promiennie, jasno, a on, zstępując w głębie istoty swojej, sam siebie pozna, obaczy w sobie światelka płonące, których niegdyś nawet nie przeczuwał w tém zwykłym, powszednim ubóstwie życia swojego.

Dla lepszego rozjaśnienia, com wyżej powiedział, przytaczam, co ojciec Franciszek Kowalicki pisze w kazaniu swoim na dzień Św. Antoniego: „Królowa polska Bona zgubionego w pokoju szuka dyamentu, ale daremnie się trudzą szukaniem służebne panny, a im dłużej się trudzą, tém większy ich żal bierze, że ta pilność ich bez skutku. Wtedy królowa każe zamykać drzwi i okna oponami, tak, aby i najsubtelniejszego nie przepuściły promienia, a gdy noc zwyciężyła dniowe światła, wtedy pokazały ciemności zgubiony kamień kosztowny“.

---

*Medyolan.*

(Dalszy ciąg.)

Niechaj się wam nie cni, szanowni czytelnicy, na tej ziemi północnych Włoch, po których tak często hulają powiewy od śnieżnych a tak hardych helweckich szczytów; niechaj się wam nie zbyt śpieszy na południe, kędy już oddychają swobodnie, jak w domu swoim, cytryny, laury, oliwy; bo ja przecież pomijam w tym Medyolanie mnóstwo ważnych rzeczy, zwracając jedynie na to uwagę, bez czego



się nie obejdzie cel podróży naszej. A czyby mnie, jako starszemu, było do twarzy, gdybym, stając się zgorzeniem dla młodszego braci, lekkomyślnie ruszał z miasta do miasta, a tak wtórował owym stądom nowoczesnych wojażerów ścigających wichry? Wszak i między nami nie trudno o sierotki duchowe, co, wrzucone na żelazną koleją, pędzą gnane pustą próżnością do Paryża, a gonią bez tchu biedaki, jakby owe bezgłowe ostrygi, co im wielce śpieszno by nie zatęchły w drodze; a mimo to często i zatęchnie taka ludzka ostryga. Kto wie, czyli wrychle nie nadejdzie czas, w którym rodzice, poważniejsi rozumem a zamożniejsi w zasoby, każą synom swoim podróżować pieszo po krajach głębszej i bogatszej treści, zostawując koleją żelazną dla młodzieży o płytszej głowie lub chudszym mieszk, albo też takim, co dla zarobku pędzą przez świat.

Zatém czytelniku racz cierpliwie towarzyszyć mi do pałacu *Brera* (S-ta Maria di Brera — łąki), kędy, pomijając inne bogate zbiory, rozpatrzmy się w samej wyłączonej galerji obrazów (\*).

I architektura tego niegdys klasztoru, zwłaszcza dziedzińca, zasługuje na całą naszą uwagę. Mistrzem-budownikiem był *Franceszek Ricchini*. Ponieważ on umarł w roku 1652, więc ze samej tej daty czytelnik zgadnie, że ta budowa należy do stylu barocco. Wiemy już, że styl ten wtedy zaczął popisy swoje w świecie, gdy sztuka, utraciwszy świeżą swoją młodość, pragnęła różnemi sztucznemi próbami, jakby fryzurą, peruką, muskaniem, farbowaniem rzęsów i t. p. podbijać serca ludzi; wiemy atoli również, że ta architektura barocco umiała z mistrzowska sprawić wrażenie, zagrać wielkim efektem na cieniach i światłach, wybierać najdoskonalej miejsca dla dzieł swoich. Co więcej, niekiedy się zdarzało, że ta architektura zrzucała z siebie drobiazgowe koncepta, a jeła się stawić na wielką stopę; wtedy ona tworzyła zaprawdę znakomite, arcy-wspaniałe budowle swojego rodzaju. Że styl barocco miewał takie chwile szczęśliwe, mamy dowód w tym dziedzińcu, który tu przed sobą widzimy.

Mistrz Francesco chciał obwieść ten dziedzińca w koło szerokimi sklepieniami podsieniami; obaczmy jak sobie poradził barocco. Filary same przez się nasuwały się myśli jego; bo filary są i odpowiedniejsze stylowi barocco, a przytém nierównie więcej nadają się do dźwigniania sklepień niż kolumn. Francesco jednak nie chciał filarów; bo takowe zbyt podsadziste, cieniste, a jemu chodziło o to, aby te krużganki, choć olbrzymiej szerokości, były światliste i słoneczne. Postanowił tedy użyć kolumn. Jakże sobie poradzić, aby one zniosły brzemień sklepień? Zdawało się, że ku temu podawały się tylko

(\*) Pałac Brera, zwany *Palazzo delle scienze ed arti*, mieści w sobie prócz galerji obrazów bogatą publiczną bibliotekę, zbiory numizmatyczne, gabinet odlewów z dzieł starożytnych, muzeum archeologiczne i obserwatorium astronomiczne. — St.



dwa sposoby. Najprzód mógł postawić te kolumny gęsto obok siebie; a tym trybem wielka ich ilość podobałaby ciężarowi. Prawda! ale wtedy arkady krągłe, bieżące z góry od kolumny do kolumny, zbytby zdrobniały, a widok takowy wielkiej ilości maluczkich arkadek nie byłby wcale wspaniałym. Drugi sposób był ten, aby rozstawić szeroko od siebie kolumny, ale za to uczynić je wielce potężne. W takim razie potężność choć nie mnogiej liczby kolumn podobałaby ciężkości sklepień, a arkady, rozpinające się u góry od kolumny do kolumny, jużby się stały wielkie a okazałe. Temu nie przeczyśmy! Jednak za to te kolumny dla mocy musiałyby być zbyt grube, podszadziste; ich średnica ogromna nie byłaby proporcjonalną do ich wysokości. Otóż mistrz Ricchini nie użył żadnego z tych dwóch sposobów. On obrał sobie kolumny kształtne, proporcjonalne, więc nie zbyt grube, a postawił je parami. Kolumny do jednej pary o tyle od siebie oddalił, że między niemi dość zostaje światła i przezrocza. Każdą parę pokrył wspólnym silnym kamiennym tranem (belką), na którym spoczęły arkady, łączące każdą parę z jedną i drugą sąsiednią parą kolumn. Podobnie, jak te dolne podszienia, zbudowane jest i pierwsze piętro. Tak nasz artysta gracko wywiązał się z zadania swojego; bo nie tylko uczynił te podszienia lekkie, światliste i mocne, ale jeszcze naturę estetyczną kolumn, wymagającą belkowania płaskiego, zestroił z krągłą formą arkad i sklepień.

Schody, które stworzył Francesco w tym klasztorze Brera, są drugim jego arcydziełem.

Czytelnik zapewne sobie przypomina, że ta cudna ziemia medyolańska bywała przez długie wieki jakby piękną a posazną dziedziczką, o którą się dobijali ciągle i swoi i sąsiedzi. A wiemy, że do najgorętszych obcych konkurentów należeli królowie francuzcy i niemieccy cesarze. Zatem wśród hałasów żołnierskich, a brutalstw wojennych, niechętnie pojawiła się sztuka, bo ona, choć małuje namiętności, jednak na takowe jedynie z wysokości idealnych spogląda, a unika rubasznego z niemi zetknięcia.

Gdy *Giotto* obudził z letargu sztukę (\*), reformę jego przyniósł do Medyolanu *Giovanni di Milano*. Odznaczył się później w tymże kierunku *Michele di Milano* i *Trozo da Monza*. A gdy następnie po całych Włoszech, jak ptaszki na wiosnę, odzywała się miłość do arcyzmu, wtedy i na ziemi medyolańskiej, lubo krwią spluskaną, wojną zaoraną, puścili się roslinki i ziółka twórczej fantazyi, mianowicie, gdy władzcy Medyolańscy, jako Filip Visconti i Francesco Sforza, mając zmysł estetyczny, hodowali chętnie artystów, już dla potrzeby serca a domu, już to dla samej parady.

Patrz na ten fresk! On, odpilowany od ściany kościelnej, został do galeryi Brera przeniesiony. Jest-to Św. Sebastyan przywiązany

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

do kolumny, przeszyty mnóstwem strzał; dwaj oprawcy pod arkadą zajęci strzelaniem, a trzeci z miną obojętną przypatruje się tym okropnościom. Widno, że mistrz znał się doskonale na anatomii i dla tego też zapewne nie tylko sobie obrał postać bezszatnego Św. Sebastjana, ale nawet ubrał oprawców w suknie tak opięte, że, malując ich, mógł się popisać doskonałą znajomością mięśni; nadto mistrz tego obrazu rysuje poprawnie, ściśle, a z wielką pewnością. I nie dziw, bo nim jest *Wincenty Foppa* († 1492), uczeń szkoły padewskiej. A ma też on i przywary swojej szkoły, bo obraz jego mroźny bez idealności; przedstawia w Św. Sebastjanie dzielnego, pełnego stałości człowieka, ale nie męczennika cierpiącego w Bożej sprawie.

Nierównie więcej zajął nas obraz ukrzyżowanego Pana Jezusa, a to nie dla wartości artystycznej dzieła, ale raczej dla tego, że jest pracą już znanego nam *Bramantego*. Mistrz ten, jak wiecie, porzucił pędzel a jał się architektury, co było, jakbym śmiał powiedzieć, myślą arcy szczęśliwą, bo sztuka budowania wiele na nią zyskała, a malarstwo nie poniosło zbyt wielkiej straty. Ot! w tym obrazie znać, że architekt bawi się w malarza; kompozycja symetryczna, monotonna; w niej nie widać żywego pulsującego ruchu ani głębszego uczucia. Figury sztywne, niby z drzewa strugane, co zapewne ztąd pochodzi, iż Bramante dla draperji ubierał sobie lalki w papiery lub płótna napuszczane klejem. Obaj złoczyńcy, ukrzyżowani po bokach Zbawiciela, prawie jednacy w ułożeniu swoim; jednego godłem jest anioł, drugiego szatan; w jednym rogu obrazu słońce, w drugim księżyc. Oba te ciała niebieskie przypominają oblicza ludzkie, mające fizyognomie zafrasowane, a ten frasunek dość osobliwie patrzy na tych twarzach okrągłych i tuszystych.

Daleko wdzięczniej maluje uczeń jego *Bartolomeo Suardi* (żyje jeszcze w roku 1529), którego zwykle po nauczycielu ale pieszczotliwie *Bramantino* zowią. Jest tu w Brera jego Madonna na tronie. Dzieciątko święte, ochuchane niebiańskim powiewem, i dwaj aniołowie stojący po bokach są pełne prostoty a cichego wdzięku. Współczesnym Bramantina jest *Ambrogio Fossano* zwany *Borgognone* (kwitnie około 1500 r.). Dziwna rzecz, że on żyje i pracuje jeszcze w całej pełni XVI-go wieku, a przecież fantazja jego ma jeszcze jakoś podwiązane loty. Obraz jego w Brera przedstawia nam Wniebowzięcie Przenajświętszej Dziewicy. Zaiste postać Maryi Panny jest zupełnie posągowa; wskróś też symetryczne są i aniołki ustawione na dwóch odpowiednich sobie obłokach; znać, że niebożęta zadają sobie wiele pracy z tą muzyką swoją, a wtórują im, ile sił, braciszkuwie na drugim obłoku. Trzy pary aniołków unoszą Pannę Przenajświętszą ku niebu, a wszyscy sześciu trzymają rączki, nóżki, prawie tym samym trybem — więc tu istna architektoniczna symetria. — Zupełnie podobnym do tych poprzedników swoich jest *Filippo Mazuolo*.



Przecież wtedy inny już czas nastawał dla Medyolanu, bo inny czas się był zrodził dla całych Włoch. Fantazyja italskich mistrzów mimo wiedzy swojej już była przygotowana, by się odrodzić najwyższą pięknoscą, by się odrodzić ideałem sztuki, o którym twórcza artystyczna moc ani zamarzyła w ostatnim lat tysiącu. Ta fantazyja czekała tylko jednego genialnego człowieka. Bo jeden człowiek, z gwiazdą geniuszu w duszy, zaważy za miliony ludzi powszednich; on sam jeden wyświeci wszystkie te miliony na nowe pokolenie, bo on zdoła rozwiązać zagadkę, która robi i tęskni we wszystkich sercach, a z której przecież nikt sobie sprawy zdać nie zdoła. Jeden człowiek wielki, gdy się zjawi na czasie, zdoła cudów dokonać, zdoła wywyższyć upadłych, a niemocą złożonych wyzdrowić i wznieść na szczyty chwały. Wszak jeden człowiek, którego oczu dotknął się geniusz, widzi przyszłość ludzkiego rodu, która dopiero czeka oddalone prawnuce pokolenia. Te widzenia jego, ten jego wzrok duchowy milionom zwyczajnych ludzi senném roidłem być się wydaje — i nie ma w tém nic dziwnego. Wszak podobnie człowiek, patrzący przez teleskop w przepaści niebios, obaczy w tych głębiach Boże sprawy, których nie dojrzą nigdy tłumy choćby milionów ludzi, zwracających tylko gołe oczy ku gwiazdzistym sklepom. W tém cała ludzkość podobna do historii każdego z ludzi powszednich. Ten lub ów wśród nas dręczy się i męczy, by rozwiązał zagadkę, która mu stanęła w poprzek drogi to w umiejętności, to w życiu. I nęka się i łamie by przemógł trudność uporną, a daremne są jego wysilenia, choć przecucie tajemne mu szepcze, że jest przecież jakiś sposób przezycięzenia zawady; ta myśl go ściga, chodzi za nim i nie opuszcza go i domaga się natrętnie wybawienia swojego. Czasem, a niestety zbyt często się dzieje, że taki męczennik życia lub wiedzy, ścigany tą myślą, schroni się przed nią do grobu a zaśnie śmiercią na tych cierniach swoich, nie dokonawszy wyznaczonego sobie w życiu zadania. Niekiedy zaś bywa, że właśnie wtedy, gdy już gasła wszelka nadzieja, błysnie mu w duchu, a ta jedna błyskawica rozwidni mu najcieńszą zagadkę życia swojego. Wtedy człek, otrzymawszy krwawe i ciężkie zwycięstwo, odprawia najświetniejsze tryumfy. Czasem cały lud, lub cały wiek pracuje i mocije się by rozwiązać zadanie powierzone sercu jego. I pali go trud, i truje mu duszę uczucie rozpaczliwej niemocy, i już już zbliżał się do prawdy, która była wszystkich jego tęsknot, wszystkich jego marzeń celem; już jej się prawie ręką dotykał; ale on jej nie obaczył i umarł z boleścią. Jeżeli się zaś stanie, że jemu błysnie owa jasności myśl, wtedy cały lud a cały wiek przejrzy na duchu. Tą zaś jasnością, tą błyskawicą dla całego narodu, dla całego stulecia może być jedynie wielki człowiek.

Jak w życiu, jak w umiejętności, jak w historii, tak się też dzieje w rozwoju historycznym sztuki pięknej; tak się też stało z artystyczną sprawą we Włoszech w końcu XV-go wieku; tak się

stało ze sztuką w Medyolanie, gdy do niego przybył *Leonardo da Vinci*

Slusznie dawno już powiedziano, iż aby wiedzieć czém był Leonardo dla twórczej artystycznej fantazyi, wystarczy, by porównać dzieła sztuki, utworzone przed jego pojawieniem się, z temi co były wykonane po nim, to jest w tej nowej epoce, którą dopiero on roz stworzył dla świata.

Pisząc wam o moim pobycie w galeryi Brera, wyznać winienem otwarcie, że choć później patrzałem na dzieła Michała Anioła, Rafaela i innych jasnych mistrzów sztuki, to przecież nigdy nie doznałem uczuć głębszych, wrażeń ogromniejszych nad te, które mnie jakby dreszczem przejęły, gdy w Brera stanąłem w obec kartonu, wyobrażającego Chrystusa Pana z wieczerzy w S. Maria delle Grazie. Ten karton był wykonany przez Leonarda zanim się jął samemu dzieła w refektarzu; był mu wzorem, widziadłem, gwiazdą przewodnią co, w promiennej chwili geniuszu zrodzona, przyświecała mu w czasie tej pracy około samej „*Wieczerzy Pańskiej*.”

Nie wiem jakby czytelnikom opisać to uczucie, które mnie przeszło, patrząc na to oblicze Chrystusa Pana. Myslę, że w tym względzie najtrafniej uczynię, gdy się odwołam do wrażenia, którego zapewne doświadczył choć raz w życiu nie jeden ze starszych czytelników moich. Bo człek prawie każdy, byle letniejszy, przypomni sobie, że były chwile, a choćby jedna chwila, gdy mimo wiedzy stanął nad przepaścią i że już — nie mając nawet przeczucia o złowrogim niebezpieczeństwie, już miał uleść nieprzewidzianej klęsce nieszczęsnej, a tu zagnała, nie wiedzieć z kąd, zdarzył się niby jakiś przypadek, który wstrzymał cios a zgnbną katastrofę. W takich chwilach człek przejrzy, roztworzą mu się oczy wewnętrzne, wtedy skłoni czoło; dreszcze mrowiem przejmą najgłębszą istotę jego, bo poczuje jakby zbliżka tchnął na niego powiew ducha, co przeszedł okolo niego; wtedy zrozumie, że Opatrzność Boża chodzi niewidomie wśród nas i że mieszka między nami; wtedy człowieka przejdą dreszcze, bo przewidzi, bo pozna, że miłość niebiańska jawi się nam nawet często w doczesnym a powszednim żywocie. Więc właśnie owa prawda, co u niego była wiarą, która u niedouków zwie się szczęśliwym przypadkiem; owa prawda, której nie wystarczy żadne płytkie i niby od ucha rozumowanie — ta prawda stanęła mu też żywą przed żywe oczy. Otóż podobne uczucie, podobne dreszcze mnie przejęły, gdym się wpatrywał z jakimś rzewnym a nie do opisanania dziwem w to oblicze Zbawiciela. Tak jest, w tém obliczu, pod ogólnym zarysem ludzkim, promieni się i mądrość i miłość nieskończona. Tutaj czujesz całą istotą twoją jakby na ciebie wionął z tego oblicza dech innych światów; rzekłbyś, że niebiańska moc, co chodzi niewidomie wśród nas, tutaj stała się uwidomioną dla żywych oczu twoich, o ile ją tylko istny geniusz uwidomić zdoła.

A to przecież, com tu widział, nie było bynajmniej obrazem



o świecistych, czarodziejskich kolorach, o powierzchowności promiennej a technice wykończonj. Był to jedynie rysunek, szkic, karton, zamknięty za szkłem w skromnych ramach, wykonany czarną kredą na papierze, lekko kolorowany zwłaszcza w oczach, na licach, na ustach i włosach; więc nawet tu i owdzie, a mianowicie gdzie się obraz kończy, widać kresy czarne rysunku. Na tym kawałku papieru nieskończonj wartości znać, że był zmietoszony, sponiewierany, łamany; bo po brzegach podarty, nawet nad czołem Zbawiciela papier skaleczony. Wyraz oblicza, duch w tém dziele żyjący, jest wyższy nad opisujące go słowa. Na tych rysach niebiańskich jak obłok unosi się głęboki smutek ze straszliwej zdrady jednego z uczniów, jednak rozlana po tym smętku nadgwiezdna słodycz, przebaczenie nieskończonego miłosierdzia. O ile tylko wzniosły geniusz w szczęsném natchnieniu dokazać tego zdoła, widzisz tutaj połączenie dwóch światów. Tak zaiste w godzinach skonu zacnego człowieka kojarzy się westchnienie ziemskiej boleści z radosnym hymnem wiekiustego Bożego królestwa.

Teraz nie mówić nam już więcej w Brera o Leonardzie. Jest tutaj w tej galeryi wprawdzie jeszcze wizerunek Najświętszej Panny (choć nieskończony) ręki tego mistrza; przecież nieraz jeszcze mówić będziemy o właściwości jego geniuszu, a nadto, gdy da Vinci jest jednym z najzacniejszych synów Florencyi, więc byłoby krzywdą, wyrządzoną owemu rodzinnemu jego miastu, gdybyśmy z zarusem jego żywota nie poczekali, aż staniemy na ziemi owj kwieciściej ojczyzny jego. Przeto raczej przypatrzmy się mistrzom, co wystąpili sztuką, wywołani na świat wzorem Leonarda.

Pierwszym z nich jest *Bernardino Luini*, bo tak go zwykle zowią, choć on sam pisze się *Lovino*, gdyż się rodził w Luino nad Lago Maggiore. Ten człowiek szczęsny, od piękności a gracyi za kochanka wybrany, miał zaiste kwiatek niebiański w duszy, kwiatek co był posiany bożem ziarnem a rozwinął się i urosł w jasnych promieniach geniuszu Leonarda. Jakoż nikt nie utworzył obrazów tak zbliżonych do dzieł wielkiego *da Vinci*, jak *Bernardino Luini*. Ztąd też malowania jego często uchodziły, i dziś jeszcze niekiedy uchodzą za pracę Leonarda (\*). Prawda, że Luini niekiedy rzeczywiście wznosi się do wysokości, z których jego mistrz patrzy się na świat. W takowych chwilach i uczniowi roztwierają się głębie mądrości, dla zwykłych ludzi na zawsze zasłonięne. Podobne atoli chwile szczęsne nie są powszednie u Bernardina Luini, lecz zwykłą jego naturą jest wdzięk niewypowiedziany, słodycz jakby z nad ziemi zrodzona, rzewność uczuć i lubość zaiste nadludzka. Luini też

(\*) Do najbardziej znanych obrazów *Bernardina Luini*, które przez długi czas uchodziły za arcydzieła Leonarda, należą: *Św. Jan, bawiący się z owieczką* w bibliotece Ambrozyańskiej w Medyolanie, i *Głowa święta Św. Jana* w galeryi *degli Uffizi* we Florencyi. — St.

instynktem, jedynie prawdziwemu mistrzowi właściwym, przeczuwał rodzaj swojego geniuszu; zatem przyswoił sobie jedynie tę stronę artyzmu Leonarda, której mógł podolać, i dla tego też właśnie dzieła jego wieńczy nigdy niezwiędła chwała. Bernardino Luini zgasił podobno około roku 1530. Z wielu obrazów tego mistrza, znajdujących się tu w Brera, wybieram tylko dwa.

W przestrzeni architektury renesansowej na tronie wzniosłym zasiadła Nieba Królowa. Ona patrzy na przychodnia jakby z żalnością cichą, ale znów z taką słodyczą a nieskończoną dobrocią, iż sercem przewidujesz, że ona przebaczyła światu winy. Na lewém kolanie jej stańto Pacholę święte; ono łube i prostoty pełne, a jednak od razu widać, że to nie jest dziecie ziemskie, bo na obliczu jego powiewa myśl, wieczność mierząca. U góry obrazu Bóg-Ojciec roztwiera w miłości nieskończonej ramiona nad wybraną dziewczycą. Poniżej, po lewej stronie Maryi Panny, Św. Barbara, z palmą męczeńską w ręku, jest uroczą dziewczycą, a jednak niebiański pokój rozlany na całą jej postać. Po prawej stronie stanął Św. Antoni, starzec o długiej siwej brodzie; zwrócił oczy na widza jakby znał wszystkie najskrytsze tajniki serca jego. U samego dołu obrazu na stopniach tronu umieścił się siedzący aniołek. Skrzydlaty ten grajek siadł niby z niechcenia, a nie mógł już sięść z większą gracją. Rozstawiwszy wygodnie pulchne nóżki, wygrywa piosneczki, których się od starszych braciszków w niebie nauczył. Jednak, wedle mojego zdania, najpotężniej przemawia do serca widza samo to spojrzenie tych postaci wszystkich. Te ich oczy takie głębokie, a takie tkliwe i rzewne, że, choć są tylko dziełem malowanem, przenikają żyjącego widza aż do głębi duszy.

Teraz rzeknijmy słówko o drugiej pracy naszego mistrza. Całe tylne tło obrazu zajmuje ściana róż pnących się po kracie drewnianej. Przed nią usiadła Boga-Rodzica z dzieciątkiem przenajświętszém; ono bawi się doniczką, z której lilia wyrosła. Trudno sobie wystawić scenę niewinniejszą, a jednak, patrząc na nią, czujemy, iż rzewność głęboka a ogromne znaczenie technie po całym tym obrazie. Woń róży i kolce śmierci! Golgota i lilie! — Vasari tylko zlekka wspomina o naszym wielkim Luinim; znać, że go nie cenili, ani znał dostatecznie. Wszak to dopiero w najświeższych czasach oddano cały hołd należny temu mistrzowi. Niechaj człowiek z płomykiem w duszy pracuje na użytek lub na uzacnienie świata, zawsze, choć późno, nadejdzie czas, w którym imię jego odrodzi się chwałą uczciwą, tak jak owo pompejańskie ziarno, co, lubo długie wieki przeleżało w ciemnicach grobowych, puszcza się dziś bujnym kwiatem i kłosem na podziw ludziom.

Drugim uczniem Leonarda był *Marco d'Oggione* (\*). On mniej

(\*) Był uczniem Leonarda od roku 1490, umarł 1530 r. — St.



wdzięczny, mniej rzewny, a przecież pełen pokoju, choć może nieco szorstki i cierpki. Spotykamy w tej galerii jeden z jego obrazów następnej treści. W cudnej okolicy, wśród kwiatów i wonnych krzewów, rozstąpiła się otchłań; w tę przepaść ciemną spada Lucyfer; nad nim z podniesionym mieczem w rękę unosi się Archanioł Michał; dwaj drudzy archaniołowie stanęli po bokach rozwartej, piekielnej bezdeni. Prawda, że na archaniołach szat za wiele — bo one ukrywają w zupełności postać całą; ale oblicza tych niebian wielce wzniosłe i spokojne. Szlachetny gniew, pełen boleści na twarzy Św. Michała, jest jakby oczywistym świadectwem własnej szlachetności mistrza. Doskonale skomponowany szatan-Lucyfer, strącony na głowę w otchłań; rękę w złości piekielnej wykręcił ku archaniołowi; twarz chuda, wściekłością wypaczona; na głowie wykluły się rożki, a do pleców przyczepione ogromne skrzydła nietoperze. Te przybory i oznaki szatańskie, ta szpetność, mianowicie już sama pozycja złego ducha, na głowę spadającego w otchłań, byłyby się w rękach mniej dzielnego mistrza zamieniły w śmieszność — bo wiemy jak to szpetność i złość w blizkiem sąsiedztwie z komicznością a groteską. Tego szkopułu uniknąwszy Marco dowiódł znakomitości swego talentu. — Zapiszmy sobie w pamięci jeszcze dwóch uczniów Leonarda da Vinci bo *Andrzeja Salaino* i *Franciszka Melzi*. Pierwszy z nich tak doskonale naśladował nauczyciela swego, że obrazy jego często za pracę samego mistrza uchodzić mogą. Nadto oblicze Andrzeja Salaino odznaczało się wielce szczęsną prawidłowością a do tego stopnia wdzięcznym wyrazem, iż je Leonardo chętnie brał za modłę do swoich obrazów religijnych. Franciszek Melzi zaś był synem jednej z pierwszych rodzin medyolańskich; jemu podobnie natura udzieliła uroczę, pełne piękności rysy. Ztąd też Leonardo, przytulając go miłością do siebie, widywał w nim urzeczywistniony ideał, zrodzony na wysokościach twórczej swojej fantazyi. Pieścił się młodzieńcem starzec, jak się pieścimy wśród zimy niezabudką wiosny młodziej. Franciszek Melzi, odpłacał się mistrzowi miłością gorącą; a po śmierci jego pisze list łzawy, w którym, płacząc nad stratą okrutną, powiada, że póki ciało jego trwać będzie przy życiu, póty też czuć się będzie nieszczęśliwym (\*).

(\*) Kładziemy tutaj początek tego pięknego listu: „Francesco Melzi a ser Giulano e fratelli. Credo siate certificati della morte di maestro Leonardo, fratello vostro e mio; quanto ottimo padre, per la cui morte serebbe impossibile che io potessi esprimere il dolore che io ho preso, e in mentre che queste mie membra si sosterrano insieme, io possederò una perpetua infelicità, e meritamente, perché soiscerato ed ardentissimo amore mi portava giornalmente. E doluta ad ognuno la perdita di tal uomo quale non e piu in podesta della natura. Adesso Iddio onnipotente gli conceda eterna quiete.....!! die primo Junii 1519. Franciscus Melzius.” — Ustęp ten wypisałem z *Raccolta della pittura, scultura, ed architettura* publicata da M. Giov. Botarri, Milano Tom I.

Obok nich wypada nam wspomnieć o innym uczniu Leonarda, bo o *Janic Antonim Beltrafo* (ur. 1467, † 1516), który ze czcią wpatrywał się we wzorodawcę swojego, zachowując jednak samodzielność swojego talentu. Przecież geniusz Leonarda nierównie wierniej się odrodził w innym uczniu bo w *Cezarze da Sesto* (ur. 1460, † 1524). Nie litował trudu Cesare poświęcając się sztuce, a mając jakby rozwidloną drogę do artyzmu misternym zmysłem piękności, stanął w tym stosunku do Leonarda, w jakim świetny talent staje zwykle do geniuszu. Gdy atoli da Sesto później udał się do Rzymu, gdy tam obaczył Rafaela, wtedy, urzeczony duchem jego, zdradzał w sobie jakby oczyniony pierwszą miłością. Odtąd da Sesto stracił siebie, stracił samoistność swoją, i nie wrócił nigdy do siebie samego, ani do dawnego stylu. Niechaj sobie ten przykład wezmą do serca młodzi artyści nasi! (\*)

Nierównie szczęśliwszym od Cezara był *Gaudenzio Ferrari* (ur. 1484 † 1549). I on bawił w Rzymie, ale w czasie, gdy tego wielkiego mistrza styl nie przeszedł jeszcze u jego następców w przyuczoną manierę. Nawet bardzo surowi sędziowie przyznają, że Gaudenzio pod Rafaelem nabrał rysunku pojętego na wielką stopę, a wdzięcznego, miłego kolorytu.

Ale bo też ten Gaudenzio wielce łaskawie był uposażony od natury! W duszy jego przezystej, jakby w domu Bożym, gorzała pobożność jasnym płomieniem. Cały żywot jego, wszystkie czynności a myśli jego były bez skazy, jedną i niby nieustającą modlitwą. Synod w Nocera nazywa go „eximie pius“ i wyraża się o nim jakoby jego beatyfikacya nastąpić miała. Uczeń jego *Lamozzo* w zachwyceniu orzeka, że nikt nie zdoła tak przelać w obraz świętości i czystoty jak Gaudenzio; w innem miejscu zaś porównywa go znowu do Platona — i czyni orła godłem nauczyciela a wzorodawcy swojego.

Gdy wejdiesz do galeryi, zaraz na wstępie uderza cię fresk odpitowany od ściany kościelnej, a tu przeniesiony. Na nim Gau-

(\*) Pan Rio jeden z najznakomitszych dzisiejszych znawców sztuki w tomie II dzieła swojego: *De Part chrétien*. Paris 1855 (str. 216) twierdzi, że Sesto wróciwszy do Medyolanu, więc na ojczystą ziemię, od razu znowu stał się lombardzkim malarzem (il redevenait peintre Lombard, et remontait comme d'un seul bond à son premier niveau, dès qu'il avait touché le sol natal). P. Rio przywodzi, na świadectwo swojego zdania, obraz malowany przez Cezara da Sesto po powrocie jego do Medyolanu. Tymczasem inna a również znakomita w tym względzie powaga, bo p. Passavant (w Frankfurcie nad M.) wykazuje, że właśnie ten sam obraz jest dowodem, że Sesto w chwilach, gdy go malował, miał przed oczyma duszy postaci Rafaelowe a zwłaszcza postać Przenajświętszej Panny, Pana Jezusa, Św. Jana wzięte z *Madonny di Foligno* Rafaela; są tam też figury pożyczone z *Disputa*. — Nie rozstrzygając w tej mierze polecamy jak najusilniej czytelnikom dzieło pana Rio. Zwracamy jeszcze uwagę, że cały obszerny ustęp a wielce ważny z drugiego tomu jego oddrukowany jest w osobnej broszurze pod tytułem: *Léonard da Vinci et son école*, par. A. T. Rio. 1855.



denzio Ferrari powiedział oczom i sercu ludzi dzieje Św. Joachima i Św. Anny. Ta historia rozdzielona jest na trzy ustępy, bo na dwa obrazy poboczne a jeden środkowy. Już nigdy nie obaczysz w świecie dzieła serdeczniejszego, rzewniejszego od tej kompozycji Ferrarego. Na bocznym obrazie po prawej stronie widza wznoszą się schody do świątyni; tam arcykapłan błogosławi Św. Joachima — a na dole dwóch młodzieńców pasterzy: jeden przytulił do siebie jagniątko, a drugi bawi się pieskiem. Ileż tu niewinności i słodczy uśmiechającej się, błogiej, rajskiej! — Na drugim obrazie bocznym Św. Anna; przed nią służebnica, która coś do niej prawi z głęboką troską w duszy. Z dziwną genialnością Ferrari postawił tu niewiastę prostaczkę a przemawiającą z głębi dobrego a życzliwego serca obok Św. Anny, która, wyższej a nadziemskiej natury będąc, zwróciła ku wiernej słudze strapione oblicze, ale ją na poly tylko słyszy zajęta jakby przecuciem, które na nią z nad gwiazd spłynęło. Środkowy obraz przedstawia na tylném tle gród — więc kopuły, wieże i t. d.; od tego miasta aż do przedniego tła płynie rzeka, przedzielająca pejzaż na dwie prawie równe części: a pejzaż miluchny, sielankowy — więc kwiaty, krzewy, pasterz i owieczki — po jednej stronie rzeki Św. Anna przechadza się samotnie po murawie utkanęj kwiatami; a nad nią anioł zwiastuje jej łaskę nieskończoną. Po drugiej stronie Joachim Św. On właśnie rozmawiał z pasterzem, lecz w tej chwili i jemu wysłaniec Pański przepowiada Boże wyroki. Pod samém miastem raz jeszcze, jakby w dalszém opowiadaniu swoim, malarz pokazuje nam Św. Annę i Św. Joachima — i wita się święta para otoczona wierną drużyną domowników radośnych. W tym obrazie poznajemy tę ogromną potęgę sztuki, gdy ona myśl głęboką wyraża trybem rzewnym a prostym (\*).

Otóż powyżej wspomniałem o malarzu *Lomazzo* uczniu Ferrarego (Jan Paweł Lomazzo ur. 1538, † 1600). On to fantazyą prawdziwie fantastyczną napisał książkę o malarstwie. Wybiera sobie w tym celu najprzód siedmiu podług niego największych malarzy świata; tych osadza na siedmiu gwiazdach; po tych tedy gwiazdach swoich buja autor, ucząc niby malarskiej sztuki. Do tych siedmiu wielkich malarzy nie policzył Coreggia! Nieborak ołsnął już w trzydziestym trzecim roku życia; tak wskazany przez całe życie na ciemną bezludną noc dyktował ową księgę excentryczną, zrzucając z siebie prozę rozsądku jako zawadzające mu juki.

Rzekliśmy już kilkakrotnie, że w drugiej połowie szesnastego wieku fantazyja twórcza omdlewała we Włoszech, a czas niemocy

(\*) *Lanzi II T. Storia pittorica dell' Italia dal resorgimento delle belle arti fin presso a fine del XVIII secolo.* Wydanie pierwsze Firenze 1792, ostatnie Pisa 1815 — 17. Przypominamy, że to dzieło należy do najważniejszych źródeł. Pan Quandt do tłumaczenia niemieckiego dołączył mnóstwo przypisów wielkiej wagi. (Zob. T. II, str. 84 przyp.).

się zbliżał — sztuka konała. Wiemy atoli, iż w czasach stopniowego upadania znajdują się niekiedy ludzie, co, o głowę i o serce wyżsi od innych, wytrwają do ostatka i jeszcze nie zwątpią o przyszłości, choćby ich samolubny tłum miał nazwać pocztą straconą, choćby też wszyscy o tej przyszłości zwątpili. Ta miłość, ta wiara zacnych mężów cudów dokazać zdoła. Tak się stało w tym czasie upadku sztuki. W Bononii powstał znakomity człowiek *Ludwik Caracci* (ur. 1555, † 1619). On powziął myśl reformy, nie dbając na krzyki i zawisłości wrogie wrzekomych artystów; a dzielną mu byli pomocą dwaj synowcowie jego: *Agostino* i *Annibale Caracci*. Za główną zasadę bierze sobie ta szkoła naśladowanie wielkich mistrzów przeszłości, a to tym trybem, aby z każdego z dawnych wzorodawców brano tę stronę, którą on właśnie najwyżej celuje — tak tedy słusznie tę szkołę nazwano eklektyczną. Zbawienne jej wpływy odrodziły sztukę ówczesną, a dały się one uczuć i w Medyolanie, gdy do niego przybył uczeń tej szkoły *Erocole Procaccini*. A znalazł ten znakomity malarz opiekunów w lombardzkiej stolicy. Jakoż czém była rodzina Medyceuszów dla Florencyi, czém dla Mantui Gonzagowie, tém dla Medyolanu stali się dwaj prałaci: Święty Karol Boromeusz i *Federigo Boromeo*, kardynał. *Erocole* doznał silnej artystycznej pomocy od synów swoich *Camillo* i *Giulio Cesare* (\*).

Szkoła Procaccinich rozwinęła się w Medyolanie gromem zacnych uczniów, a mianowicie jasno zasłynęła sławą jednego z nich — tym był *Giovanni Batista Crespi* zwany *il Cerano* (ur. 1557, † 1653). Był to malarz na wielką stopę. Niechaj tedy zacne imię jego staje na końcu całego szeregu medyolańskich mistrzów (\*\*).

Lubo tym trybem dokonaliśmy rozpraw naszych o dziejach malarstwa w Medyolanie nie opuścimy atoli jeszcze galeryi w Brera, nie zwróciwszy uwagi na kilka obrazów wielce ważnych, choć do szkoły tutejszej nienależących.

Będąc w Wenecyi, mówiliśmy o szkole Padewskiej założonej przez *Franciszka Squarcione* (r. 1394), przedstawiającej się atoli

(\*) *Erocole Procaccini* ur. 1520, † około 1590; *Camillo* kwitnął na początku XVII wieku; *Giulio Cesare* zaś ur. 1548, † 1626. — St.

(\*\*) Uzupełniamy rzecz o malarzach medyolańskich, przywodząc ważniejsze imiona niewspomniane powyżej.

W epoce wyprzedzającej Leonarda sływał, prócz powyżej wzmiankowanych, *Vincenzio Civerchio* (znany już w r. 1460, † 1515). Następcami *Gaud. Ferrari* zaś był *Bernardino Lanini* († 1578), *Giov. Bat. Cerva* (kwitnie około 1550), a uczniem *Lomazza* był *Ambr. Figino* († 1608).

Ze szkoły Procaccinich odznaczył się: *Daniele Crespi* syn powyżej wspomnianego Jana Chrzyciela, i *Enea Sabneggia*, zwany *il Talpino* (ur. 1556, † 1626) i młodszy *Erocole Procaccini*, *Francesco Cairo* (ur. 1598, † 1674).

Rio w dziele powyżej przywiedzionem (de l'art chrétien) t. II, str. 193. liczy tutaj jeszcze *Andrzeja Krzysztofa Solario*, szeroko się nad nimi rozpisując.



głównie w wielkim mistrzu *Andrzeju Mantegna* (\*). Nie spotkawszy się jednak w Wenecyi z żadnym obrazem Andrzeja, przyrzekłem, iż przy pierwszej sposobności zwrócę uwagę czytelnika na jakie dzieło tego mistrza. Otóż tu w Brera mogę wam wspomnieć o dwóch pracach jego. Pierwszym obrazem jego jest Św. Marek Ewangelista i inni święci. Widzimy całość podzieloną na dwie kondygnacye: w każdej po pięć figur, stojących w niżach. Otóż tutaj nie ma kompozycyi łączącej w jedność te figury, są to raczej posągi wykonane pędzlem, a same ich postaci i postawy i draperye nieco sztywne, oblicze nie idealizowane, ale jakby żywcem z natury wzięte. Za to jednak rysunek doskonały, indywidualność jakby z tajemniczych topieli wnętrza na jaw wydobyta. Ale te wszystkie zalety i niedostatki są cechami, które charakteryzują szkołę padewską. Drugi obraz Andrzeja pokazuje nam Pana Jezusa umarłego. Wyobraźcie sobie, że ciało święte, złożone na podwyższeniu, a to w tym kierunku, że podeszwa nóg zwrócona do widza, a głowa spoczywa w głębi obrazu — jest-to tedy najzuchwalsze skrócenie, o którym pomyśleć można. Ta brawura tęż butniejsza, że podwyższenie, na którym spoczywa ciało Pańskie, znajduje się na jednej linii z oczyma widza. Co zaś osobliwa myśl, najgłówniejszą figurę w obrazie w tej sytuacji przedstawić! Znać, że dzielny rysownik chciał się popisać wirtuostwem w skróceniu i w perspektywie. Dwie postaci, stojące obok, wyrażają boleść przeszywającą serce, jednak ani wyraz oblicza Zbawiciela, ani tych dwóch figur nie tchnie szlachetnością wyższą, idącą od gwiazd; są to niby wprost ludzie, co płaczą, cierpią i umierają jako jeden z nas.

A przecież Andrzej Mantegna wyrównał drogę dla wielkich następców swoich. On był jednym z tych mistrzów, co przygotował czasy Rafaelowe.

*Rafaël* tylko o pięćdziesiąt lat później od Andrzeja Mantegna przyszedł na świat (bo w r. 1483) a rzekłbyś, że całe stulecie zaległo pomiędzy jednym a drugim mistrzem. Patrzmy na to *Zaślubienie Najświętszej Panny* (lo spozalizio), a będące jednym z najkosztowniejszych klejnotów tej galeryi. Wykonał je *Rafaël* w 21 roku życia. W tym dziele tchnie jeszcze powiew szkoły umbryjskiej, tak głębokiej, rzewnej tkliwości. Wszędzie widać nawet w tym obrazie styl *Piotra Perugina*: (\*\*\*) symetryczne ustawienie figur, tę nieśmiałą, niewinną dziewiczość a naiwność i tę słodczy niebiańskiego uśmiechu. Przecież, gdy *Pietro Perugino*, przedstawca szkoły umbryjskiej, a nauczyciel *Rafaëla*, później stracił pierwotność uczuć

(\*) Zob. T. I, str. 291 i 293 i nast.

(\*\*) *Pietro Vanucci da Castello della Pieve*, zwany *Perugino* od czasu gdy się do tego miasta przesiedlił (ur. 1446, † 1524 r.). Najznakomitszy przedstawiciel szkoły umbryjskiej. — St.

swoich, gdy przeto zamienił tę słodycz w manierę stereotypową, wtedy stał się sentymentalnym na urząd, a malował już te słodkie uśmiechy na pamięć jakby wedle stałej recepty. Ten przykład Piotra nie był atoli zgorzeniem dla przezzystych uczuć Rafaela. Bo choć Rafael patrzył na tę manierę swojego mistrza nie doznał jej wpływów szkodliwych, bo go bronił istny geniusz przebywający w nim. Jego uczucia niewinne a czystości anielskiej nie obaczyły maniery w tych późniejszych obrazach Piotra, ale uważały ją za istną rzewność, za tkliwość prawdziwą z natchnienia a z serca płynącą.

Nawracając teraz do samego obrazu, na tylném tle jego wdzieczy się świątynia w stylu renesansowym Bramantego, bo nam żywcem przypomina kopułę tego wielkiego budownika na S. Maria delle Grazie (\*) — bo i ta świątynia jest ośmiościenna a otoczona szeroko występującą kolumnadą. Ta malowana architektura dziwnie wtrąca się do uczuciom rozwianym po całym obrazie, stając się jakby symbolem serc tętniących w samych figurach. Dla nas ta świątyniczka jest także pod tym względem ważna, że jak wiemy, architektury ówczesnej uczyć się wypada nie tylko studiując budynki rzeczywiście wykonane, lub rysunek i plany ówczesnych architektów, ale również rozpatrując się pilnie w obrazach malarzy tej epoki. Na przedniem tle kompozycyi stanął arcykapłan o długiej siwej brodzie, pełen uroczystości a słodczy starzec; po jego lewej ręce widzimy Św. Józefa trzymającego obrączkę ślubną, po prawej Pannę Przenajświętszą; za nią grono dziewic dusza jej pokrewnych; za Józefem Świętym grono młodzieńców, którzy pragnęli uzyskać rękę Panny Maryi, wznosząc godłem białe laseczki swoje; trzymał też laseczkę podniesioną Józef Święty, ale cudem sama tylko jego laska rozkwitła w lilie śnieżne, w oznakę, że on nieba wybrańcem. Młodzieńcy, pełni szlachetnego smutku, straciwszy nadzieję, łamią laski swoje. Długoby mi trzeba pisać, gdybym chciał skreslić tę ciszę duchową głębokiego życia, to poruszenie duszy obok szlachetności beznamiętnej, tę czystość anielską uczuć a rzewność tkliwą, która tchnie na widza z obrazu tego. Wszak o Rafaelu mówić będziemy w inném miejscu wielce obszernie.

Tak tedy, cny czytelniku mój, dotknęliśmy się najważniejszych malarzy wyższych Włoch. Lecz te wszystkie nasze dotychczasowe o nich rozprawy byłyby niedostatecznym ułamkiem, gdybyśmy nie wspomnieli jeszcze o jednym mistrzu, który zapewne należy do najoryginalniejszych geniuszów w całych dziejach sztuki — gdybyśmy zamilczeli o *Antonim Coreggio* (pisują go też Correggio). O Coreggio, ściśle mówiąc, wypadałoby rozprawiać w Parmie — jako

(\*) Zob. powyżej str. 20.



ojczyźnie jego. Gdy atoli Parmy nie odwiedzimy, przeto wypada nam teraz artystyczny charakter jego skreślić, zwłaszcza, że Coreggio, licząc się do malarzy wyższych Włoch, uważany jest za czoło szkoły Lombardzkiej, a powtóre, że Leonardo bez wątpienia silnie obudził geniusz Antoniego Coreggio.

*Antonio Allegri* od miejsca urodzenia *Coreggio* zwany (ur. 1494, † 1534) jest istnym dowodem o nieprzebranej treści ducha ludzkiego. Bo uważmy, wielkim geniuszem byli Leonardo, Tycyan, Rafael, Michał Anioł, del Sarto i Fra Bartolomeo, ale każdy z nich jest wielkim mistrzem po swojemu; tak po swojemu jest i wielkim mistrzem Coreggio. Coreggio nie dorównywa piękności doczesnej, pełnej błogiego szczęścia, która jest cechą obrazów Tycyana; on nie dosięga nadziemskiej szlachetności, ani anielskich wdzięków w obrazach Rafaela: on nie może pójść w porównanie ze śmiałością genialną wstrząsającą sercem Michała Buonarotti; Coreggio nakoniec dalekim jest od Leonarda co do kompozycyi, co do wielkiego poglądu na świat, a głębokości duchowej. A przecież Coreggio ma sobie właściwe czynniki, któremi się wzniósł nad innych wszystkich mistrzów. Dziś jakby pewnikiem powszechnie przyjętym stało przekonanie, że on jest mistrzem nad mistrze we władaniu światła i cieniów, — że pod tym względem jest wynalazcą nowych potęg malarskich. Przecież przypatrzmy się mu bliżej, chciemy przedewszystkiem uchwycić geniusz jego ze strony zewnętrznej, by następnie odgadnąć żywioły wewnętrzne, które w nim robiły.

Najprzód znajdujemy u niego wielki wdzięk a nadwyzczajną harmonią w samych liniach. Widać wyraźnie jak unika starannie linii prostych i linii łamiących się szorstko pod kątem; rysunek płynie we fale miękkie, krągłe, to wypukłe, to wklęsłe. Z tą harmonią a ruchem miękkim linii łączy się jak najcisłej owo powyżej wspomniane władztwo w tajemniczym państwie cieniów i światła. Coreggio potęguje światło do najwyższego stopnia, a przecież te światła nie są jaskrawe; on wywołuje najgłębsze ciemności, a przecież te ciemności nie są ślepa, czarną nocą, ale jeszcze bywają przezroczeń, jeszcze świecą, jeszcze w nich widać przedmioty. Słowem jego artyzm jest owem czarodziejskiem a magicznem *chiaroscuro*, które stanowi jego potęgę a chwałę. Coreggio najwyższe światła łączy ze światłami; najgłębsze cienie wiąże z cieniami; a tak uderza gammą stopniujących się cieniów i światła, które znowu sphywają prawdziwą muzykalną harmonią. Z tą magią tajemniczą światła i cieniów łączy się w nim mistrzostwo we władaniu barw. Jego barwy są jasne, ciepłe, wrzące, są czyste i głębokie; każda z nich jest wielkiej potęgi; a przecież on je umiał tak obok siebie położyć i tak je stopniować, iż tracą jaskrawość swoją. W tem stopniowaniu barw a zestrojeniu ich w harmonią uważają go nawet za wyższego od samego Tycyana. Zapewne dobór najwyborniejszych farb, a nieskończenie troskliwe przygotowanie sobie płótna przyczynia się

do tej świetności a magii jego kolorytu. Lanzi powiada (T. II roz. 2), że gdy obrazy innych wielkich malarzy przy zmroku lub mniej jasnym oświetleniu szarzeją i gasną, malowania Coreggia właśnie w tym braku światła zyskują i świecą jakby fosforyczną jasnością.

Uważmy atoli! Taka harmonia a melodia linii i światel, półcieniów i cieniów i barw, taka magia tajemnicza, czyniąca duszę widza, zapewne winna mieć swoje główne źródło i przyczynę w samym osobistym nastroju wielkiego mistrza. I zaiste tak się rzecz ma. Aby jednym słowem orzec tę wewnętrzną właściwość Coreggia, powiedzmy, że nią jest przedewszystkiem głębokie a niewypowiedziane tkliwe uczucie! I zaiste, te półcienia, półświatła mistyczne, te ciemności, niby zapadłe, są przecież świecące a przezroczyste. One patrzą na nas jakby na pół odgadnione piersi naszych wyrocznie; one są symbolem widocznym tej wewnętrznej cichej gry serca ludzkiego. Wszak melodia linii, a akordy owych pełnych, mocnych, potężnych, a przecież nie krzykliwych, nie lucznych, lecz harmonijnych barw mogą być jedynie wypływem tej mistycznej potęgi uczuć, którą zwiemy zwykle sentymentalnością, ale wziętą w najszlachetniejszym znaczeniu.

Aby się o prawdziwie tego twierdzenia przekonać, zwróćmy jeszcze uwagę na samą treść obrazów Coreggia. Jakoż jeżeli falistość linii, chiaroscuro, gra cieniów i światel, przepych uroczy barw świadczy nam o niewymówienie mistycznych i tkliwych uczuciach Coreggia, już ta wróżba znajdzie zupełne potwierdzenie w jego figurach. I rzeczywiście! One nie są idealnej piękności, ale w ich obliczach, w ich spojrzeniu, w ich całej postaci żyje tak głęboka sentymentalność, taka rzewność i tkliwość, jakiej już nie obaczysz w żadnym innym wielkim artyście. Jego figury są wcielonym liryzmem serca. Śmiałym powiedziałem, że jak, wśród wszystkich rodzajów sztuk, muzyka jest przedewszystkiem sztuką uczuciową, tak też, wśród wszystkich malarzy, Coreggio jest przedewszystkiem malarzem uczuciowym, muzycznym.

Uważmy, gdy uczuciowość jest właściwością ludzkiej doczesnej natury, zatem też ona nie zdoła unieść Coreggia w dzielnicę wzniosłych, ogólnych nadziemskich idei, z których biorąc natchnienie swoje Leonardo stał się ich poufnym przedstawcą i tłumaczem. Z tą sentymentalnością łączy się u Coreggia drugi czynnik również ziemski, równie ludzki — zmysłowość. Przetoż zmysłowość, ale uszlachetniona, idealizowana i uczuciowość, oto są dwa główne czynniki tego wielkiego mistrza. Gdy atoli te oba czynniki są li indywidualne, osobnicze — bo one w każdym człowieku są inne, a inne — więc ztąd wypływa, że ze spotęgowaniem obu tych czynników u Coreggia potęguje się zarazem jego artystyczna indywidualność. I zaprawdę indywidualność fantazyi jego jest tak przeważająca, że w kompozycjach jego mniej widzisz ideę przedmiotu



samego, jak raczej zawsze i zawsze uczucie mistrza. Ta indywidualność jego często nawet nałamuje przedmiot do siebie samej. Ztąd tak często na jego obrazach, przeznaczonych na ołtarze, figury główne przedstawiają się w skróceniu, co jest dowodem jak mało sama przez się idea przedmiotu nad nim panowała. Ztąd również już zrozumieć można, iż obrazy religijne, będące właśnie wyrazem najwyższej idei, są rzeczywiście osnową mniej stosowną dla Coreggia. Ów czynnik zmysłowy i sentymentalny czyni go raczej mistrzem nad mistrze w świecie tkliwych, rozkochanych mitów (\*).

Gdy atoli uczucie głębokie, właśnie dla tego, że jest-li osobniczą właściwością, nie może być przedmiotem naśladowania; zrozumiemy tedy jak się stało, że *Francesco Mazzuoli* zwykle *il Parmegianino* zwany (r. 1503, † 1540) mimo świetnego talentu wpadł w ckliwą, fałszywą sentymentalność, chcąc naśladować Coreggia.

Kończąc rzecz o tym wielkim mistrzu, proszę czytelnika by nie wierzył wieściom o jego biedzie i nędzy materyalnej, raczej powiedzmy, że czterdzieści lat życia wystarczyły wielkiemu mistrzowi, by żył przez długie stulecia, i napełnił świat jasną chwałą swoją (\*\*).

### Medyolan.

(Dalszy ciąg.)

Wczoraj, onegdaj i przedonegdaj przyszedłszy wieczorem do hotelu byłem tak do ostatka znużony, że mi się dalibóg nie chciało sięść do stolika i zabrać się do pióra; lecz dziś trudno już folgować lenistwu. Bo nawet te wspomnienia wszystkie, które mi się nazbierały, nie dają mi pokoju i gwarzą i hałasują mi po duszy, żądając gwałtem odemnie, abym je umieścił w zapiskach. Nie mogąc im się tedy ognąć przychodzi mi je zakląć atramentem i zamknąć w książce notat moich, tak się zapewne, uciszą nie wyprawiając mi więcej burd po głowie. A zresztą mówiłem wam już podobno przy innej sposobności, że człek choć oddalony od swojej ziemi, jeżeli pisze po swojemu, swoim językiem i dla swoich, to znów w tém pisaniu znajdzie siebie i upamięta się wśród wrażeń nowych, migotnych, krzykliwych, co niby maskaradą zapustną hulają i brzęczą około nas.

(\*) Co do Coreggia, ob. *Selvatico*, *Storia* i t. d. T. II. — Także *Lanzi* T. II, mianowicie przypiski do tłumaczenia niemieckiego pana *Quandt*.

(\*\*) Głównemi uczniami Antoniego Coreggio był: najprzód syn jego *Pomponio Allegri*, *Franc. Maria Rondani*, naśladowający mistrza w pojedynczych zwłaszcza figurach, *Michelangelo Anselmi*, który choć starszy od Coreggia, stosował styl swój do rad jego; *Bernardino Gatti*, najszcześliwiej naśladowający mistrza; *Giorgio Gandini*, celujący głównie obchodzeniem się z farbami i miękkością pędzla.

Wyszedłszy z galeryi Brera miałem się jakby po jakimś długim a uroczystym obiedzie, na którym pełno wysmienitych rzeczy, który przecież nie mało męczy i trudzi. Zatem, by odetchnąć do syta wolnym powietrzem, udałem się na Piazza d'Armi. Jest to obszar ogromny kwadratowy i bywa tem dla Medyolanu, czem pole Marsowe dla Paryża, błonia dla Krakowa i t. d. W środku jednego boku tego kwadratu stało „Castello“, nielada to gmach, a silnie otwierzony. Na przeciwniej stronie placu bieli się śnieżnymi marmurami *Arco della Pace*, a znowu na jednym z pozostałych dwóch boków rozległ się amfiteatr olbrzymem, zwany *arena*.

„Panie Macieju, zawieźcie nas do Arco!“ — „Dyć ja właśnie o tem myślałem“ — odrzekł z kozła nasz ucziwy Maciek i ruszył, i stanął pod Arco i skoczył z kozła i przemówił do włoskich koni po polsku; poczem, jako człek co nie lubi nowości, dobył starożytniej formy krzesiwa i zapalił fajeczkę, czekając z filozoficzną rezygnacją chwili, w której już skończymy obzier tej tak ogromnym przepychem odzianej bramy tryumfalnej. Ona naprzód rozpoczęta była w roku 1804 na cześć księcia Eugeniusza wice-króla Włoch; potem doznawszy niektórych odmian w planie i przybrawszy na się imię Arco di Sempione (Arc du Simplon), miała być wieczystym pomnikiem zwycięstw Napoleona. Zanim jednak była ukończona, cesarstwo francuzkie runęło, a Arco di Sempione znowu zmienił imię swoje i przeznaczenie, bo się przechrzcil na Arco della Pace, mającym teraz na odwrót głosić zwycięstwa odniesione nad Napoleonem (\*). Wykonanie też tego pomnika jest arcywspaniale: półtora miliona reńskich uczyniło tę bramę jedną z najświetniejszych na świecie. W środku arkada wysoka i potężna, z każdej strony jedna mniejsza. Gęste na tej budowie płaskorzeźby przedstawiające dzieje, zaczynające się od wyprawy do Rossyi, a kończące się na ostatnim akcie wielkiego, a tak krwawego dramatu francuzkiego Cezara. Trudnoby mi było wyliczyć te dzieła dłota i imiona mistrzów, którzy tu pracowali, bo ze wszystkich czterech stron i wewnątrz i zewnątrz zdobią rzeźby ten Arco prześwietny. Wszak na samym wierzchu płaskim wznosi się ulana z bronzu bogini pokoju na rydwanie tryumfalnym o sześciu rumakach, a na każdym rogu świeci Victoria na koniu. Te cztery Victorie, zwrócone ku czterem stronom świata, głoszą upadek człowieka, który przez długie lata dzierżył samowładne berło nad ludami współczesnej mu historii, lecz gdy zamiast życiodawczo rządzić tem berłem bił niem, więc mu się też ono w rękę złamało!

Wedle mnie, najwięcej imponują cztery ogromne kolosalne

(\*) W roku 1859 zmieniono znowu napisy na *Arco della Pace*, w celu upamiętnienia zwyciężkiego wjazdu do Medyolanu Napoleona III i Wiktora Emanuela II „oswobodziciele Italii“. Płaskorzeźby dawne pozostały. — St.



figury, będące uosobieniem czterech głównych rzek królestwa Lombardzko-weneckiego; one na poły siedzą, na poły leżą. Nie mogąc atoli przelotem sądzić o ich wartości artystycznej, wyznaję że ich pomysł jest arcy szczęśliwy. Te figury, będąc olbrzymich wymiarów, ratują całość od zbyt rozdrobnionego wejrzenia.

Temu dziełu tak okazałemu brakuje atoli głównego warunku. Odsadzone od ludzi, wygnane od życia, stanęło wśród pustkowiów ekliwycznych. Tędy nie prowadzi żadna ulica, żadna droga główniejsza. Jeżeli tu obaczysz ludzi to chyba najczęściej takich, co tu z umysłu przybyli by te łuki tryumfów obaczyć. Bawiliśmy prawie pół godziny, przez szkła przypatrując się kosztownym szczegółom i misternym rzeźbom téj budowy, i nie było żywej duszy prócz nas i naszego dorożkarza i samotnego milczącego szyldwach. Gdyśmy już byli na odchodnym, dopiero wśród tumanu kurzów nadjechał powóz i stanął; wysiadła z niego jakaś rodzina angielska, która, podobnie zapewne jak my, obejdzie Arco, wylornetuje go ze wszystkich boków, potem siądzie i pojedzie. Gdyby ten Arco stał na jednym z tych licznych Corsów Medyolanu, byłby istnym przystrojem Lombardzkiej stolicy.

Ten, syt przepychu i okazałości, pomnik jest niemą a przeważną lekeją dla mistrzów, bo uczy, że nie dość umieć stworzyć dzieło sztuki, ale trzeba jeszcze umieć artystycznie dla niego wybrać miejsce. Bo jak figury na malowanym obrazie winny mieć odpowiednie im otoczenie, tak również dla architektonicznego dzieła miejscowość, w kolo je otaczająca, winna mu wtórować i złożyć z nim jedną całość. Alboż obojętną jest rzeczą dla muzyki i dla właściwości jej instrumentów, czy będzie odegrana w salonie, czy w sali, czy w kościele, czyli na rynku lub w polu, lub w kniei? A jeżeli Korzeniowski lub Kraszewski, lub inny z naszych znakomitszych artystów pióra, maluje w swoich powieściach naturę otaczającą, mieszkanie ich bohaterów i opisuje nawet samo mieszkanie a nawet sprzęty w niem, czyli rozumiecie, że się to darmo dzieje? Wszak dopiero co mówiąc o *Sposalizio* Rafaela rzekłem, że otoczenie, że nawet szczegóły podrzędne potęgują zarazem i znaczenie osób, i pomagają do zrozumienia ich charakterów, bo są jakby symbolicznym komentarzem ich duchowego wnętrza, więc niby wrózkami i losów i kolei ich żywota. I dla tego właśnie należą do całości kompozycji.

I znowu ruszyliśmy aby obaczyć *Arenę*. Jakaś starsza jejmość nas przyjęła i brzęcząc kluczami chciała nam koniecznie pokazać wszystkie osobliwości zabudowania. Chwila była już spóźniona, promienie zachodzącego słońca jaskrawem światłem natrętnie ślepiły nam oczy, a tak napominały by się pośpieszyć, by stanąć jeszcze na Corso, by obaczyć piękny i wielki świat Medyolanu. Nakoniec przecież dała się namówić Padronowa i przestała na otworzeniu nam samej areny. Ba! to nie mała rzecz ta arena! Wystawcie

sobie olbrzymi owal, otoczony w kolo ławami wznoszącemi się amfiteatralnie nad sobą. Prawda, że te ławy są tylko z darni pokrytych deskami, ale za to one na sobie pomieścić mogą 30,000 widzów, ale za to cztery portale ogromne, mieszczące na sobie łoże celniejszej, nadają tej arenie cechę artystyczną i wspaniałości niepospolitej. Co jednak osobliwsza, że ta arena, choć głównie przeznaczona na widowiska ludowe, na wyścigi konne i wozowe, jest na domiar tak urządzona, że może być jeszcze zapuszczona wodą, i służyć dla walki i gonitw statków pomniejszych. Bo ten lud włoski dziś jeszcze, jak niegdyś przed kilkunastu wiekami, żąda „panem et circenses!“ — Sztuka tedy na tém by się nie głodził i nie nudził. Czy to tylko we Włoszech tak się dzieje?

Załatwiwszy sprawę z panią custodziną, która jeszcze raz przypuściła desperacki szturm, by nas koniecznie skusić do bliższego przejścia misternego jej państwa, pośpieszyliśmy na Corso.

Trzeba bowiem czytelnikowi wiedzieć, że zwykle pod wieczór, ale już dobrze przed zachodem słońca, świat błyszczący to bogactwem, to starym rodem, to dostojnością wyjeżdża w lśniących, błyszczących ekwipażach na ową przestrzeń długą i szeroką, ciągnącą się między Porta Orientale (\*) i Porta Nuova. I wyznaję szczerze, że się znów pogodził z Medyolanem; moja to była wina że w Medyolanie szukał Wenecyi. Podwójny długi sznur pysznych ekwipażów, piękniejszych jeszcze koni, a w tych pojazdach wiele przeslicznych dam stały się nie lada obrazem zamożności i życia Medyolanu. A te piękne konie a te pojazdy okazały i te przeliczne damy mają również swoją estetykę. Zajęły mnie także owe wąsate a czarnobrode panice, co około powozów onych piękności popisywali się na koniach korwetami; niekiedy te wierzchowce były dziwnej piękności, czasem też któryś z jeźdźców puścił się na złamanie karku, zapewne by swoje stracone serce odszukać w jakimś naprzód pędzącym powozie. Ani wątpię, że gdyby kto zdołał przejrzeć tajemnice tych ekwipażów, miałby o czém pisać a złożyłyby się całe biblioteki powieści i onych krotkichwilnych komedyj, co się niekiedy i tragedją kończą.

Tymczasem owe żółte promienie słoneczne zamieniły się w pomarańczowe, a potem w zlocisto-purpurowe, a natura i oblicze ludzkie a zwłaszcza twarze damskie miały minę i koloryt tak ciepły, jakby je jaki Giorgione był malował. Gdy się już na dobre mroczyło wracaliśmy zwolna przez Corso Orientale (\*\*). W tém po lewej stronie tej szerokiej a wspaniałej ulicy uderzył mnie pałac uroczysty, rozłożył co z miną arystokratyczną i zniechcenia spoglądały z góry na długie lata, które przeminęły i na te tłumy gwar-

(\*) Dziś *Porta Venezia*. — St.

(\*\*) Dziś *Corso Venezia* i *Corso Vittorio Emanuele*. — St.



ne co się precyzyjnie około cokułów jego. — „Co to za pałac, gości Macieju?“ — „To pałac Serbolone!“ — odrzekł pan Maciej. — „Stój! stój!“ — zawołałem, co mi głosu stało, bo już nas mijal pałac a turkot naszych własnych kół i mnóstwa ekwipażów, które pędziły przed nami i za nami, wracając z Corso, przytłumiły wołania moje. I stanął pan Maciej, a jam już był w sieni pałacowatej. Ba, to iście z pańska pyszni się ta sień — i dziedziniec suty i hardy, i schody rozłożyste, szerokie, chodziste. Lecz już głęboki mrok zalał i sień i schody i ściany. Stałem niewiedzieć jak na pierwszym piętrze. Odrzwia ogromne, wspaniałe. Ruszyłem klamkę. Jakiś jegomość otworzył drzwi. — „Czyliby można przyjść jutro i obaczyć pokoje pałacu“ — spytałem. — „To trudno — rzekł ten pan — bo właśnie wszystko u nas w najstraszliwszym nieładzie: rzeźbiarze, stolarze, malarze zajęci odnowieniem apartamentów a śpieszymy zanim państwo nasi przyjadą.“ — Podczas tej przemowy wstąpiliśmy oba do wielkiej sali. Tu obejrawszy się do koła, pożegnałem się z panem Maestro di Casa i znów wróciłem po schodach do powozu.

Mniejsza o to, że nie mógł obejrzeć mieszkania, bo tam ile wiem nie znalazłbym świetnych dzieł sztuki, ani żadnych osobliwości. Dla tego też ten pałac zwykle nie bywa odwiedzany przez wędrowców. Zatem pytacie, po co mi ta ciekawość, co mi kazała awanturować się prawie omackiem po już ciemnych schodach, sieniach i ni w pięć ni w dziewięć zaczepiać ludzi? Oto, chciałem tylko wschody i ową salę obaczyć! — Wytlómaczę się dla czego.

Było to może na jakie dwa miesiące przed moim odjazdem z Krakowa do Włoch, gdy późnego wieczora zebrało się kółko złożone z kilku osób, co wśród cygarnianych obłoków słuchali opowiadania generała *Józefa Chłopickiego*. Do grona tego i ja należałem, bo tego wieczora generał był jakoś w osobliwie dobrym humorze, przeto mówiący chętnie i wiele. Więc mnóstwo wspomnień arcyciekawych z młodości jego przemykały mu się przez pamięć jakby przez latarnię magiczną. Bo jak on zwykle unikał wspomnień najbliższej przeszłości, tak rozgrzewał się obrazami dawnych, bardzo dawnych czasów, tak dla starca promiennych. Zatem znów prawił o szturmie na Saragossę; więc z nienacka jakby ogniem batalionowym zabłysły mu oczy, nabrzmiały tętna na czole, nozdrza się rozwarły a twarz nabiegła rumieńcem tym głębszym, że obok gęstych i jak śnieg białych włosów. Patrząc się w takowych chwilach na niego, zdawało się, iż to rozdrażniony lew z iskrą w krwawej źrenicy, lub że to najczystszej krwi Arab, co po długim oddaleniu z ojczyzny swojej a jej piaszczystych żarów, znów zwietrzył gorące tchy swojej rodzinnej pustyni.

Poczem przeniósł się generał w myśli do Włoch, i zaczął prawić o włoskich wojnach. Postaci jego kolegów, dawno poległych na

obcych ziemiach, z kolei zmartwychwstały przed duszą jego. Tak przesuwał się obraz za obrazem, i sceny to żartobliwe, komiczne, to wielkie, grzmiące gromem w historii świata. Prawił tedy o bitwach, kędy państwa grały z sobą o losy ludów, lub znów przypominał sobie jak to w Kalabrii był odkomenderowany do chwytania Fra Diavola, co z razu będąc rozbójnikiem bawił się łupem, okrucieństwem a mordem, a następnie, przedzierzgnawszy się w półkownika neapolitańskiego, dokuczał partyzantką Francuzom, dzielnie ich szarpiąc, aż nakoniec przez zdradę schwytyany, na szubienicy dziką dzielność, dawne zbrodnie i późniejszy heroizm opłacił. Lubo umarł ten Fra Diavolo, toć przecież on po dziś dzień jeszcze się pojawia w operze, miłostkując, śpiewając i łupiąc.

Tak toczyła się dalej rozmowa, rozumie się, że często gęsto występowało imię Napoleona; więc też ktoś z nas zapytał, kiedy to generał pierwszy raz Napoleona obaczył? — Ot „w Milan!“ — odrzekł natychmiast generał — pamiętam nawet, że to było w pałacu Serboloni. — Bo generał aż prawie po godzinę skonu zachował dziwną pamięć z przeszłych lat. — „Było to tak jota w jotę, jak asanistwu powiem (ja też jotę w jotę czytelnikowi wypisuję słowa generała). Otóż przez Francją z innymi rodakami przedarliśmy się do Włoch. Słyszymy, że generał en chef bawi w „Milan“ (roku 1796). Śpieszymy tedy do niego. — Wszędzie po drodze pełno wojska francuzkiego, wszędzie nas serdecznie witano, a wszędzie było wesoło, hałaśno, choć ładajako ubrani byli żołnierze, a nawet i oficerowie występowali dość wytarto. Przybywamy do „Milan“. Generał Buonaparte mieszkał na szerokiej pięknej ulicy, jak asanistwu rzekłem w pałacu Serboloni. Była nas spora liczba oficerów polskich, którzyśmy się z domów ruszyli by się naczelnemu wodzowi prezentować. Ot pamiętam ich nawet kilku: był tam Grabiński, Swiderski, Emerych, Zarzecki, Godleski, Nagrodzki, Ronthié i kilku innych. Szliśmy tedy razem ku pałacowi, a tu jak ulica długa i szeroka pełna na niej ludu i wojska, aż trudno się precyzyjować. A cała kompania grenadyerów miała służbę przed pałacem; a stały jeszcze cztery działa obok bramy a przy nich kanoniery z tlejącymi lontami. Zbliżamy się do schodów; przy najniższym stopniu z obu stron grenadyer na warcie, przy każdym ustępie schodów także po dwóch grenadyerów, przy drzwiach także warta podwójna. No, mospanie, mówiliśmy do siebie, ten republikancki generał coś sobie nie zgorzej na monarchę patrzy! Wchodzimy do sali ogromnej. Tam w koło ścian ustawilo się mnóstwo osób, widać było posłów od książąt włoskich, deputowanych od miast, od duchowieństwa, a to wszystko suto a bogato ubrane, stały też i tłumy oficerów. Przeto też i my obraliśmy sobie miejsce w jednym z rogów tej sali, mogliśmy tedy wygodnie widzieć wszystko co się działo. Szeptano wprawdzie cicho z sobą, ale mospanie tyle było ludzi szeptających, że się zrobił szum jakby w ulu. Niezmiernie długo czekano, a gene-



rał Buonaparte nie pokazywał się jakby nie dbał na czekających dostojników i nielada personatów. Nie jeden się zapewne niecierpliwił, nikt jednak tego nie okazywał, broń Boże! I czekali i czekali wszyscy spokojnie. — Niechaj go nie znam — rzekł z cicha do mnie Grabiński, który tuż przy mnie stał, patrz jak kaducznie ten generał imponuje panom Włochom i Niewłochom! Aż tu zrazu występuje calutenki złotem szamerowany „Huissier“ i z trzaskiem a z hukiem roztwiera drzwi i woła: — „le général en chef!“ — wtedy ucichło wszystko. — Mówię asanśtwu, że tak ucichło, że oto tę muszkę latającą możnaby było słyszeć. Czekamy, wtém we drzwiach pokazuje się coś, ot coś tylego (generał Chł., wstawszy żywo ze stolka, pokazuje nizki wzrost wchodzącego), takie to było małe i jakieś czarne, a żółte, a takie chude a biędne — ot tak (nasz generał, ścisnąwszy sobie rękami twarz z obu stron, pokazywał lice chude, zapadłe). To był generał Buonaparte! — Miał na sobie mundur haftowany, przepasany był szarą trójkolorową; z tyłu nad kołnierzem sterczał mu taki maluczki queue (arcab), — ot tyli jak mój palec; a nóżki tak miał cienkie, tak cieniutkie jak ten mój cybuszek, a włosy czarne spadające od skroni. Buonaparte, nieco zatrzymując się na progu, brwi spuścił i z pod głowy, ot widzicie tak z pod głowy spojrział się w koło (generał te wszystkie opisy uzmysławia gościem odpowiednim). Nakoniec Buonaparte rozpoczął obchodzić salę. Z kolei słuchał prośb, życzeń, oświadczeń tak deputacyi, jak pojedynczych osób, a na to wszystko odpowiadał szczyptą wyrazów. Tak przyszła kolej i na nas. Oświadczyliśmy mu nasze chęci służenia pod jego sztandarami — na co odrzekł w kilku słowach arcyPOCHLEBNYCH i pełnych znaczenia, jak nam się naówczas zdawało. Gdy już obszedł całą salę a nawrócił do onych drzwi swoich, stanął, obrócił się ku nam, puszczając oczy po sali a znowu patrząc się z pode głowy, potoczył spojrzeniem w koło, a potem głową skinął, lecz skinął tak nieznacznie, że kto dobrze oczu nie wytrzeszczył, pewnie nie spostrzegł, że to miał być jakiś ukłon.“

„Takie widzicie było pierwsze moje poznanie Napoleona“.

Tu też skończył tego wieczora opowiadanie swoje generał Józef Chłopicki. A nie bardzo długo, także późniejszym wieczorem, wytoczył się z Krakowa przez ulice napelnione ludem wóz pogrzebowy, błyszczący wśród pochodni tarczami „piorunów na błękitném tle“, oném godłem a herbem, którym cesarz Francuzów uczcił wodza swojego a „barona“ francuzkiego państwa. A duch zmarłego stanął przed sądem Bożym, by zdać liczbę z powierzzonego sobie zadania a żywota na ziemi.

Zrozumie tedy teraz czytelnik dla czego wstąpiłem do medyolańskiego pałacu Serboloni, bo to nie obojętna rzecz obaczyć miejsca, kędy się wykluwały światenośne moce dziejów; zdaje się

jakoby martwe ściany i kamienie przejęły się tchem przeszłości i zachowały w sobie pamięć wielkich spraw.

Wróciwszy do domu, poszedłem jeszcze do „Re“, bo w tym teatrze grają komedye. Gdy dopiero dwa razy byłem w teatrze w Medyolanie, więc sobie na później zachowuję rzecz o artystach dramatycznych włoskich. Przecież o ile dotychczas sądzić mogę, wyznają żebym bardzo pragnął, aby i w innych krajach popisywali się aktorowie włoskim podobni. Medyolan w tej porze mniej ludny, a co więcej piękne ciepłe wieczory wabią mieszkańców na dalsze przechadzki, więc teatr był prawie próżny; a jednak odegrano sztukę z całym zapałem, z całym oddaniem się artystów; zdawało się, że oni nie spostrzegali braku publiczności. Więc to nie historyony głodem do teatru zwerbowane, ale istni artyści rozmiłowani całą duszą w sztuce; więc też oni grają choćby tylko dla własnego zadowolenia a powodowani swoją wewnętrzną naturą.

Nazajutrz zrana nasz exkijak obwoził nas po najważniejszych świątyniach Medyolanu. Bo nie podobna puszczać się pieszo na takie wyprawy. Jakoż zgrzany wejdiesz do chłodnych kościołów, a do tego znużony do ostatka, o złamanych siłach fizycznych i umysłowych nie zdołasz nigdy dokładnie rozpatrzeć się w tém co wymaga całej baczności, całego zajęcia. Rozumiem też, że co ważniejsze wrażenie winno się nieco spokojniej w duszy przeleżeć, by przeszło w krew a ciało duchowe; to zaś stanie się prawie niepodobnem, jeżeli zaledwie oddasz się znowu na łaskę ulicznego gwaru. Bo mimowolnie słyszysz chichoty, krzyki przekupniów, więcej zajęty omijaniem przechodzących, i koni, wozów i t. d. i t. d. Niepodobniestwem przeto abyś w sobie zatrzymał one hieroglify rzeźbione, budowane, któremi do ciebie szeptają z pomników stare pokolenia, zwierając się z tajemnic serca swojego. Zatem podobno sto razy lepiej z dryndulką, boś tu spokojny, odosobniony niby w skorupie ślimaczęj a we własnym choć ciasnym a klekoczącym państewku swoim.

Blizko naszego Reichmanna jest kościół *S. Eustorgio*. Ten przybytek podobno urodził się aż w czwartym wieku; przecież przebudowania nowożytnie odmłodniły go wskróś a zatarły do krzty ślady jego metryki. Dziś jest prawie cały dziełem znanego nam już *Richiniego* (\*); więc nie ma czego rozwodzić się nad tą jego architekturą. Znalazłem jednak ważny w nim napis. Wyczytujemy bowiem wyryte słowa: „Sepulcrum trium magorum“ — dziwaczne to i niezbyt trafne wyrażenie! — Bądź co bądź, ten kamień świadczy, że to był ongi grób Trzech Króli, zanim Fryderyk Rudobrody, wziąwszy szturmem Medyolan, nie zabrał ich ciał do Kolonii. O tych przenosinach do Kolonii prawi też stare kazanie ojca Kowa-

(\*) Zob. powyżej str. 26.



lickiego, miane z początkiem zeszłego wieku, przemawiając temi słowy: „Po trzech latach oblężenia dobywszy Medyolanu cesarz ciała świętych Królów przenosi do Kolna (do Kolonii); poprzedzało drogi depozyt trzystu usarżów Polskich z kopiami (miał ich na pomoc od książąt polskich Fryderyk). Wydziwić się y staturze y marsowi Polskiemu nie mogli Kolnianie. Wołali, co to za ludzie Polacy! — Lectus vero vir był, ale i fantazyja, i męztwo tykały nieba.“

Nie wiedzieć zkąd nasz zacny kaznodzieja zaczerpnął wiadomości swojej o odprowadzinach do Kolonii, bo o nich w *Długoszu* ani w innym dziejopisarzu nie znalazłem żadnego wspominku. Mało atoli zawadzi choćby one i nie były faktem historycznym. Jakoż naród każdy ma dwojakie dzieje: jedne oparte na historycznych świadectwach, a drugie które mu kwitną z serca a tchną w legendzie, i powieści. A kto wie! Może ta historia wewnętrzna uczuć i pragnień narodu, może to wierzenie w wypadki, nie poparte źródłem historycznym, jest właśnie wierniejszym wizerunkiem jego duszy, niż owe zewnętrzne, widome, jawne, udowodnione koleje jego żywota. Ja myślę, że istotnie obrazy o przeszłości, wypiastrwane w duszy ludu, są czystsze, wierniejsze zwiernikiem jego istoty, niż jego historia prawdziwa; bo tamte są nim samym, a do tej przykładały się także moce a pierwiastki nie od niego zależące.

Przecież *Długosz* szeroko opisuje, jak to *Bolesław Wysoki*, książę Polski, syn *Władysława Spluwacza*, będąc razem z *Fryderykiem Rudobrodym* przy tém zdobywaniu Medyolanu, wslawił się nadzwyczajną dzielnością. Albowiem, wedle opowiadania *Długosza*, pewnego poranku z za murów obleganego grodu, wystąpił na koniu jakiś rycerz lombardzki, wyzywając do walki każdego, coby się pokusił mierzyć się z nim siłą a odwagą. Lecz gdy ten rycerz był tak ogromnego ciała, że się nawet co do wzrostu równał cyklopom (ad Cyclopum staturam accedebat), więc nikt z oblegającego wojska nie osmielił mu się stanąć do pojedynku. Rozchwacony Lombard powtarzał te wyzwania jeszcze przez dni kilka, lecz napróżno. Wtedy *Bolesław Wysoki*, książę Polski, ufając swojej sile a odwadze, do tego spragniony sławy, umyślił ukarać zuchwałstwo junaka. Zatem, nie opowiedziawszy się nawet cesarzowi, wyjechał na plac. Z obozów cesarskich wyroiły się tłumy aby się przypatrzeć walce, a i mury, baszty Medyolanu czerniły się ciekawymi widzami. Zwarli się polski książę i rycerz lombardzki z sobą, a ciężko ranny stoczył się z konia ów olbrzym, ów gigas jak go zwie *Długosz*. Wtedy *Bolesław* co tchu zeskoczył z konia, dobija przeciwnika, odbiera zbroję, przyłbicę i oręż, a zostawując trupa na placu, wśród cizby cisnących się i wykrzykujących radośnie żołnierzy ruszał przed *Fryderyka*. Cesarz, widząc jak wojsko cieszy się tryumfem polskiego księcia a krewniaka jego, oddał mu rzesiste pochwały,

wynosząc wysoko jego męstwo a dzielność rycerską. Później jednak, zamkawszy się z Bolesławem i kilku najświetniejszymi panami, strofował go że tak lekkomyślnie wystawił osobę swoją na szwank a przytém naraził sławę wojska cesarza; bo gdyby, rzekł cesarz, jakie nieszczęście na cię było spadło, jużby wojsko osłabło na sercu a i Lombardy obleżone nabrałyby butnego ducha a zuchwałości. Po czém Fryderyk wziął od Bolesława słowo, że się już w podobne bójki wdawać nie będzie, nie opowiedziawszy się wprzód cesarzowi; nakoniec cesarz, suto obdarowawszy polskiego bohatera, wypuścił go (\*). — Zanim opuścimy ten kościół, warto wspomnieć że tutaj przechowuje się jeszcze ważne dzieło rzeźby, bo grobowiec Św. Piotra męczennika, wykonany przez *Jana di Balduccio z Pizy* (\*\*).

Od S. Eustorgio bardzo bliska mi była droga do kościoła Św. Ambrozego. W tej świątyni, co nam została pamiątką po dawnych bardzo latach, wielki Ojciec Kościoła stał się nauczycielem rodu ludzkiego. Przed kościołem dochowany jeszcze jest dziedziniec (atrium) otoczony wewnątrz kolumnadą pamiętającą jeszcze Karolingów, bo IX stulecie. Ten dziedziniec jest myślą należącą do staro-chrześcijańskiej epoki, zwłaszcza do architektury bazylikowej, bo wtedy takim podworcem oddzielano zwykle dom Boży, od hałasów ulicznych. Lubo kościół ten dźwignął się za czasów Św. Ambrozego, i lubo tu i owdzie zachowały się architektoniczne szczegóły współczesne jego założeniu, przecież znać, że on dopiero w końcu XII wieku przybrał postać dzisiejszą. Na kapitelach kolumnady, otaczającej dziedziniec, widać kwiaty, zwierzątka przemawiające jakby fantastyczną legendą o czasach fantastycznych romańskiego stylu (zatem XI i XII wieku). W podsieniach zaś tego dziedzińca patrzą do dziś dnia na nas malowidła z praszczurowych wieków. Sztywność ich figur, kontury ostre, twarze nieruchome, są jakby przemową od onych już dawno zmarłych czasów. Te malowania atoli już w wielkiej części wraz z tynkiem obleciały z murów, ztąd co rok ich mniej na tych starych ścianach. Ba! Tak i nam się dzieje. Z każdym rokiem opadają, jak te malowidła, lub jak liście z kwiatu, obrazy barwne żywota, które niegdyś tworzyła złudna młodociana fantazyja. Jeszcze chodziłem sobie po dziedzińcu, gdy czatujący kościelny custode, dojrzawszy nas, wprowadza do kościoła. Zatrzymuje się on nagle na progu i mówi. „Tu na tém samym miejscu Św. Ambroży zamknął drzwi przed cesarzem Teodozyuszem,

(\*) Tak prawie co do słowa opowiada *Długosz* to zdarzenie (Lib. V. str. 500); podobnie też opowiedział je *kronikarz Śląski*, dawniejszy od *Długosza*, ob. *Stenzel, Scriptores* t. I. str. 98.

(\*\*) *Giovanni Balduccio* ur. się w końcu XIII wieku. Jego Św. Piotr męczennik, jedno z najlepszych dzieł pierwszego rozkwitu nowszej rzeźby, wykonanem było w roku 1339. — St.



który krwią zboczony wrócił po owej strasznej Tessalonickiej rzezi.“ Zaczne to wspomnienie! Bo dowodzi, iż duchowna potęga, będąca przez długie wieki jedyną potęgą duchową, ścierała głowę przemocy brutalnej, zwierzęcej! — Ze samego wnętrza widać, że ten kościół był później przebudowany. Rozkład jego przypomina wskrós bazylikę, zwłaszcza bazylikę bez poprzecznych naw. Czworograniaste, ciężkie filary rozdzielają go na nawy podłużne. Do tych filarów przypierają półsłupce okrągłe (półkolumny, pilastry). Od filaru do filaru rozpięte łuki półkoliste, a nad temi łukami trybuny, niby łoże szeroko ku średniej nawie rozwarte. To wszystko cechuje pradziadowe budowanie chrześcijan starych.

Jednak najważniejszym dziełem owych dawnych wieków jest tu ołtarz wielki: on kamienny a ze wszystkich czterech stron rzeźbami okryty. Sprawił go arcybiskup Angelbertus w r. 855. To dzieło przeto już do innego lat tysiąca należy, a powstało w onym czasie ohydny, gdy wnuki Karola Wielkiego zbezczeszcili Ludwika Pobożnego, własnego ojca swojego, pojmanego do niewoli.

Przód ołtarza rozdzielony bogatemi ramami na pojedyncze pola: w nich wyrzeźbione dzieje żywota Chrystusa Pana. Podobnie też i dwie boczne strony rozebrane są na oddziały, w których się mieszczą wizerunki świętych mężów. Przecież, wedle mojego zdania, prostotą i pojowaniem nainwnem najwięcej przemawia tylna strona ołtarza, dzieląca się na trzy części: w środkowej mieszczą się cztery wizerunki, otoczone obwódką kolistą. Po każdej stronie na tej części środkowej stanęło sześć kwadratowych płasko rzeźbionych obrazków, roztaczających żywot Św. Ambrożego.

Ponieważ ten ołtarz niezmiernie jest ważny w dziejach sztuki, — ponieważ, ile wiem, nie ma już drugiego, na którymby się dochowały takie przystroje — zwłaszcza z epoki Karolingów, przeto kładę przed oczy mojego czytelnika dwa takowe wizerunki z dziejów Św. Ambrożego. Nasz drzeworyt *fig. 43* przedstawia nam w wyższym kwadraciku, jak-



*Fig. 43.* Kościół Św. Ambrożego. — Rzeźby z ołtarza.

o Św. Ambroży po ośmiu dniach ordynowanym był na biskupa. W niższym zaś kwadraciku wyrzeźbiony ów cud z pszczołami, o którym w krótkości opowiem. Św. Ambroży przyszedł na świat r. 340 z ojca poganina, a był jeszcze niemowlęciem, gdy pewnego poranku zasnął na dziedzińcu ojcowskiego pałacu. Wtedy rój gęsty pszczołek chmurą spadłszy z powietrza okrył twarz śpiącej dzieciny. Piastunka, zdjęta strachem, przyskoczyła; zadrgała atoli podziwem widząc, jak to one miodorodne muszki wchodziły do ust chłopiętka i z nich wychodziły, nie czyniąc mu krzywdy, i jak gdyby żądłek nie miały. A ojciec, jak nam powiada nasz Skarga, rzekł: „Żywe li to dziecię będzie, coś wielkiego z niego ma być.“ I zaprawdę te pszczołki wywróżyły, że w tych ustach zrodzi się kiedyś ów hymn olbrzymi, owe „Te Deum“, co od przeszło piętnastu stuleciów jest pokarmem, a niebiańskim miodem wszech ludów w chrześcijaństwie wychrzczonych.

A wszystkie te rzeźby ujęte prawdziwą dziecięcą przeczystą prostotą. Tak np. mistrz, chcąc wyrazić, że święty mąż śpieszy z Liguryi na powrót do Medyolanu, party techniem Ducha Świętego, przedstawił ojca Kościoła na goniącym w cwał koniu, a z nieba biją w niego kreskami promienie. Na jednym zaś ze środkowych medalionów Św. Ambroży, jako mieszkaniec niebiański, koronuje Volviusa rzeźbiarza tych skulptów. Obok figury artysty napis: „Volvius magister faber.“ Bo też każdy z tych wizerunków opatrzony w napisy treściwe i pełne prostoty.

Ztąd pośpieszyłem do blizkiego kościoła Św. *Maurycego* (Monastero Maggiore). Bo tutaj mnóstwo a raczej zbytek dzieł naszego *Bernardino Luini* (\*). Gdzie spojrzysz, obaczysz te malowane natchnienia jego; — a wszędzie tyle niewymownej gracyi, czucia a rzewności, że nie podobna się nie roztkliwić wpatrując się w te postaci, które, jak ktoś trafnie rzekł, nie są obrazami duszy, ale raczej duszą samą. A jakież to płodność a rodność tej lubej fantazyi Luiniego! Tak np. cała ściana, przy której wielki ołtarz, okryta jest freskami tego mistrza. Prawdziwie niebiańsko spogląda na nas Wniebowzięcie Przenajświętszej Dziewicy nad ołtarzem. Boga-Rodzica promienieje w nadziemskiej światłości; ręce jej modlitwą dziękczynienia złożone, w koło niej anioły, istne dzieci nadgwiazdne. Za radą oprowadzającej nas kustodziny wyszliśmy na ganek, z którego znów roztoczył się nam cały świat nowych piękności.

Nieznękana w opowiadaniu cyceronka nasza rozwodziła się szeroko i mównie nad zaletami malarza. Zrazu słuchałem jej rozpraw dość obojętnie, bo ją uważałem za zwykłą sroczą elokwencyą kustodów, co, raz na zawsze nauczywszy się na pamięć roli swojej, ciągle a ciągle, jakby na pozytywku, odmawiają frazesy

(\*) Zob. powyżej str. 31.



stereotypowe. Jednak wrychle poznałem, że ona czciła artystę z całej głębi serca swojego, że miała przekonanie, że Luini był pewnie obdarzony wielką łaską Bożą, skoro zdołał w dziełach swoich unaocznic ludziom święte, przeczyste uczucia. Ona wyznała, że codziennie modli się za duszę mistrza, choć nie wątpi, że Pan Bóg przyjął go już do chwały swojej; zapewniła nas, że od czasu, jak jej mąż jest kustodem w tym kościele, błogosławieństwo ciągle na nich spływa, że od tego czasu żadna klęska na nich nie spadła, żadne dziecko nie umarło, i że to szczęście przypisuje modlitwom swoim za duszę Bernardina. To wszystko prawiła z tą wiarą a rzewnością, że już nie wątpilem o szczerości jej słów.

Medyolan cieszy się jeszcze budową kościelną tak ważną, żem się z nią zachował na koniec. Jest-to świątynia *S. Lorenzo*. Dzieło zagadkowe, — bo wedle jednych jest budowaniem starochrześcijańskim, więc współczesnem kościołom bizantyńskim w Rawennie; wedle drugih *Lorenzo* był pierwotnie łaźnią (*thermae*) starorzymską (\*). Zdaje mi się, że tamto pierwsze zdanie ma słusność za sobą. Przecież mimo tej różnicy sądów, zapewne wszyscy a wszyscy na to się godzą, iż *S. Lorenzo*, z rozkładu swojego a czarodziejskiej bogatej perspektywy, należy do pierwszych arcydzieł budownictwa, a to nawet mimo kilkakrotnego przekształcenia i przebudowania swojego. Dajemy czytelnikowi na naszej *fig. 44* rzut poziomy tej świątyni, by sam mógł osądzić genialność całej architektonicznej myśli. Z przodu biegnie szereg 16 potężnych kolumn tworzących przysionek. W jego środku brama prowadzi do znacznego placu kwadratowego, utworzonego przez kamienie różnego rodzaju. Dla szczupłości formatu naszej książki nie mogliśmy wprowadzić umieścić na naszym rysunku tego rzędu kolumn, ani placu wspomnianego, ale za to rozkład właściwego kościoła widzimy dokładnie na drzeworycie, a o plan budowy przecież nam najgłówniej chodzi. Otóż, gdy się zatrzymamy na progu kościelnym w *a*, już nas oczynia perspektywa bieżąca w stronę wielkiego ołtarza *b*. Jednak cały arcymistrzowski rozkład i bogata kompozycja całości pojawia się, gdy staniemy w ognisku kościoła — bo w miejscu *c*. Jakoż figurą zasadniczą całości jest kwadrat *d, d, d, d*, odznaczający się zwłaszcza na zewnątrz tćm, iż po rogach jego wznoszą się wieżaste massy murów. Ten kwadrat, będący sam przez się figurą martwą i głuchą, nabiera przez dalsze rozwoje życia, ruchu i muzyki. Jakoż każdy z jego boków jest przerwany niżą. Te niże atoli nie występując na zewnątrz całym półkolem, lecz tylko łukiem mniejszym,

---

(\*) Według niektórych nowszych historyków sztuki kościół *S. Lorenzo*, najstarszy w Medyolanie, jest przebudowaniem jednej części palacu cesarza rzymskiego Maksimiana, który na początku IV wieku miał swoją rezydencją w Medyolanie. — St.

tém samém już nie stają się przybudowaniem samodzielniém, lecz przemianą istotną boków. Wewnątrz kościoła stanęło ośm potężnych filarów: *e, e, e, i t. d.* Te filary zamieniły wewnątrz kościoła ów kwadrat pierwotny na ośmiokąt idealny, jak to widzimy po ośmiu promieniach, idących od środka *c* do kątów naszego idealnego ośmioboku. Spozstrzegamy także, że te jego boki, które odpowiednie są niżom owym zewnętrznym, zamieniają się na półkola oznaczone

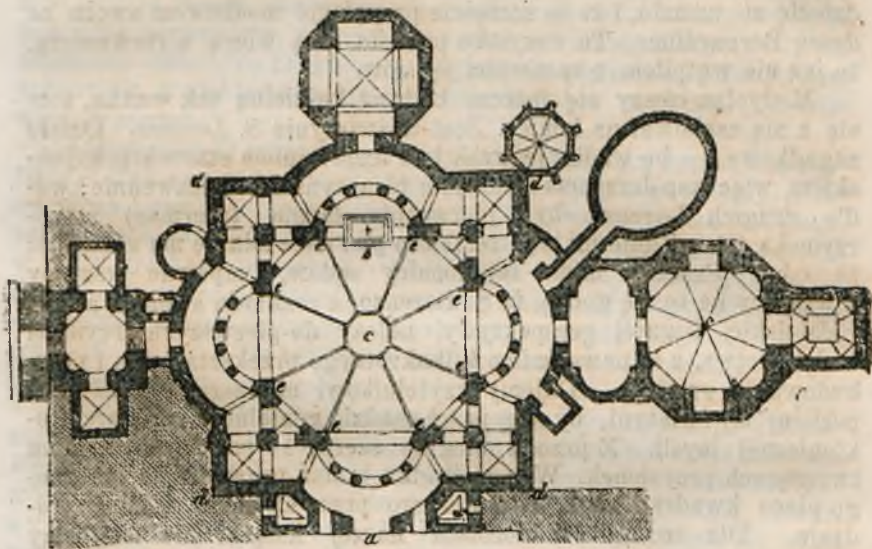


Fig. 44. S. Lorenzo w Medyolanie. — Rzut poziomy.

czterema kolumnami z dźwigającą drugą ich kondygnacją. Na wierzchu kościoła sklepi się poważna, uroczysta kopuła. Z tego wszystkiego pozna czytelnik dziwne i porywające wrażenie, jakie sprawia perspektywa w tych przestrzeniach, zwłaszcza jeżeli sobie pomyśli przedłużenie tej świątyni za pomocą przybudowanych z trzech stron kaplic. Jedna z nich oznaczona literą *f* jest najwspanialsza a poświęcona Św. Aquilinowi. Słowem malowniczość, ruch, życie, perspektywiczne oddalenia, stopniowania światła, są tutaj w najwyższej potędze; a przecież nie ma tutaj zdrobniającej malizny, lecz wszystko ujęte z godnością uroczystą, na wspaniałą stopę. I w tym kościele są skarby pędzla Luiniego.

O innych kościołach, które w Medyolanie widziałem, nie będę rozprawił, choć one pod wielu względami godne odwiedzin, bo mniej odpowiadają celowi naszemu. Zatem raczej wspomnę jeszcze o jednym budynku światowym, o teatrze *della Scala*, który również wczoraj odwiedziłem.



W della Scala właśnie podczas mojej bytności nie grano dla wakacyj dramatycznych. Trzeba go było jednak koniecznie obaczyć, choćby dla tego, żebym mógł powiedzieć, że widziałem tego olbrzyma w swoim rodzaju. Więc jakiś dozorca, otoczony sztabem swych półbożków, niosących świece, zaprowadził nas do przestrzeni wewnętrznych. Nie ma co mówić, — istny ogrom — bo mogący objąć przeszło półczwarta tysiąca widzów, a mieszczący w sześciu rzędach dwieście łóż. Gdy te łóże są po większej części własnością prywatną, więc każda wystrojona z osobna wedle zachcianki, osobistego kaprysyku właściciela swojego.

Przecież, czyli taki ogrom odpowiada sztuce dramatycznej głębiej pojętej? Czyliż tutaj sama istota rzeczy nie kładzie ścisłych granic rozmiarom, których przekroczyć nie można bez obrazy sztuki samej? Wszak zmysły mają swoje prawa; a zmysły są jednym z dwóch pierwiastków wszelkiej piękności. Zbyteczna drobiazgowość, równie jak i zbyteczny ogrom w dzielniczy sztuk, już przez Arystotelesa uważane były za grzech przeciwny naturze rzeczy. Ale o tem wszystkiem może na innem miejscu mówić będziemy. Odwiedziliśmy tedy kościoły, owe przybytki unoszące myśl człowieka w nadsziemskie światy; obejrzelśmy teatr co ją znów do rzeczy tutecznych wiąże; i brakuje nam jeszcze budowania, w którym natura ziemską a one czary doczesne tak się dadzą ezłowiekowi w znaki, że się znów biedna jego dusza w górę zwróci, błagając ratunku i wyzwolenia z pod katuszy tutecznych: — zgadujecie, że takowym przybytkiem jest szpital. A Medyolan może się pocieszyć wielce wspaniałym zakładem tego rodzaju: a tem jest *Ospedale Grande*. Ten wedle mnie stał się pod trojakim względem chwałą stolicy Lombardzkiej. Bo naprzód dla ogromu swojego. Jakoż obejmuje samych głównych dziedzińców dziewięć: jeden olbrzymi, a ośm mniejszych. W tym zakładzie mieści się 1,200 łóżek, a niekiedy ich liczba dochodzi 2,000 i więcej. Powtóre, chwałą Medyolanu jest sama wczesna data tego zakładu, gdyż założył go Franciszek Sforza w r. 1457. Potrzebie, ten budynek jest prawdziwie dziełem sztuki wysokiego artystycznego znaczenia. Pierwotnym mistrzem budownikiem był *Antonio Filarete* z Florencyi, zwykle d' Averulino zwany. W późniejszych epokach do rozszerzenia budynku tego użytym był *Bramante*, a później jeszcze mistrz *Ricchini*, znany nam jako mistrz dziedzińca w Brera. My przypatrzymy się jedynie temu dziełu, o ile jest kompozycją Antoniego Filarete — bo właśnie tego mistrza jeszcze nie znamy. Ze samej daty, powyżej przytoczonej 1457, czytelnik nasz już zgadnie, że budowa ta przypadła w ostatni czas gotycyzmu, że tedy naleciała już wesołom czarodziejstwem renesansu.

Przedewszystkiem uważmy, że to dzieło jawnie świadczy, jak wysokiej piękności dosięgnąć zdoła samo budowanie ceglane, zwłaszcza gdy się sprzymierzy z terra cotta i ciosem.

Zaczynamy od dołu, od poziomu środkowej części facyaty. Na

cokule wspaniałym ciosanym spoczęły kolumny, połączone łukami krągłymi. Każdej takowej arkadzie odpowiada okno. Nasza *fig. 45* przedstawia nam jedną z tych arkad, ale, dla szczupłości miejsca, nasz drzeworyt objął tylko wyższą część kolumn i wyższą połowę okna; czytelnik przecież łatwo już sobie uzupełni w myśli niższą brakującą część. Podnóża kolumn (których na wizerunku nie widać) zakrojone z gotycka, a ich kapitele strojne są w lekkie ślima-



*Fig. 45.* Ospedale Grande. — Część wyższa jednego z okien poziomu z arkadą nad niem.

cznice, od ich spodu puszczają się liście młodziuchne. Arkady, przeskakujące z kapitelu na kapitel, obrąbiły się w pasy, deseniki, rozetki. Widzimy też, iż wszędzie nad głowicami, kędy się już arkady zbliżają do siebie, umieszczony medalion z popiersiem widnem po pas. Głowy tych popiersi, a niekiedy ramiona i ręce, występują ze swoich kolistych ram, co właśnie dodaje im niezmiernie wiele swobody i wdzięku. Otóż pod każdą z takich arkad, więc między każdą taką parą kolumn, mistrz umieścił strojne i strzeliste gotyckie okno, które wydaje się tym bogatsze, iż genialny budownik je osadził niby na pełnem prostoty tle, to jest na ścianie bezzdobnej cegla-



nój. Takowe okno spoczywa na progu (na podokienku, jak je zwykle krakowscy majstrowie zowią), którego wprawdzie czytelnicy już nie widzą na naszym drzeworycie, ale go sobie łatwo wystawić zdołają, jeżeli powiemy, że on tak jest silny, jakim z przeznaczenia swojego być powinien, a jednak nie zbyt ciężki, zamaszysty, bo mu mistrz nadał formę brusa, czyli kamiennęj belki, spoczywającej na dwóch wspornikach.

Teraz, przypatrując się samej oprawie okna, widzimy, że ją od strony zewnętrznej oblatuje obwódka gładka, potem następuje niby szersza o tak zwanych wolicach oczach, potem znów biegnie wążiuchny wałek, potem pas szeroki, po którym bujają geniuszki — dalej zwoj wawrzynu, nakoniec ostatni wałek, co choć misterny, drobny, jeszcze strojny i bogaty. Samo zaś okno rozdzielone na dwie ostrołuki części. Każdy z tych dwóch ostrołuków oparty z jednej strony o kolumnę, przypierającą do ostatniego wałka oprawy, a z drugiej strony spoczywa na kolumnie środkowej, przedzielającej okno.

Pomyślmy, że takimi arkadami i oknami pyszni się całe poziemie środkowej części naszego „Ospedale“.

Nad temi arkadami biegnie fryz, oddzielający dół od pierwszego piętra, a ten fryz wielce strojny i weselny, bo ubrany w liście, kwiaty, w orły, w głowy skrzydlatych cherubinów. Na pierwszym piętrze okna odpowiednie z kształtu i bogactwa do owych okien dolnych, z tą tylko różnicą, iż nie są wzięte w arkady, ale w prostokąty. W każdym z dwóch wyższych kątów tego prostokąta znów umieszczony medalion. Tak całe rozporządzenie tego pierwszego piętra czyni je daleko lżejszemu od poziomu, choć również pysznemu i strojnym.

Zaiste ten „Ospedale“ jest bogatym i wspaniałym dziełem arcyzmu i istnym pomnikowym budowaniem, łączącym okazłość z gracyą uroczą. A jednak on jest architekturą wykonaną z wątku niezmiernie prostego bo z cegły, a te medaliony jego, a te ornamentyki tak bogate i misternie wyrobione są z gliny palonęj, z terra cotta!

Niechajże nasi młodszy architekci się na tym przykładzie uczą, że nie trzeba wcale kosztownego wątku, by stworzyć zacne dzieła artystyczne, że najwyższą sztuką jest właśnie genialne zastosowanie się do wątku danego, i że grzechem przeciw logice sztuki, więc przeciw prawdziwej piękności jest np. dom drewniany, lub ceglany, co się łąta niecnym tynkiem, udającym cios. Za prawdę — dziwnie się wydają, choć po moich tak mdłych opisach, te budowy ceglane naszego ospedala, lub kościoła S. Maria delle Grazie, obok tych budowli kolumniastych, o portykach jońskich, doryckich, które się zagaściły w jednym z naszych miast, a które tak kosztowne, a zarazem tak czcze i bezduszne.

Skończyłem dzień wielce pracowity odwiedzając *galeryą i biblio-*

tekę *Ambrozyańską*. Ani myślę wam prawie o tych wszystkich za-  
 bytkach sztuki i historii, które się tutaj zeszedłszy razem mogłyby  
 złożyć całą książkę arcy ważną, arcy zajmującą, byleby się udało  
 związać to wszystko w artystyczny wieniec. Wspomnę tylko polo-  
 tnie o niektórych z tych ważnych przedmiotów, co tutaj najsilniej  
 poruszają wyobraźnię naszą, do dumania ją podniecając. Oto na-  
 przód roztworzę ci rękopism Boskiej Komedyi Dantego, owego  
 wieszczu, który, ujawszy w jedną całość dzieje niebios i ziemi, świat  
 doczesny a wiekuistość, uderzył serce ludzkiego rodu pieśnią jakby  
 Archanioła wołaniem. Dalej rękopism Wirgiliusza z malowaniem  
 Szymona ze Sieny; ten rękopism niegdyś był własnością Petrarki,  
 jak to widać po dziś dzień z jego własnoręcznego podpisu. I znów  
 listy Lukrecyi Borgia do kardynała Bembo; jeden z nich kończy się  
 słowami: „desiderosa gratificarvi *Lucretia Estan de Borgia*“. Wszak  
 mówią, a podobno słusznie, że pismo człowieka jest niby hieroglifem,  
 z którego możesz wywróżyć wewnętrzne tajemnice a wszystkie dzieje  
 duszy jego. Proszę tedy z tych pociągów pióra, tak śmiałkowatych  
 a z niechcenia rzuconych, wyczytać opiekunkę przeczystych dzieł  
 sztuki, a zarazem złego ducha zmysłowej namiętności, szargającego  
 się w młaku. Potem roztwierają ci księgę rysunków Bramantego,  
 w której ołówkiem, tuszem rzucone plany świadczą jako to wielkie  
 genjusze, zapewne właśnie dla tego, że są wielkimi, nie cklivą się  
 nigdy pracą, łamiąc się z sobą i z trudem, ze studjami sztuki swo-  
 jej. A potem znowu widzisz w innej księdze rysowane maszyny,  
 więc krążki, drażki, kółka, śruby, sznury misternie się składające.  
 Któż tym mechanikiem co tu pracował? To Leonardo da Vinci.  
 A w sąsiedztwie tego wszystkiego około ściany ustawione widzisz  
 płaskorzeźby; są to szczątki grobowca Gastona de Foix, onego mło-  
 dzieńca co dowiódł: „że nie potrzeba długiego wieku, by się zapisać  
 w pamięci historii“ — bo on, umierając w 24 roku życia, kupił so-  
 bie nieśmiertelne imię.

I znowu w innej sali, w stole szkłem pokrytym widzisz wizeru-  
 nek niewiasty złotowłosej; wyraz oblicza obłany wdziękiem cichym;  
 tyle na niem spokoju i niewinności rajskiej, i znowu tyle zacności  
 i wdzięku zarazem. To portret Laury! owej niewiasty, co była  
 najwyższą czcią Petrarki na ziemi. Laura komu innemu zaślubiła  
 rękę swoją i miłość swoją; a jak ona słodyczą anioła łagodziła męki  
 a katusze serdeczne wielkiego wieszczu, tak znowu majestat godno-  
 ści kobiecej miała sobie za twierdzą a paizę świętą. Tu i owdzie  
 gadają, że to dopiero w oczach natchnionego poety Laura rozświe-  
 ciła całym blaskiem nadziemskiego ideału. Twierdzenie takowe jest  
 tylko do połowy prawdą.

Już dawniej w tej książce rozprawialiśmy, jak to sztuka piękna  
 więc i poezya jest miłości pokrewną. Bo fantazyja artystyczna, po-  
 dobnie jak miłość, ujawszy przedmiot, w doczesnej rzeczywistości  
 zrodzony, unosi go w dziedzinę ideału i otacza go aureolą promieni-



stą. Jak mistrz w dziele swojej sztuki ogląda własny swój pierwiastek duchowy, z wieczności zrodzony, tak ulubieniec w swojej ko-chance widzi własną treść duszy swojej. Lubo tedy prawdą jest, że Laura zajaśniała w duszy i pieniach Petrarki glorią niebiańską, a to dla tego, że Petrarka był Petrarką; tak przecież z drugiej strony wiemy podobnie, iż nie każdy przedmiot jest równie doskonałą osnową dla mistrza i poety, i że nie każda niewiasta może być równie godnym przedmiotem natchnionej miłości. Zatem też widzimy, że Laura dla tego natchnęła poezją Petrarke — bo była Laurą, bo była tak zacną, szlachetną osnową dla poezyi jego, jak była godnym przedmiotem miłości znakomitego człowieka.

Zaiste — gdyby nawet o Laurze były zamilkły podania, gdyby nam nawet nieznaną była jej dusza bez skazy a uczuć czystość, sama ta miłość wielkiego piewcy, te jego hołdy za jej żywota, ta nabożna jego cześć dla pamięci umarłej stanęłaby nam za świadków żywych a nieśmiertelnych, czém może być niewiasta dla świata, gdy stanie na wysokościach jej należnych.

Pod tą samą szybą krystaliczną, tuż obok złotowłosego wizerunku Laury — widać loki jasne świeciste, niby jedwab' misternet! „To zapewne włosy Laury!“ zawołałem — „Przepraszam pana“, rzekł custode, „to są włosy Lukrecyi Borgia“.

Radbym dobiez końca tych przelotnych wspomnień — więc natrączę, że w tej galeryi obrazów są dwie cudnie piękne głowy pastelami przez Leonarda. Dalej kopia Wniebowzięcia Najświętszej Panny, wykonanego przez Coreggia w katedrze Parmeńskiej. Wierzą, że widok ten porusza wskrós widza, gdy się wpatrzy i w tę postać przenaświętszej niewiasty, co, uchwycona Bożą mocą, wznosi się w najwyższe nieba, i w te figury otaczające ją tak pełne radości i tryumfów. Zdaje się, jakoby na ten widok gwiazdy same zatrzymały się w biegu swoim i uderzyły hymnem chwały, jakoby wszechświaty zadrgały weselem od bieguna do bieguna.

Potem stanąłem przed dużym kartonem „szkoły Ateńskiej“ przez Rafaela. Wszak gdy o samym obrazie, który powstał z tego kartonu a jest jednym z klejnotów rzymskiego Watykanu, później dostanie mówić będziemy, więc już zamilczę o tym rysunku, bo mnie ciśnie niepokój i pragnienie bym w inną stronę zwrócił uwagę naszą. Otóż w tej galeryi Ambrozyańskiej jest kopia „Wieczery Pańskiej“ Leonarda, wykonana przez *Andrzeja Bianchi Vespino*. Tę kopią, już wam powyżej wspomnianą (\*), sam szanowny *Bossi* uważał być najsumienniejszą, najuczciwszą ze wszystkich. Gdy oryginał w refektarzu Najświętszej Panny delle Grazie już umarł dla świata, przeto zebrałem oczy i duszę w jednym ognisku, by się napoić tą

(\*) Zob. powyżej str. 14.

kopią. Zaiste, patrząc się na to dzieło mistrza Andrzeja Bianchi, widzimy, jakby przez lekką poranną mgłę, ideał, który niegdyś pojawił się w duszy Leonarda.

*Medyolan.*

(Dalszy ciąg.)

Temi dniami siadłem do Table d'hôte naszego pana Reichmana. Obaczyłem się więc, jak to zwykle bywa po włoskich stolicach, wśród wyobraźników całej wrzekomiej cywilizacji kuli ziemskiej. Więc byli obecni reprezentanci republiki Stanów Zjednoczonych, co pałkami i rewolwerami dowodzą słuszności niewoli Murzynów. Był tam i kupiec z państwa cesarza Soulouque, który po rynku stolicy swojej chadza w kapeluszu z piórami, z rozdartemi od stóp do kolan inexpressiblami; w szlifach olbrzymich szychowych, a w trzewikach z których ciekawie wyglądają na świat gołe stopy cesarza. Może temu nie wierzycie? Więc proszę się zapytać pana Warszewicza, znanego całemu botanicznemu światu inspektora naszego ogrodu botanicznego; wszak on miał zaszczyt mówić osobiście z onym cesarzem, a to jeszcze na rynku onego stołecznego miasta. Jadł nawet z nim śniadanie, a to w towarzystwie generałów, duków i hrabiów nominowanych od cesarza; dam a małżonek tych wysokich dostojników nie było na śniadaniu, bo one nie miały czasu, pilnując i sprzedając kielbasy i wódkę przy straganach ulicznych. Siadły też do obiadu u Reichmanna i złotowłose, jasnookie syny Skandynawii. Dzielną i olbrzymią postawą swoją niezgorzej przypominały owych jeńców germańskich w starym Rzymie, za któremi tak na przebój ongi szalały damy z czasów Augusta, o ile prawią kroniki skandaliczne onej epoki. Rozumie się, że przy stole było i podostatkiem Anglików, bo gdzież ich nie ma! Był nawet z nich jeden taki, który prościuchno przyjechał z Gibraltaru. A ten Gibraltar nie tylko, jak wiecie, jest zgrzędnym odźwiernym przy furcie do morza Śródziemnego, ale nawet celuje nad wszystkie inne kraje tęp, że jest jedynym punktem Europy, kędy bezpiecznie i zdrowo żyją małpeczki; słusznie się więc na ich niewdzięczność oburzał nasz Anglik, opowiadając jak to one, despektując mundury czerwone, kamieniami, gałęziami rzucają na warty. Siedział przy stole także Grek z Aleksandryi. Ten nie mógł dość słów dobrać, aby opowiedzieć jakim olbrzymim postępem rozwinął się Egipt od czasów Mehmeda-Alego. Jakoż Mehmed-Ali uchodził w oczach tego jegomości za jednego z olbrzymów duchowych nowoczesnej historii; więc go rozświecał bengalskim ogniem chwały. Mehmed-Ali! szepnęło coś we mnie,



Mehmed-Ali! On już od wielu lat rozkoszuje w kole hurysek, przyrzeczonych mu słowem proroka; a przecież imię jego przenosi mnie z nad Nilu dokąd? — na „stoki północne Karpat“. Bo w tej chwili przyszła mi na pamięć rozmowa, którą miałem przed laty wielu z pewnym uczniem tuż pod Karpatami. W chwili poufnego rozrzewnienia szepnął do mnie ten pan nachyliwszy się do ucha mojego: „Wiesz pan, kto jest ten niby Mehmet-Ali? Otóż ja panu powiem — tylko zmiłuj się panie sekret!“ Przyrzekam i słucham. „Otóż tym Mehmedem-Alim nie jest kto inny, tylko sam wielki Napoleon! Oni puścili bajkę, że umarł na wyspie Św. Heleny; ale gdzie on tam umarł! On im uciekł, a oni nie wiedzą gdzie się podział; ale on się zaczął, udając baszę w Egipcie; tylko trochę poczekać, a obaczysz pan, jaką im wszystkim finfę puści.“ Daremne moje uwagi. Nie dał sobie wyperswadować; prosił tylko o zachowanie tajemnicy, bo wygadanie się mogłoby go skompromitować i nawarzyć piwa. Czytelniku! wierzaj mi, że, co tu mówiłem, jest faktem historycznym, który się przytrafił w kilkanaście lat po śmierci Napoleona. Jestem pewny, że już w tamtych stronach nie znajdziesz takich oryginałów.

Nawracajmy atoli z pod Karpat i Egiptu do Medyolanu, a w szczególności do obiadu w hotelu Reichmanna. Otóż nareszcie ustały popisy z za europejskich krajów, a rozmowa mimowolnie przeszła do Włoch i nawet do okolic Medyolanu. Ktoś wspomniał o Lago Maggiore, więc i o posągu Św. Karola Boromeusza, wznoszącym się nad tym jeziorem. W tej chwili jakiś otyły wędrowiec odezwał się: „Jako dzieło sztuki nierównie wyższej wartości jest nasza „Bawarya“ — bo gdy posąg Św. Karola jest tylko wykuty młotem z metalu, przeciwnie nasza „Bawarya“ w Monachium jest dziełem odlewaniem, co tém godniejsze podziwu obok kolosalnych wymiarów tej figury.“ Na to szepnął do mnie mój sąsiad: „Nie darmo też pilnuje tę ich Bawaryą dzień i noc sztyldwach bawarski, bo gdyby tej olbrzymiej wyobrazicielce wcale nie olbrzymiego królestwa przyszła chętka ruszenia się z miejsca, już uczyniwszy kilka kroków przeszłaby granice swojej kuflowładnej ojczyzny.“ Przypatrzyłem się bliżej mojemu interlokutorowi i poznałem w nim onego czarnowąsego szlachcica węgierskiego, który w hotelu weneckim Luna tak był narzekał na tyranią nieznośną pana Bulgari, na onego cicerona, co go oprowadzał pańszczyzną po tyłu pałacach, galeryach, kościołach, że się Węgrowi cała Wenecya zakręciła w głowie. Ktoś inny wspomniał znów o cudach jeziora Como, a zwłaszcza o pięknościach marmurowej katedry komejskiej, więc i o pięknym jej obrazie Bern. Luini. Wtrąciłem i ja słów kilka o kościele Św. Maurycego tak bogatym w malowania tego mistrza. Wtém nasz gospodarz Reichmann, obsługujący gości swoich, rzecze: „Wszak i w hotelu moim jest Luini.“ „Jak to w hotelu“, odezwało się mnóstwo głosów. „Tak jest, tu, na dziedzińcu.“ Na te słowa większa część

wstała od stołu i ruszyła processją na dziedziniec. I rzeczywiście ujrzelśmy na scianie fresk, przedstawiający N. Pannę, a dobrze zachowany — bo go bronią od słoty drzwiczki przyprawione. Gdym wrócił do mieszkania roztworzyłem mego Förstera, a tu pod hotelem Reichmanna wypisane wyrazy: „les arcades de la cour ont une fresque de Luini.“ Znać, że już dawniej wiedząc o tém hotelu nie czytałem wiadomostek do niego się odnoszących, przeoczyłem tedy i wspominek ten o Luinim. Przecież rozmowa przy stole zrodziła we mnie postanowienie odwiedzenia jutro Lago Maggiore i Como.

*Medyolan.*

(Dalszy ciąg).

Znów tedy jestem z powrotem w mojem mieszkaniu w hotelu Reichmanna. Znów siedzę przy stoliku i piszę do was, czytelnicy moi, choć już świat zaszedł późnym wieczorem. Ulewa ogromnemi kroplami bije w szyby, na ulicy jakby wymiotti, — czasem tylko po bruku pędzi ekwipaż, zapewne wracający z jakiegoś teatru, więc mu śpieszno po tych ulicach, zalanych wodą. — Słuchaj! Zaprawdę, kto-by się był spodziewał! Jakaś drużynką wesola, ochotna, rozebrawszy głosy między siebie, powtarza jakąś aryą słyszaną dopiero co w operze. Oni śpiewają wśród nawałnicy i grzmotu i błyskawic! Każdego wprowadzie wieczora, gdy już po teatrze, słyszemy śpiewy rozlegające się po ulicach; ciągną grupy po gruppach i powtarzają ustępy z muzyki, które im najskładniej do serca przypadły — i nic tak dziwnego, bo ten lud żyje muzyką, on cały z piosenek złożony a natura błoga ich klimatu sama opatrzyła ich narzędziem muzycznem najszlachetniejszém, bo będącém wyrazem osobistym, bezpośrednim duszy, bo organem do śpiewu. Więc, że Włosi lubią śpiewać, rozumiem, lecz, że w tej chwili, biegnąc wśród ulewy pod deszczochronami, że przeskakując potoczki, lejące się ciurkiem po ulicach, jeszcze śpiewają — toć troszkę przechodziło oczekiwanie moje. Niechajże sobie nuć i hałaszą! Możeby im znów dziwnie się zdawało, że ja tu siedzę, że piszę a piszę.

Otóż przed chwilą wróciłem z Lago di Como.

Dzisiaj rano, bo po piątej godzinie, ruszyliśmy z Medyolanu koleją żelazną, więc niezadługo podsunęliśmy się pod Como. Pagóry, góry, doliny cudne, wdzięczne, a skały coraz to bliższe nas, a coraz to butniejsze, zwiastowały nam, że i to Como stare niedalekie, że już dojeżdżamy pod podnóża alpejskiej natury. Wjechaliliśmy do Como, które tuż siadło nad swoim jeziorem. — Jesteśmy na samém przystani. — Niby gromady ptaków wodnych, widzisz całe stada czółn, łodzi i nawet większych statków o masztach i bez masztów,



o namiotkach i bez namiotków, a wśród nich sterczy czarny blaszany komin statku parowego, który się niby gotuje, żeby wraz z nami puścił się przechadzką po tém jeziorze. Zanim się ruszy, z harda i z góry spogląda na tę młodszą bracią swoją; lecz te łodzie i czółenka mniej dbają, jak się zdaje, na fomy jego, bo to oni dawniejsi na tych wodach niż ten dymny, szumny, sapiący magnat; a zresztą zapewne w ich oczach szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie!

Przecież ani jeszcze śladu tych dymów jego. Zatem byle się troszkę pośpieszyć, możemy jeszcze odwiedzić ową tak sławną a tak blizką przystani *katedrę w Como*. Wstyd mnie, że tej ważnej i arcypięknej budowli poświęciłem jedynie tak mało przelotnych chwil.

Na pierwszy rzut oka znać, że na ten kościół składały się dwa style: bo gotyk włoski i wczesny renesans, a lubo każdy z nich tutaj rozwinał się najwyższym stopniem sobie właściwego wdzięku, przecież ta dwoistość nie razi; owszem jakoś oba te style splotły się tutaj godną podziwienia harmonią. Gdy wstąpisz do wnętrza, zrazu obaczysz, że filary nawy podłużnej z gotycka rozczłonkowane, lecz, że szerzej od siebie stanęły niż to bywa w istnym, więc w północnym gotyku. Tak już ani wątpić, że włoskie oczy po swojemu mierzyły tu proporcey poziome. Mimo tego ten gotyk jednak jest śmigły i strzelisty. Budowania poprzeczne są wczesnym renesansem a ustroiły się kolumnami korynckimi; a im odpowiednie okna są przelicznych stosunków i wielkiej piękności. Dużoby mi wypadało prawić, gdybym wam chciał opisać, jak to tutaj sklepienia ubrane w kasetony, strojne lśniącą pozłotą i barwą białą i purpurową; lub gdyby mi przyszło mówić o przepychu migotnych marmurów, lub o téj sztuce dekoracyjnej, pełnej, bogatej, która tu wystrugała ołtarze. W niespokojności, bym się nie spóźnił, zaledwie zdołałem z lekka rzucić okiem na owe obrazy B. Luini, G. Ferarego.

Obejrzawszy się raz jeszcze w tém wnętrzu cudownem, wystąpiłem na ulicę, pragnąc na prędcie obaczyć, co się dzieje z wierzchu tego kościoła. Na facyacie płaskorzeźby, dekoracje z taką fantazyą lekką rzucone, że się zdaje, że artysta komponował je z czapką na lewem uchu. Podział całości arcytrafny, szczęśliwy. A szczyty, iglice, strzałki na przyporach są niby gotyckie; przecież widać, że je wymyślił *Tommaso Rodari* w 1506 r., że je tedy pojął sercem renesansu. Wszak to właśnie ten sam mistrz Tommaso był także kompozytorem tutejszego chóru (presbiterium) i poprzecznej budowy, co tak zachwyca urokiem.

Wróciwszy „do portu“ widziałem jako nad brzegiem cisnęły się tłumy ludzi przeróżnego kształtu, w obec już dymiącego się parowca. Nieprzeliczone stołki i stoliki stanęły, jak tam mogły, przed lokandami. Jedne już były zajęte gośćmi, inne z tęsknotą oczekiwały pożądaných kandydatów, a garsony, niezbyt wykwintne, niezbyt niedzielne, biegając tu, to owdzie, zapraszały, wabiły na łakocie, wychwalając swoją czekoladę, kawę, wino, ciasta, cukry i t. d. Pa-

trzałem na to natręctwo ruchome, gadające i niepojęte, jako na wcale niegorszą kopią naszego krakowskiego Kazimierza. Nie było co robić, trzeba było schronić się tymczasem na statek. Wszak i tutaj pełno ludu, ale przecież już nie ma natręctwa, jakoś tu głazów i wygodniej.

Nakoniec namyślił się parowiec i, pośniadawszy zwykłą czarną strawę, raczył ruszyć.

W miarę naszego oddalania się od brzegów, owo Como, co to sobie troszkę w domu nieumyte, troszkę ciasne i duszne, zamieniało się w gniazdko istnych gracyj. Kopyły, wieże, wille, pałace, to stając amfiteatralnie nad sobą, to szykując się po nad zwierciadłem świecistej wody, uśmiechały się do wizerunku swojego, pływającego po jeziorze. Zwolna a stopniowo całe miasto odziewało się sukienką mglistą, bo ową ciepłą sreżogą, utkaną z błękitów atmosfery a słonecznych promieni. Słowem Como z daleka patrzyło się teraz na nas, jak owe promieniste, złociste czasy młodości naszej, — bo je okryła poezya, a oddalenie schowało biedki, trudki i goryczki, których także nie brakuje pacholętom choćby najszcześniejszym!

Gdy atoli spojrzysz w koło siebie, jezioro Como okazuje ci się być światem osobnym. Nie mała też długość jego, bo dochodzi blisko pięciu mil a podobno nawet i więcej. A rysunek jego także jakiś fantastyczny, kapryśny. Bo wystawcie sobie widły na trzonie skrzywionym zwróconym na północ, a będziecie mieli kontury główne naszego jeziora. Nadto brzegi każdego z tych trzech ramion jego poszarpane, powykrawane w miniaturowe półwyspy, zatoki, przylądki. A jak ten kontur poziomy jest wymyślny i fantazyjny, tak też znowu od wody wznoszą się fantastycznie i piętrzą się góry, srożą się skały, lub budują się wysokie tarasy. Gdybyś patrzył z pod obłoków z balonu, to jezioro wydałoby ci się olbrzymim hieroglifem natury, wrytym głęboko, przepaścisto w skałach a wracającym obraz niebiańskich jasności.

Przy takowej atoli fantastyczności zarysów, przy takowych ciągłych zakrętach, a gwałtownych wykrojach pobrzeżów, od których wznoszą się jeszcze góry i groźne ściany skalne; latwo sobie wystawić możecie jak to co chwila zmieniają się dekoracje, jak to ciągle ruchome panorama niby magią czarodziejską coraz nowe a nowe odsłania widoki; a zaledwie któremu z nich bliżej się przypatrzysz, aż tu nowy obraz jeszcze i jeszcze czarowniejszy na jaw wypływa, jakby z ukrycia swojego. Niechaj sobie „Monsieur de Voltaire“ jak żywnie chce chwali owo jezioro genewskie, które on „mon lac“ nazwać raczył, ja wolę to lago di Como! Prawda, że tam te góry u strony południowej genewskiego jeziora dość są strome, i że na północnym pobrzeżu osiadły wille, miasta, wioski, zameczki, winnice, którym wszystkim areypięknie nad temi wodami, zwłaszcza w obec śnieżnych czubów hardzego Montblanc, co jak widmo białe natury wgląda w ten świat zielony, żyjący, pulsujący krwią ciepłą.



A mimo tego, to jezioro Genewy jest jakieś jednostajne; ono spadło na ziemię rysunkiem arcyforemny, bo skreśliło się w półksiężyc; zatem ta forma jego jest wskroś prozaiczna, jak ten kościół i ta rzeźba i to wyznanie, które nad wodami jego głównie zamieszkało; ciągle powtarzające się *unisono* brzmi po tych pięknościach, bo cała różnica jest ta, że jedne tony są oktawą wyższe a drugie oktawą niższe; bo ów dworek, miasto, któreś widział niedawno z daleka, widzisz teraz z bliska — to jest główna różnorodność. Niemal też z każdego punktu prawie wszystko okiem ogarniesz. Przejedź choćby raz jeden to jezioro Lemanu a będziesz go umiał na pamięć. Więc też, jak dla mnie, daleko potężniejszej różnorodności zawsze zdawało mi się jezioro Czterech Kantonów, co legło głuchą, głęboką kotliną wśród stromych skał alpejskich; ono dzikie, straszliwe, lecz uduchownione, gdyż go uświęcił Tell i owo nocne uściśnienie dłoni trzech mężów na Grütli. To jezioro Czterech Kantonów, rozłupane w ramiona niby liść dębowy, poszarpane w odnogi i zatoki, a nad tym konturem fantastycznym srożą się jeszcze pobrzeża, zbudowane w ściany przepaściste; więc wody jego gniewne wichrami, a w koło szumią i huczą bory ciemne, mroczne. Tak, to jezioro jest arcydziełem owych katastrof wstrząsających posadą tej ziemi, po której dziś spokojnie chodzą, uganiając się za sprawkami życia. Ba, to jezioro jest samo katastrofą naoczną, opowiadającą po dziś dzień owe przerażenia się pełne boleści natury, o których dziś na zimno i rozumowo prawie mogą geologowie. Lecz na wspomnienie tego, co się na tym planecie działo, zżyma się wyobraźnia a w sercu stygnie i ścina się krew. Otóż lago di Como połączyło z mistrzowska zalety obu tamtych jezior szwajcarskich i pod względem natury i historycznej ważności

Lago di Como zakreśliło sobie podobne kontury jak jezioro Czterech Kantonów; lecz różnorodność pobrzeżnego rysunku w jeziorze Como jeszcze bujniejsza i fantastyczniejsza. To nasze tu jezioro nie ma też czego pozazdrościć brzegom genewskim, co się tak szczytą rześkim przemysłem, rączą pracowitością, ogładzoną oświatą; bo przecież samo to miasto Como jest dziś sławne wyrobami towarów jedwabnych. A te wody jego jasnieją jeszcze licznym historycznym wspomnieniem. Jakoż pamiętają dawnogreckie osady a doznały miłości Korneliusza Scypiona i opieki Juliusza Cezara, którego geniusz sam był najszlachetniejszym kwiatem rzymskiego ducha. Wszak nad brzegami tego jeziora żył i badał naturę Pliniusz. Nadto dziś jeszcze Lago di Como, jak obaczycie, jest siedzibą wdzięków sztuki pięknej, co niby rusalki, ukochawszy te przezyste topiele, tu żyją powabne a urocze. Nie dziw tedy, że tak trudne dla serca wędrowca rozstanie się z kryształem tych pałaców podwodnych.

Co więcej, natura organiczna jeziora di Como jest zaiste nierównie bogatsza niż obu tamtych. Bo nie tylko bliżej się podsunęło pod południe, lecz nawet wielce szczęśliwie się skryło w zacisze od

wiatrów północnych. Skąły, góry otuliły go tak opiekuńczą twierdzą od zawiei lodowych, że jemu ciepłem i roślinnością zaledwie sprostają doliny gdzieś na dalekiem południu Włoch położone, a to tym więcej, że od południa kotliny jeziora otworzyły przystęp dla oddechów ciepłych, które mu morze Śródziemne posyła. Miarkujcież tedy jak tu sobie buja świat, jak to natura tutaj wysyła niby na rozmowę a rady roślinność południową i północną; więc też wegetacya c różnej a różnej fizyognomii patrzy na ciebie jakby w jakim ogrodzie botanicznym wypieszczona.

Operą czarodziejską przyplływały coraz nowe a nowe dekoracye. Ustępy skalne, przylądki w miniaturze, kulisami wchodząc na tę zwierciadlaną scenę, usuwały się znów zwolna, i roztwierały dopiero co ukryte tajemnice swoje. Wystaw sobie, czytelniku mój, obraz tego jeziora, a złożysz go sobie łatwo w czarodziejski magiczny świat, choćby na cię tylko mimochodem spojrziała łaskawie fantazyja wtedy, gdyś jeszcze drzemał w kolebce swojej.

Tuż przy statku rozumie się dużo puku, stuku, szumu i piany, bo woda nie rada tej parze, co ją bije szuflami kół. Zatem to dopiero dalej od statku spokojne fale drobne wychylają swoje kędziorne główki z topieli, i znów ruszają pod wodę, a im dalej od statku, tym lżejsze te fale i cichsze to ich igranie ploche; aż dalej i jeszcze dalej wszelka zmarszczka nie widna a jezioro wygładzoną szybą. Po niem pływa w jasnościach słońce, i obłoczkom obraz jakby ludźk kąpiących się aniołków; cały błękit niebiański, tak głęboki a czysty, widzi własny wizerunek swój w tych doczesnych zwierciadłach wód. Tutaj tak się dzieje jak w historii. Gdy w historii zakipią namiętności fale, gdy z samego zapadłego dna jakiejs dziejowej epoki wychylą głowy żądze ślepe, szalejąc dzikim tanem w owem państwie, kędy tylko duchy gospodarzyć winny, wtedy obaczysz li piany i ciemne otchłanie i żywiołów łomot. Lecz niechno się uspokoi w pierśsiach, niechno się ustoją dzikie potęgi a ukolysze się świat, i znowu na tych ludzkich dziejach widne będą przewodnie geniusze historii; i przejrzy się w jasnościach Boże oko, co jest duchów słońce, i błękit przeczysty stanie się tłem wszech serc i uczyć wszystkich.

Gdy spojrzysz w oddalenie kędy już wody ciche, gładkie na tym jeziorze naszym, tam już widzisz w obrazie dygocącym przewrócone góry pbrzeżne; one się od wody piętrzą, dźwigają przeróżną formą. Rozdzieliły się dolinkami, co się spinają na wysokości kształtną linią, lub kryją się w zapadlinach, aby znów wystąpić na jaw widny, słoneczny. Tak tedy i drzewa, krzewy, to zbiegły się gronami, stanęły wiankiem, — to zebrane tłumnie gajem, niby ślubną oponą, otulają poslubne tajemnice tej weselnej i cudnej natury. Jakoż na tym jeziorze szumią i grznią także nie lada wodospady i pienia się w skokach szalonych. Wśród tych bożych spraw atoli wszędzie a wszędzie wplół człowiek życie swoje. Tu nisko, nad samem jeziorem, tam na wyższem jakieś piętrze górskiem, ówdzie z po za



dąbrowy świecą dachy kościelne i dzwonnice, wysyłają aż do nas ciche wołanie swoje. Znowu po błyszczących szybach okien i po ścianach bielonych widzisz jak się tu rozstawiły wioski, folwarki; więc zielenią się ogrody, winnice ochocze a nadewszystko już pałace, wille, zamki i zameczki jako klejnotki sztuki a szlachetnego wykwintu obsadziły w koło jezioro. Przesuwa się willa Odescalchi, willa d'Este, willa Pasta, willa Tanzi, Nesse, Manzoni, Pliniana i tak dalej, i tak dalej. Widzisz przeto, że tutaj nie brakuje imion znanych i w przeróżne tryby sławnych. Jedne z tych pałacowatych dworów, tak blizkie przezczystych wodnych topieli, jakby były nimf mieszkaniem fantastycznem, jakby pływały po szybie jeziorniej. Więc zaledwie z nich krokami wychyliły się mieszkanca, a już na nich czekają kołyszące się łodzie. Inne pałace wystąpiły wyżej i stanęły nad skałą; więc przed pałacem taras i balustrada, a tuż pod nią urwista ściana rzuca się ku wodzie. Inne w stylu hardym a zamczystej dumie patrzą się niby gniazda sokole ze szczytów wzniosłych gór.

Przecież, jeżeli gdzie, to zaiste tutaj słoneczne oświetlenia są duchem obrazu. Bo gdy jedne brzegi z całym amfiteatralnym pejżażem swoim wyzierają z cienia, co łagodzi kontury i ostrość linii, gdy tedy tutaj pejżaż odzywa się piano, pianissimo, na odwrót strona przeciwna jeziora, zalana będąc słońcem, przebudziła potęgi barw i światel i cieniów; tu linie, kontury brzmią całą orkiestrą swoją, — ruszają się i wołają na ciebie góry i drzewa, budynki, wieże, wille. Otóż cała natura jest tutaj jakby sobie przytomna, niby wie o sobie a pulsuje życiem rzeczywistości pełnem.

W ciągłym oczynieniu, jakby sennym jawem płyniemy po tém jeziorze. Niekiedy widzimy zatknięty znak, na którymś z brzegów — to jest stacya — parowiec wolnieje w pochodzie — niezadługo z pod owego brzegu odbija barka, pokryta pasiastym, kraciastym namiotkiem i zbiera żwawo wiosła jak nóżki pajęczce, i kroczy ku nam jak tylko może najspieszniej. To nowi towarzysze. Czasem w przybywającej barce jakies Signori, czasem włościanie; już najczęściej atoli płynie w niej postać czarna z kapeluszem ogromnym w trzy rogi. To jest signor Abbate, pragnący zapewne odwiedzić jakiegoś brata plebana poblizkiej parafii. Wtedy mieszkańcy tymczasowi statku cisną się ku stronie, z której goście jadą, by obaczyć czem nas Pan Bóg opatrzył. I wysiedli goście, a na odwet z parowca wchodzą do barki inni podróżni, którym na tej stacyi wysiąść wypada.

Po trochu opatrzywszy się z uroku, którym mnie zakłęła ta natura czarodziejska, pragnąłem nieco się rozpoznać w tém towarzystwie parowcowém naszym. Nie potrzeba było mieć oczu wróżki, by od razu zgadnąć, że się rozdzielalo na dwa światki, zupełnie od siebie różne. Jakoż na twarzach jednych było widać tak jawnie, jak gdyby było napisano, że to ludkowie okoliczni a nawet pobrzeźni.

Oni wsiedli na statek, ot tak, idąc za różnemi sprawami; ten się zapewne puszcza, by obaczyć sąsiada lub brata; inni jechali by się wymodlić w kaplicy, kędy złożyli całą ufność swoją; inny dążył na pogrzeb; ów znów śpieszył za družbę na wesele, a tamtemu serce zrywa się niepokojem, bo mu tęskno do kochania swojego; inny znów radby krowę kupić, a tamten chce się lekarza poradzić i t. d. i t. d. — Druga zaś połowa wojażerów była zapewne naszego autoramentu, bo przypędzeni do Włoch z różnych końców i kątów świata, płyną teraz aby to jezioro komejskie odwiedzić, a płyną choćby dla tego, by nie być w kłopotcie gdy wrócą do domu, a ktoś ze swoich zapyta: a byłeś na Lago di Como? A byłeś na Lago Maggiore, a widziałeś wyspy Boromejskie, a włąziłeś po schodach w posąg Św. Karola! — Czyli on wysoki, czyli tam rzeczywiście tak pięknie a cudnie?

Było się tedy czemu napatrzeć w tym statku. Istny quodlibet ludzki, zlepiony z różnych przeróżnych osóbek i obrazków. Przecież wśród całego zamętu różnojęzycznej publiczności, moja uwaga mimowolnie zwracała się do grupy dość malowniczo zestawionej. Składała się ze czterech osób, odgrywających na uboczu przeróżne scenki z dramatu powszedniego życia. Była to najprzód dama piękna, blada, która spoczywała na pół siedząc, na pół leżąc na kanapie, z kabiny umyślnie dla niej na pokład wyniesionej; przy niej jakiś pan w średnim wieku, zapewne małżonek. Trzecią osobą, czyli raczej osóbką, dziewczynką podlotek, mogącą mieć jakie lat dwanaście, choć wielce wybujała wzrostem, więc stworzenie śmigłe, ruchawe jak jaszczureczka. Nakoniec czwarta figura tego obrazku przedstawiała pannę służącą. Ta biedaczka wypatrywała wszystkie ruchy swojej pani, zgadywała jej spojrzenie, pragnąc wypełnić jej choćby najdrobniejsze życzenia. Jednak, mimo najlepszej chęci, w niczem się damie swojej przysłużyć nie mogła; rola jej była tak bezczynną jak ongi figur składających chóry greckiej tragedyi. Jakoż małżonek tej pani wyręczał ją w tych wszystkich powinowactwach; czyli przyszło wachlarz podnieść, czyli dodać cukru do szklanki wody, czyli wytrząść perspektywkę chustką, wszystko to czynił na wyścigi małżonek.

W podróży, zwłaszcza na statku, wrychle się zawiązują znajomości. Pożyczenie Henryette — bo tak się zwała ona drobna, śmigła osóбка — perspektywki, zjednało mi serce rodziców. I rad byłem tej znajomości. Była to rodzina z południowej Francyi, która dla wątłego zdrowia tej pani bawiła na wyspie Ischia pod Neapolem, a teraz wracała do domu. Oboje ci państwo świecili niepospolitem wykształceniem; znali dokładnie wszystkie arcydzieła sztuki, rozsypane po Europie, znali też najpiękniejsze kwiaty poezyi wszystkich wieków i narodów. Zdaje mi się, że pani sama malowała z amatorstwa, bo, płynąc po jeziorze, z misternym artystycznym taktem sądziła o malarskich pięknościach tego lub owego pejzażu, który się



nam rozwijał z kolei przed oczyma. Stało wrychle na tém między nami, że odwiedzimy wspólnie najważniejsze miejsca jeziora Como; poczem przepawimy się na Lago Maggiore. Cieszyłem się tem szczerze, bo dobrane towarzystwo jest tak stanowcze dla przyjemności w podróży, jak miłe sąsiedztwo na proszonym obiedzie. Z razu, z wierzchu sądząc, zdawały mi się te nadskakiwania i te grzeczności tego jegomości dla małżonki wymuszone i zbyt wymyślne; zwłaszcza, że oboje ci państwo nie byli już ani nowém, ani zbyt młodem stadłem: jednak później pogodziłem się z tém wszystkiem przekonawszy się, że ta uprzejmość była naturalna a płynęła z serdecznego przywiązania. Ba! wszak to właśnie z samych drobnych rzeczy składa się życie całe. Rzadko się zdarza pora wyświadczenia sobie ważnych, stanowczych przysług, lecz dzień każdy, każda godzina podaje sposobność wyjawienia uprzejmości życzliwej; a bez wątpienia te drobne względy, te formy gładkie stanowią won życia tém pożądanszą, im poufalsze stosunki wiążą ludzi z sobą. Przekonałem się też, zwiedzając w ich towarzystwie wille nad Lago di Como, że ta dama była bardzo osłabioną. A nie mówiąc już nawet o stosunkach tak blizkich jak małżonkow do siebie, albo dzieci do rodziców, albo rodzeństwa i t. d. — wyznajmy, że to zawsze dobrze osiadać życie drugim, zwłaszcza starszym, choćby drobiazgami. Bo mogą nadejść chwile, w których serce zajdzie ciężkiem a bolesném brzemieniem na myśl, żeśmy nie korzystali, póki był czas, z pory ucieszenia serca, co już na wieki ucichło.

Już od dawnego czasu spostrzegłem, że na drugim końcu statku jakaś wrzawa łoskotna i śmiechy grzmiące zgromadziły około siebie ciżbę wojażerów, a to tak gęstym zastępem, że ani sposobu dopatrzeć się źródła tych hucznych luszytków. Zbliżyłem się tedy do onego Momusowego ołtarza — i tu także komedia, tylko wskrós buffa. Około stołu, dźwigającego na sobie gory kotletów, szynek, serów, bułek strzeżonych przez cały odwach butelek czerwonego wina, siedziało ze sześciu włóscian, już w podsunionych latach, lecz czerstwych i jarych: przyodziewa na nich dość z grubego sukna, jednak czysta i wygodna, z bielizny śnieżnej bez skazy wyglądały ręce opalone, czerwone, twarz ich brunatna; kapelusze słomiane, ozdobne w jedwabne przepaski. Więc jedzą, piją, hulki palą — i ledwie statku nie rozwałą. Około nich stały dziewczęta suto ubrane. Niechajże kto powie, że Włosi mało jedzą: kotlety, sery, ciasta, ogromne szklenice wina przepadały niespostrzeżenie, bez śladu, jakby w jakiej otchłani piekła Dantego. A humor tak jowialny, wyraz na twarzach tak rozkoszny, że trudno nie cieszyć się wraz z nimi i nimi. Głównym powodem tych hucznych chichotów, jak to zwykle bywa, była jedna figura, facecyonista wiejski; więc, mając usta pełne szynki i spławiając ją winem, coś im opowiadał, pieprząc i soląc konceptami, a co który koncept, niby pulcinello, na świat wyskoczył, był witany w koło grzmiącą salwą śmiechu.

Zdawało się, że ta cała kompania ruszała się jak one chłopcy z tektury na sznurkach. Facecyonista prawil i prawil, więc wszystkie biesiadniki pochyliły się ku niemu, oczy na oścież wytrzeszczając a pilnie słuchając; lecz gdy tamten strzelił konceptem, już wszystkie głowy się rozleciały, wywróciły się w znak, każdy gruchnął konwulsyjnym chichotem, oczy zmrużył a usta rozdziawił i podparłszy boki trząsł się cały. Poczem każdy wywróconą ręką ociera łzy i znowu słucha, i znów cicho; słyhać tylko koncepciste by znowu huknąć śmiechem — i tak ciągle a ciągle. Jestem przekonany, że nikt z obcych nie rozumiał tego żargonu, że tedy nikt nie wiedział o co tu chodzi, lecz śmiał się serdecznie dla kompanii, patrząc na te śmiejące się twarze. Uważałem, że nie jeden wojażer stanął poważnie, i zadzierając noska z góry i z pańska poglądał na to towarzystwo, lecz niezadługo sam uśmiechnął się z lekka, potem mocniej, a potem, jakby porwany niewstrzymaną mocą, jakby go posiadał Momus, śmiał się sam do rozpuku. Bo taka to ta biedna ludzka natura! Ona żyje pod władztwem niewidomych geniuszów; niechno jednego, dwóch, kilku porwie takowy geniuszek złośliwy, a już całe tłumy pójdą za ich przykładem. Na polu bitwy kilku walecznych pociągnie tłuszcze tchórzów za sobą i zamieni ich w bohaterów; i na odwrót ktoś z kądzielą a podszyty skórka zajęczą zdoła też istnych zuchów nastraszyć — a gdy jedno, drugie samobójstwo zdarzy się np. w mieście jakim, lub w jakim pułku, już samobójstwo w manią się zamieni i nie ma z niem rady. Wiecie też, że jak się gdzie w jakiej okolicy zaczną żenić, tak się żenią a żenią bez końca. Niechajno w kompanii, choćby najweselszej, pojawi się kilka figur nudnych, a w tej chwili ona kompania stanie jakby zimną wodą oblaną. Mówiono mi, że za czasów Kanta w jednym z lektoryów królewieckiego uniwersytetu stał posąg ziewający, więc też nikt z profesorów nie chciał wykładać w sali, obawiając się wpływow zgubnego przykładu.

Wiemy atoli jak również ostateczności odwrotne są prawem zmysłowego i duchowego świata; więc też im więcej w jedną ostateczność przesadzisz, tem pewniej ona sama cię w drugą przetrzuci, bo one obie nawzajem się potęgować będą. Im mocniejsza akcyja, tem i mocniejsza reakcyja, i po reakcyi znów akcyja. Tym perpendykulem idzie historia, a to często gęsto z niemalym kosztem swoim a gorzkim żalem. Bo ludzie nigdy nauczyć się nie mogą tej prawdy, stariej jak świat, że umiarkowanie jest najwyższą mądrością. Otóż nasze kompany tak wesole — od razu — jakby ich coś z nienacka podleciało — ni w pięć ni w dziewięć, oniemiały; nie słyhać już chichotów i śmiechów; podobno jakiś żart troszkę za grubo uderzył w jednego z biesiadników, który, jak się zdaje, był główną i najważniejszą ważącą personą w tem gronie; więc on, co się tak cieszył i śmiał z konceptów, poki one były w innych, cudownie prędko, jakby dekoracyja, zmienił swoją fizyognomię, gdy jego samego kolnął do-



wcipek śmiały. A gdy ten jegomość się skrzywił, skrzywili się wszyscy. A Momus uciekł.

„Cadenabbia! Cadenabbia!“ wołano. Zatem tu miejsce, w którym nam wysiąść wypada. Niezadługo nasze Francuzy i my oboje siedliśmy w łódź. Tuż przy wodzie wznosiła się nętna, wabna oberża a nawet gracyjnie w letnie saloniki zbudowana, otoczona ogródkiem pełnym kwiatów, pięknych drzew, krzewów, posażków, mostków. Tu zamówiwszy sobie obiad ruszyliśmy do *Villi Sommariva*; najprzód szliśmy aleą, co zrazu biegła nad samem jeziorem, potem spinała się nieco w górę, później ta droga nasza zniżala się zwolna aż ku wodom, a tutaj już stanęła naprzeciw nas willa Sommariva.

Ta willa dzisiaj własnością pruskiej księżnej Maryanny Albertyny (\*).

Otoczenie, rozumie się, bogate w najcudniejszą vegetację, jak to zawsze bywa gdy znajomość rzeczy, sute zasoby i sama natura zwiążą się wzajemnem przymierzem, by umaić mieszkanie człowieka. Dziwnie tu patrzyły mirty, cytryny, laury, żyjące sobie w szczerym gruncie jako w ojcowiznie swojej. Drzewa cytrynowe, obciążone złocistym owocem, wysadzały sobą aleę. Najprzód od spodu, prawie od wody wnoszą się przepyszne z obu stron podwójne schody. One łączą się powyżej na tarasie, lecz od tarasu znów się rozłączają i wnoszą się do góry wspaniale, — potem jeszcze powyżej znów taras, na którym się znów łączą te podwójne schody i tak następnie aż do samych głównych drzwi willi. A te schody i tarasy wonią rozstawionemi kwiatami, a wszędzie po różnych wysokościach witają cię marmurowe posągi. Proszę sobie wystawić, jak to czarodziejsko się patrzyć z pomiędzy tej lubej a miłającej się dziatwy Flory na te ruchawe srebra jeziora i na dalekie góry i wioski.

Wstąpiliśmy we wnętrze pałacu.

Rozumie się, że nikt z czytelników nie wątpi, że w tym rozkośnym zaścianku królewskim wszystko ślicznie i smacznie i z wymyślnym komfortem urządzone. Lecz pilnując swego powiadamy, że ta willa, wedle mojego zdania, nie dla tego na królowną patrzy, że tu wygodnie, strojnie i pieniądze, lecz raczej dla tego, że ona przybytkiem dzieł sztuki wysokiego znaczenia. Wszak masz tutaj *Jokondę Leonarda da Vinci* (\*\*), lecz o tym obrazie nie wspomnę, bo o mistrzu Leonardzie rozprawialiśmy dość szeroko i jeszcze o nim mówić nam przyjdzie.

Cudnej też tam piękności jest *Mars Kanowy* a bardzo nętna i wabna *gruppa Amora i Psyche* jego przez rzeźbiarza *Appiani* i t. n.

(\*) Dziś willa hrabiego *Sommariva* znana jest pod imieniem *Villa Carlotta*. Miano to odziedziczyła po córce księżnej Maryanny Albertyny. Po śmierci księżnej Charlotty w roku 1855. willa przeszła w posiadanie jej męża, księcia *Jerzego Sachsen-Meiningen*. — St.

(\*\*) Autorstwo Leonarda wątpliwe. — St.

Przecież najwyższym skarbem sztuki w tej świątyni piękności jest ow przesławny pochód tryumfalny macedońskiego Aleksandra w bramy Babilonu, wykonany przez wielkiego *Thorwaldsena*. Jest to fryz (nadrzucie), więc pas szeroki marmurowy biejący u góry ścian sali. W tém arcydziele świetny mistrz w natłumieniu swego geniuszu sprzymierzył dwa światy, bo zesłubił piękność klasyczną starożytnej Grecji z ideałem nowożytnych czasów. Na tym fryzie, długim do 39 łokci, widzisz płaskorzeźby pojęte z całą precyzną prostotą właściwą sztuce starożytnej, a jednak owianej uczuciem ciepłym, głębokiem nowożytniej społeczności.

Ta cudna kompozycya wykonaną była pierwotnie z polecenia Napoleona I w roku 1811, pragnącego ustroić całym przepychem pałac Kwirynalski w Rzymie. Bo francuzki cesarz tę siedzibę Ojca Św. chciał mieć mieszkaniem dla siebie. I w trzy miesiące, zatem w niesłychanie krótkim czasie, *Thorwaldsen* już ukończony z gipsu fryz osadzał w sali Kwirynału. Niezadługo później *Napoleon*, pieszcząc się myślą dźwignienia pomnika swojej chwały w Paryżu, postanowił takowy ustroić tym fryzem *Thorwaldsena*, zwłaszcza że cesarz w tym tryumfie macedońskiego bohatera widział własne tryumfy a apoteozę światowładztwa swojego. Przeznaczył tedy mistrzowi 320,000 franków nagrody, a połowę tej summy zaraz z góry wyliczyć nakazał. W tém dotknęła go ręka ducha dziejów. Na miejsce zamierzonego pomnika chwały, stanął w Paryżu *Ludwik XVIII*, i wtedy mistrz, dokończywszy arcydzieła swojego ofiarował je różnym dworom Europy za resztującą jeszcze drugą połowę ugodzonego wynagrodzenia. Nadaremnie. I długo czekał nabywcy ten fryz arcymistrzowski. Nakoniec hrabia *Sommariva* kupił go za 100,000 franków i umieścił w tej tu swojej willi (\*).

Wszak wycieczka tak pośpieszna, jak nasza, na to jezioro *Como*, nie nadaje się wcale do bliższego rozbioru tej zacnej pracy *Thorwaldsena*, a nadto obaczmy, jeżeli Bóg pozwoli, oryginał tego fryzu w Rzymie. Tam tedy obszerniej o nim pomówimy — a teraz złożmy część pamięci zacnego *Sommarivy*, który tak wzniosłe pojął powołanie rodzin majątnych.

Wróciwszy do *Cadenabbii*, już i obiad, czyli raczej śniadanie

(\*) Powyższe opowiadanie wymaga pewnego sprostowania. W lecie 1812 r. oczekiwano w Rzymie przybycia Napoleona I. Dla uczczenia potężnego na ówczas władcy, postanowiono przyjąć go w Kwirynale przystrojonym w dzieła sztuki. *Thorwaldsen* wykonał w tym celu w gipsie ow wspaniały pochód tryumfalny Aleksandra W. *Napoleon* zaś tego dzieła nigdy nie widział, gdyż w skutek wojny z Rosyją, do Rzymu wówczas przybyć nie mógł. Wykonanie w marmurze tego dzieła poleconém było *Thorwaldsenowi* najprzód przez króla duńskiego *Fryderyka VI*, a następnie przez hrabiego *Sommariva*. Ztąd dzieło to wykonaném zostało przez *Thorwaldsena* w marmurze dwa razy i istnieje zarówno we wspaniałém muzeum *Thorwaldsena* w *Kopenhadze*, jak w willi *Carlotta* nad jeziorem *Como*. — St.



zastaliśmy gotowe. Ryby wyborne jeziora były istne primadonny, zyskujące najwięcej poklasków od zgłodniałej publiczności. Okna ogromne salki jadalnej otwarte na jezioro. Tak te spojrzenia natury i jej barwy pyszne zastąpiły choćby najokazalsze wystawy. I słuszność mają psychologowie twierdząc, że zmysły łączą się nawzajem z sobą jakimś pokrewieństwem mistycznym i nawzajem się uzupełniają. Słuch i powonienie to istne wspaniałe kuzyny. Zatem w sali koncertowej niechaj pachną kwiaty, a od biedy choćby tylko kadzidla, bo muzyka jest także wonią a pachnidłem dla duszy. W sali jadalnej zaś, prawią dalej psychologowie, niechaj będzie gra barw i malowanie rozciągające się po ścianach. Możem się na to zgodzić, ale nie wierzymy zbyt ściśle w powinowactwo tych zmysłów, bo węch i smak mają się do słuchu i wzroku, jak lokaje do swoich panów; bo tamte dwa pierwsze gospodarzą w państwie materyi, te zaś dwa drugie wprowadzają nas w świat idealny, swatając ducha człowieka z geniuszem piękności, żyjącym w sztuce, co wiekuistości pokrewna.

Bądź jak bądź, to jezioro i wiecznie ruchawe błękitny jego, te góry i skały, wioski i miasta, co jego wody wkoło otoczyły wieńcem, to wcale niezgorsza dekoracya sali jadalnej. A nadto nasza rodzina francuzka, miła, grzeczna, wykształcona — i to nie lada przystroj do naszego śniadania.

Jak atoli wszemu, co ziemskie, tak i tej biesiadzie przyszło na koniec a my znowu w łodzi naszej. Ona, kołysząc się z lekka i z miękka, zawieszona właśnie nad najgłębszymi otchłaniami jeziora, niosła nas do willi Serbelloni. W drodze, wśród gawędy poufałej, prawiłszy to o tém, to o owém, zwłaszcza o tém sfinksie tajemniczym, co od tylu lat podaje we Francyi zagadkę swoją do rozwiązania, a każdego, co nie zdoła zrozumieć mistycznego słowa, strąca z wysokości w otchłanie śmiertelne.

W tém zdarzyło się, że Henryetta, siedząc przy ojcu, zapatrzyła się nieruchomie na jakiś punkt jeziora. Ojciec, pochyliwszy rękę z lekka, palec umaczał i prysnął dziewczynce na szyję. Jedyńaczka zwinnością wiewióreczki zrywa się i, nabrawszy w obie dłonie wody, chlusnęła nią ojcu w twarz. Papa znów oddawał mokre pociski, i tak trwał żwawo ten trochę dziwaczny pojedynek; łatwo atoli można było dostrzedz, że w tej bitwie ojciec daleko był względniejszy i delikatniejszy niż córka. Matka zaś serdecznie się cieszyła zwinnością „małego aniołka“ swojego. Przecież widząc, że jakoś nie wtórował jej uśmiechom radosnym, przytłumiwszy głos rzuciła kilka słów, jako z trojga dzieci ta jedna tylko dziewczynka jej została. Zrozumiałem — to jedynaczka! A wiemy co to jest jedynaczka. Wszak nam ją unaocznili i Korzeniowski; nie dziw tedy, że ją rozpiescili rodzice; to rzecz ludzka! — A lubo nie chcę być pedanckim Katonem, przecież mniemam, że lepiej jest, gdy rodzice a dzieci, choćby jedynaki, nie staną nawzajem do siebie na

tęj stopie zupełnej równości. Jakoż póki syn, córka duchowo się nie wzmoże, póki się nie oprze na wyrobionych własnych zasadach życia i prawdy, jak na węglach swoich, póty też ojciec, matka są właśnie wcieleniem widomem owych wszystkich wielkich świętych prawd; a zatem czego się jeszcze nie dobiła nierozwinięta myśl dziatwy, to całą pełnią staje jej na oczy w osobach rodziców. A miłość dzieci dla rodziców jest pierwszym kształtem miłości człowieka dla cnoty i onego wiecznego zakonu, na którym spoczęły bieguny moralnego świata. Tak wszędzie się dzieje; zawsze rzeczywistość widoma jest przygotowaniem do ujęcia niewidomych prawd. Śledzenie widomych cudów przyrody jest dla rozumu ludzkiego jakby nowicyatem, gotującym duszę jego, by zdołała wznieść się na skrzydłach uczuć i myśli do dziedziiny prawd czysto duchowych. Zanim lud sam siebie jako całość pojmie, widzi ducha swojego w postaci świętych patronów stróżujących nad krajem. Dla Joanny d'Arc Francya uosobiła się w Delfinie, a lud francuzki obaczył uosobienie swoje w tej orleańskiej dziewicy.

Nie byłem tedy rad tym stosunkom zbyt poufałem Henryetki a rodziców jej, zwłaszcza że już kobiety z istoty swojej mniej się opierają na zasadach abstrakcyjnych, rozwiniętych przez rozum na zimno, na sucho, lecz raczej słuchają wróżb własnego serca swojego, a instynktem, a miłością zastępują sobie ogólne abstrakcyjne na świat poglądy. I dla tego też raczej pytają o osobę, niż o rzecz samą.

W takim rajwaszku a swawolkach dobiliśmy brzegu, u samego podnóża onej góry Serbelloni; willa stanęła na jej wysokościach, by miała spojrzenie wolne na ten czarowny świat w około. Biedna nasza dama francuzka dla osłabienia nóg wsiadła do czekającej lektyki; więc brakło jej swobody zatrzymywania się, zbaczania, obzierania się wolnego w tej drodze przecudnej, która coraz wyżej wila się zwolna i łagodnie niby wstążką około góry. A już rąbek tej wstęgi wysadzony, wyhaftowany zaiste całym bogactwem natury i całą wymyślnością smaku i wykwentem ogrodniczej sztuki. Dziwnie mnie się więc wydało, gdy kaktusy, niby ogromne straszne polipy, pięły się po skałach, kwitnąc purpurą; lub gdy one aloesy, które książę Pückler tak trafnie blaszanemi roślinami nazwał, rozkładały te nieruchome a kolcem najeżone liście swoje. Prawda że one tutaj nie pojawiły się samorodnie, że były pierwotnie sztuką sadzone; lecz raz zasadzone rosły, bujały jakby w domu u siebie a na gruncie rodzinnym, i już nie drżały, jak u nas, na wspomnienie zimy. Co chwila nasz pan z Prowancyi zatrzymywał się, podziwiając wzrost ogromny a bujność to tej, to owej rośliny, które w naszych szklarniach północnych ogrzewane rosna z wielką męką a biedą.

Tak dziwiąc się, ciesząc i zartując stanęliśmy na samym rogalu onego Monte Serbelloni. Jest to belweder co ga sama natura dla



ludzi wymyśliła, żeby już mogli całym pełnym sercem hołdować jej urokom. Bo, zważcie, ta góra stanęła właśnie na przyłasku, na cyplu, kędy się schodzą wszystkie trzy odnogi jeziora. Są to raczej trzy jeziora łączące się z sobą, jak już wiemy, w kształcie widel dwuzębnych a mające osobne nazwiska swoje a osobny swój charakter, cechujący ich piękność i czarodziejstwo właściwe. A one gdzieś w głębi pod stopami ci legły a ciągną w daleką dal. Tutaj ci się na chwilę zdaje żeś orłem zawieszonym nad ziemią, więc też myśli, niby orłęta, klują się w sercu, a każde takowe orłę młode puszcza się w dalekie strony, jakby chciało kulicę ziemską oblecić i odwiedzić wszystkie kraje i ludy, i dawno pomarłe i jeszcze w doczesności pracujące. I jedno z tych ptaszat, ulatując z piersi, uniosło własnego serca twojego pukanie i śpieszy na północ daleką, by się powitać z bracią swoją, co się gnieździ na tatrzańskich granitowych iglicach.

Wierzajcie, że w sercu każdego a każdego człowieka są uczucia rzewne i niebolotne; one jednak zakłete milczeniem, drżemią w jego wnętrzu a bez własnej nawet wiedzy jego. Gdy zaś się pojawi natura, odziana wspaniałym majestatem, już ona zawoła na te uczucia w sercu, ona obudzi te w duszy zakłete myśli i wzniesie je godnością nieskończonej ludzkiej istoty. I wtedy człowiek sam dopiero staje się świadom tych bogactw duchowych, których w sobie nie przeczuwał wśród tego codziennego ubóstwa, i wtedy się dowie, jaki on potężny w tej niemocy powszedniego życia.

Tak staliśmy długo w niemłej ciszy na przyczole owego Monte Serbelloni, oddając cześć tej naturze, która tak z mistrzowska wygrywa pieśni tryumfów na sercu naszym. Aż tu z razu ogrodnik, towarzyszący nam, wskazał milcząc ręką na widnokrąg, a tam jakiś strach nocny, a potwór czarny wychylał z po za gór złowrogą głowę swoją; była to chmura złośliwa, gniewna. Nakoniec odezwał się ogrodnik: — „to zły znak dla państwa, ta chmura niesie burzę a zapewne uraczy nas długą słągą.“ — „To źle“ — rzekł nasz szlachcic francuzki — „kto wie czyli nawet nam radno wyprawić się na Lago Maggiore!“ „Ani państwu myśleć dziś o tém, bo puszczałyby się każdy na grubą grę, ktoby się powierzył wśród burzy naszym wodom. Co gorsza! Gdy się u nas w górach zadeszczy, to już nie ma końca tej psoty; a wśród niepogody cóż robić na Lago Maggiore?“ Na takowe dictum, czytelnik zrozumie, żeśmy się wielce skrzywili; z razu nie chcieliśmy wierzyć tym przepowiedniom pana ogrodnika, bo zdawało nam się rzeczą niepodobną rozstać się z nadzieją widzenia wysp Boromejskich, boć to była przecież myśl, co się w nas na piękne oddawna rozpieściła, i zagospodarowała w duszy. Przecież gdy na wszystkie nasze uwagi uparty ogrodnik swoje prawil, gdy chmura owa, choć jeszcze nie rosła, widocznie jednak czerniała coraz silniej, i coraz znacniej dźwigała tę ciężką głowę, niby olbrzym, budzący się na legowisku swoim, wtedy warto było

widzieć jak nam mina na piękne zrzadła. Wtém ów śmieszek wesoly, swawolny przerwał pitagorejską niemotę naszą. Henrytka, co sama z gniewem a niedowierzaniem patrzyła na ogrodnika, teraz, widząc wszystkie fizyognomie spuszczone na kwintę, była porwana pustym śmiechem, żartując sobie z tój nagłej zmiany ogólnego humoru. Trudno tedy było i nam się nie rozśmiać. A wiecie, jak-to ten zawsze wygrał, kto się z siebie śmieje, bo wypchnął troski z serca, zatém patrzy na własną osobę jakby na personę odrębną od niego.

Uderzyliśmy tedy radą w radę, i rzecz na tём stanęła, że gdy w każdym razie mieliśmy odwiedzić *wille Melzi*, zatém płynmy do niej a potem obaczmy co czynić.

Zchodząc z góry Serbelloni ojciec Henrytki, który, jak mnie się zdawało, był całém sercem przywiązany do rodziny starszych Bourbonów, żartował sobie ze spełzłych nadziei córki, która ciągle szczebiotała, że koleżance swojej napoleonistce we Francyi przywiezie z *Isola Bella* z *Lago Maggiore* liść z onego laurowego drzewa, na którém Napoleon, na dwa dni przed bitwą pod Marengo, szpada wykroił wyraz „*Bataglia*“. I prawda! Choć wódz bojowładny oddawna skonał wśród wodnej pustyni na skale, ten sam laur wyrósł i żyje zdrowo do dziś dnia, i dziś jeszcze ów wyraz na korze wykrojony „przypomina, jak ktoś rzekł, że historia nie zawsze orężem się pisze“.

Cóż prawie mam o tych przepysznych ogrodach willi *Melzi*! Zaraz na wstępie staje grupa z dwóch figur złożona, a wykonana przez *Jana B. Camolli*, jest to *Dante* i *Beatrice*. *Beatrice* podniosła oblicze ku niebu a *Dante* oczyma utonął w jój spojrzeniu. Jest to scena z *Boskiej Komedyi*, gdy *Dante* śpiewa jako obaczył ulubienicę u podnóża wiekuistych jasności. Wiemy, że wtedy oczy jego śmiertelne, olśnione niebios światłem, nie zdołały znieść promieni Bożych, i że *Beatrice* patrzyła się w stok światłości nieskończonej i napałała nią źrenice swoje, a *Dante*, nużąc wzrok w jój promiennym spojrzeniu, oczyma z niego ssał zachwycenie, tracąc samego siebie.

Niedaleko od tój grupy, prawdziwie pięknej, wabiło nas drzewo bujnym bogatym liściem nabite, a bielejące się sutym wspaniałym kwiatem niezwykłej formy. To drzewo wzrostu rozłożystej cieniastej lipy było magnolią dziwniej wielkości. Ogrodnik, bo i tutaj ogrodnik jest ciceronem, widząc podziwienie radośne naszych dam, wszedł na drzewo, to jest na tę olbrzymią magnolią, a wchodzi tak bezpiecznie i tak poufale, jak się to włazi u nas na starą jabłoń lub gruszę. I zniknął w gęstwinie liści i znowu się nieco pokazał i znów skrył się w gęstym splocie liści; nakoniec zstępując z konaru na konar zeskoczył i przyniósł trzy kwiaty, po jednym dla każdej z trzech naszych białych głów. Ta magnolia miała też w pobliżu swoim godne siebie sąsiedztwo, bo mirty, oleandry, cyprysy, laury,



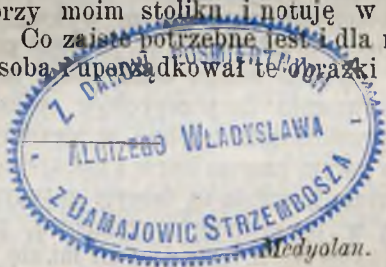
pomarańczowe, cytrynowe drzewa, tak ogromnych wymiarów o jakich nam ani śnić; dalej roje kwitnących kaktusów a tłumy kamelij, co, choć już bez kwiatów, jednak całe obciążone owocami, i t. d. i t. d.

O innych osobliwościach natury i sztuki nie wspomnę, bo też nas jakoś męczyła myśl że nie obaczymy Lago Maggiore, ani onych czarodziejstwem natury zawołanych Boromejskich wysp jego. Trzeba było złamać w sobie te chętki nasze, bo owa chmura, niedawno jedynie ze szczytu góry dostrzeżona, teraz już tak się podniosła, że się stała widną dla nas w chwili, gdyśmy już stanęli nad samém zwierciadłem jeziora.

Nie było innej rady tylko wrócić do Medyolanu.

Jakoż gdyśmy stanęli na dworcu kolei żelaznej w Medyolanie, wieczór jeszcze nie był zbyt późny, a przecież ćma nocna pokrywała świat, bo owa chmura, jakby olbrzymia brudna szmata, rozwiesiła się nad miastem. Z daleka lyska się i grzmi, a te gromy zaiste południowe, bo jakieś metalowe, brzęczące. Dorożkarz zaciął konie, i wihrefm popędziliśmy do domu — a nie było też czego się guzdrać, bo gdyśmy zajeżdżali przed Reichmanna, ogromne, ciężkie, lubo rzadkie, krople biły w powóz.

Tak siadłem znowu przy moim stoliku i notuję w skróceniu historją dzisiejszego dnia. Co zaiste potrzebne jest i dla mnie, bym się jakoś sam pochwycił z sobą. Pomyślałem, że obrazki magiczne, co mi się płaczą po duszy.



(Dalszy ciąg.)

Dziś zabierałem się w przytrudną wyprawę; jakoż pragnąłem skończyć rzecz moją o katedrze tutejszej i w obec niej pożegnać się z Medyolanem. Z jednej strony w ocenianiu jej stylu nie chcę unosić się panegirykiem pochwalnym, bezzasadnym, a z drugiej strony jestem daleki od onych zuchwalców, co, napoiwszy oczy samym tylko tumem kolońskim lub strasburskim, pieszczą się myśla, że przecież wypatrzyli jakieś wady a niedostatki w tej medyolańskiej świątyni, będącej dziełem sztuki tak wspaniałem, a tak słusznej sławy. Oglądałem już tyle razy tę budowę; a gdy teraz zbliżyłem się do niej, by ją sądzić, stanąłem znowu, jakby urzędony podziwem i czcią. Zdawało mi się, że ją widzę dopiero raz pierwszy. Prawda, że na samej facyacie żyją dwie myśli, nawzajem sobie sprzeczne — bo gotycyzm a renesans: więc romantyczność średnich wieków, a uczucia starożytnego klassycznego świata, co zmartwychwstały sztuką XV i XVI wieku. Ta dwoistość dwóch

światów nie tylko się odzywa w myślach głównych, ale nawet w szczegółach i rysunku ornamentyki. Tutaj bujają przystroje renesansowe, niby lekkie sylfidy, uśmiechające się szczęściem a wdziękiem ziemskim, obok niezliczonych kapliczek, wieżyczek, iglic, kwiatonów i innych kamiennych piosenek gotyckich, którym wszystkim znowu tak tęskno na ziemi, że radeby czém rychlej zerwać się z doczesności i unieść się do nieba. Ten renesans, co się tutaj rozgospodarzył, był dopiero wykonany z polecenia Św. Karola Boromeusza przez *Pelegrina Tibaldi* (\*).

Obszedłem kościół w koło: ogromne, olbrzymie filary przyporne (szkarpy), podtrzymują ściany naw. Te filary gwałtownie występują w ulice, a jednak nie są podsadziste, zamaszyste — bo każdy z nich rozebrany w kapliczki, dziergane we figury świętych, a każdy z nich u góry strzelił w niebiańskie błękity wieżyczką, przezroczystą, eteryczną, na której wzlatuje ku obłokom posąg. Między każdym filarem a filarem (szkarpą) mieści się w ścianie kościelnej okno gotyckie zuchwałych wymiarów, a ubrane suto we właściwe sobie ozdoby. Jeszcze potężniej, niż strony boczne kościoła, uderza zewnętrzny widok poprzecznego ramienia i prezbiterium. Tutaj albowiem siła wielmożna połączona jest z najwyższą hojnością ozdób i strojów, wyrobionych przemyślnym wykwintem. Nieco się zdziwiłem, że zamknięcie prezbiterium (t. j. część za wielkim ołtarzem), złożyło się tylko z trzech boków ośmiokąta: ta forma jest może zbyt prosta w porównaniu do przepychów otaczających w koło świątynię. Okna w prezbiterium zdobne w niezmiernie okazałe róże, w szyby malowane całym czarem barw i malarskiej fantazyi. Tak tedy boki i prezbiterium kościoła są istnym gotycyzmem. Gdym duszą wczuwał się w tę epopeję marmurową, prawiącą o czasach romantycznych, rycerskich, przedstawił mi się jakiś jegomość, mówiąc, że jest custodem, że nas zaprowadzi na dach kościelny. Wnet między nami stanęła zgoda — ruszyliśmy.

Nie wiem ile mi trzeba było odbyć schodów; że ich atoli była znaczna liczba, domyślić się możemy pamiętając, że nawa środkowa wznosi się blisko na 140 stóp nad posadzką kościelną. Nakoniec wstąpiłem na ten dach: stanąłem w osłupieniu! Gdziekolwiek spojrzał wyrastały tłumpy wieżyczek i szczytów i iglic i szczytków i kwiatów i figur; a gdym się krokiem z miejsca ruszał, coraz nowe a inne występowały cizby tych wieżyczek, szczytów, iglic, a one wszystkie z marmuru białego, a wszystkie dziergane, przezroczyste, eteryczne, wzlotne. Coraz nowe pojawiają się grupy świętych mężów i niewiast i aniołów i aniołków — co umieszczone po tych wieżyczkach, szczytach, iglicach, jedne z nich coś prawią, inne wzd-

(\*) *Pelegrini Tibaldi*, znany budowniczy XVI wieku, ur. w Bononii 1522 + 1592 roku. — St.



chają, tamte się modlą; jest ich tutaj tak liczna ludność, iż uwierzysz, że posążków i posągów zdobiących ten kościół jest kilka tysięcy — to istne państwo rajskich, sennych marzeń! Po tych dachach doskonale przechadzać się możesz, bo są prawie płaskie, pochylając się nieznacznie bardzo, a złożone z olbrzymich marmurowych płyt. Jakoż zważ, że w całym tym budowaniu, w całym tym kościele tak olbrzymim nie znajdziesz ani jednej cegły ani kawał drzewa — tu wszystko, co jest, jest marmurem i metalem!

Aby się nieco opatrzeć w tym świecie, zdającym się z razu być chaosem przepychu i okazałości, pomnijmy ze kościół (raczej jego ramię podłużne), składa się z pięciu naw podłużnych. Nawa środkowa, więc główna, jako najszersza, jest także najwyższą. Dwie drugie, biegnące po obu jej stronach, są już znacznie od niej niższe; lecz od tych znowu niższe są dwie skrajne czyli zewnętrzne nawy. W tym samym stosunku coraz niższe są przeto i dachy tych naw. Mówiłem także, że budowa poprzeczna (ramię poprzeczne), tworzące tedy z podłużną krzyż laciński, składa się równie z trzech naw z których środkowa jest także najwyższą (\*).

Teraz uważmy, że dach najwyższy, czyli środkowej, podłużnej nawy obsadzony jest na obu krajach swoich niby w zęby, w szczyty gotyckie, a na każdym z tych szczytów wyrasta kwiat marmurowy, a każdy kwiat jest inny a inny. Co więcej: oprócz tego, po obu krajach tego dachu najwyższego wystrzelił cały szereg wieżyczek, eterycznych, strzelistych, a pełnych gracyi. Baczmyż! Każda z tych wieżyczek piętrzy się w cztery kondygnacye, a im wyższa kondygnacya, tém ona lżejsza i przezroczytsza. Druga i trzecia kondygnacya otoczona w koło wieńcem miniaturowych kapliczek, z których każda spoczywa na kolumnach a kończy się u góry szczytem. Na tych szczytach unoszą się figurki. W kapliczkach stoją również posążki; do tego jeszcze kwiatki, zwoje liści, galeeryjki dodają tym kapliczkom lekkości jakby widziadłom idealnym w natchnieniu wymarzonem. W najwyższej części te wieżyczki zbierają się w piramidę ośmiościenną, wzlotną; a na samym ostrzu tej piramidy wykwiata kwiat, a na tym kwiecie znowu staje posąg; a on tém śmielszego wejrzenia, iż jest nierównie większy niż owe figury, które poniżej zaludniają kapliczki i ich szczytki.

Pomyślmy teraz! Rzekłem dopiero, że dach najwyższy, to jest pokrywający nawę środkową, wysadzony jest po obu krajach, to jest wzdłuż obu okapów swoich, szeregiem takich wieżyczek; otoż to samo dzieje się na krajach dachów niższych, bo pokrywających nawy niższe, przylegające do boków nawy środkowej. Tak tedy

---

(\*) Przypominamy, że krzyż laciński różni się od greckiego. Grecki ma wszystkie ramiona równe, one tedy nawzajem przecinają się na połowy.

każda z wieżyczek, stojących przy krawędzi dachu najwyższego, ma drugą odpowiednią naprzeciw sobie, ale umieszczoną już nierównie niżej, bo należącą już do niższej nawy. A nakoniec taki sam szereg wieżyczek stanął przy kraju obu naw skrajnych zewnętrznych, to jest najniższych. Zrozumiesz tedy, że właśnie ten ostatni szereg najniżej umieszczonych wieżyczek jest widny z dołu, z ulicy, bo zajmuje kraj samego kościoła. Co tutaj rzekłem o jednej stronie kościoła, rozumie się także i o drugiej jego stronie.

Tak tedy na dachach naw podłużnych wykopiało aż sześć szeregów takich wieżyczek; a gdy ramię poprzeczne składa się z trzech naw, więc nad nimi mieszczą się cztery rzędy wieżyczek wyżej opisanych.

Nie rozumiemy atoli, aby te szeregi wieżyczek były bez powodu logicznego konstrukcyjnego; owszem one nie są bynajmniej pustą paradą. Jakoż każda z pięciu naw podłużnych i każda z trzech poprzecznych opatrzona jest po bokach swoich w filary przyporne (szkarpy), które, przylegając do niej, wzmacniają ją i bronią by sklepienie swoją siłą rozpierając nie rozwiódło ścian; otóż te wieżyczki są szczytami tych filarów, a są niby ciężarem, brzemieniem, co je przyciskając wzmagają ich dzielność i moc.

Jednak na tém jeszcze nie koniec! Aby tę konstrukcyę jeszcze silniej spotęgować, trzeba było te sklepienia i te filary razem z sobą związać, ścisnąć, by tém bezpieczniej przewyciężyć dążność rozpierających się sklepień kościelnych. Jakoż od spodu każdej wieżyczki najniższego rzędu, więc wznoszącej się już od zewnętrzznego na ulicę występującego filaru (szkarpy), rozpina się po przez powietrze arkada aż do podnóża odpowiedniej wieżyczki, a należącej już do wyższego rzędu; a znów od tej wieżyczki druga podobna arkada przerzuca się do podnóża sobie odpowiedniej wieżyczki, należącej przeto już z kolei do najwyższego szeregu — bo umieszczonego wzdłuż krawędzi dachu najwyższego, pokrywającego nawę najwyższą czyli środkową. To samo widzimy i nad ramieniem poprzecznym kościoła; gdy zaś tutaj są jedynie trzy dachy, więc wprost od każdej wieżyczki skrajnej rozpina się arkada do wieżyczki stojącej na krawędzi nawy środkowej.

Taką samą systematyczną siatkę arkad i filarów przypornych, wypływającą z samego życia i ze samego organizmu stylu gotyckiego, znajdujemy podobnie i w północnym gotycyzmie. Gdy atoli na północy fantastycznej, idealistycznej te arkady i łuki przyporne bywają najczęściej dla lekkości na wylot w koronkę dziergane, w tumie medyolańskim nie ma tego na przeczność dziergania, ale za to arkady są nad wyraz kosztownie rzeźbione — bo z nich tryskają tysiączne kwiaty, pączki, owoce, szyszki i t. d. A nieprzebrana też tu buja różnaitość form roślinnych, to z jakiejś kolosalnej przedpotopowej natury przeniesionych, to znów bują fantazyą wymysłowych, że zdaje się jakoby wyobraźnia ludzka chciała pójść o lepsze



ze samą przyrodą, wywołując a wywołując bez końca z tej bieli marmurowej nowe a coraz cudowniejsze kształty. Słusznie ktoś rzekł, iż po wielkiej części te kamienne rośliny, choć nigdzie w naturze nie widziane, są utworzone z taką prawdą, że się zdaje jakoby mogły żyć i oddychać właściwą barwą i wonią.

Custode, widząc podziwienie nasze, zawołał w słusznej patetyczności: „W tych tysiącach a tysiącach kwiatów i owoców, i pączków i liści Signori nie znajdują dwóch do siebie podobnych; żaden z nich nie powtarza się po raz drugi!“

Teraz czytelnik zrozumie już, że wśród tego marmurowego sadu rajskiego, kędy mieszkają święte i błogosławione postaci, jest ścisły i godny podziwienia porządek, ścisła logika konstrukcyjna. Tak jest, panuje ład w tej bujnej poezyi! Lecz zanim go zrozumiesz, te dziwy i cuda zmęczą cię do ostatka. Jest atoli gdzie odpoczywać. Bo tu i owdzie umieszczone są wygodne ławy marmurowe. A wolno przebierać między nimi wedle upodobania — bo od dachu najwyższej nawy do dachów naw poniższych prowadzą częste schody.

Na dole, w głębi szerzy się wspaniała ogromny pałac arcybiskupi; możesz zaglądać we wnętrze jego dziedzińców. Medyolan i rynki i ulice jego roztaczają się pod stopami, a w koło harděj, ludnej, bogatej stolicy wdzieczy się zieloną mappą równina błogosławiona Lombardyi.

Teraz i czas dokładniej rozpatrzeć się w tych posągach i posążkach, umieszczonych rojami w kapliczkach i na szczytach wieżyczek. Uważmy: one nie są bynajmniej ornamentyką architektoniczną, zwykle wykonywaną jedynie na surowo, bo dla ogólnego wrażenia a w celu, aby były widziane z dołu, z daleka; owszem te rzeźby na medyolańskiej katedrze są wykończone z misterną starannością. Każdy kwiat jest ślicznością osobną, a każda figura jest dziełem skulptury, mającém znaczenie samodzielne, a niekiedy nawet znakomitą wartość artystyczną. Każdy z tych posągów jest jakby cichą modlitwą, a ofiernym darem, które artysta składał Bogu na chwałę i cześć.

Jednak na tém wszystkiem, com rzekł, nie kończą się te dziwy sztuki. Wszystkie te wzlotne szczyty i wieżyczki, te iglice i kwiaty przedstawiają usposobienie średnich wieków, owo rozjednostkowanie społeczności na prawie samodzielne miasta i zamki baronów, a nawet samoistne indywidualności ludzkie; te wszystkie strzeliste szczyty, wieżyczki, iglice są zarazem jakby cichą a potężną serca tęsknotą i doświadczeniem skrzydeł duchowych; ale one mają swój ostateczny wyraz a najpotężniejsze ognisko we wieży głównej, wspaniałej, wznoszącej się na skrzyżowaniu ramienia podłużnego z poprzecznem. Cała dążność w górę a tęsknota rozlana, pulsująca po całym gmachu, zebrała się w tej wieży jakby w najpotężniejszym wyrazie swoim. Jakoż na tém skrzyżowaniu wznosi się rzeczywiście kopuła; lecz jej nie widać, bo ona ubrana we wieżę. Ta wieża

cała przezroczyista, eteryczna patrzy niby olbrzymi, niebotyczny ołtarz gotycki. Ktoś trafnie rzekł, że ona jest jakby wodotryskiem, który nagle skamieniał marmurem. Arkady przyporne same lekkie, eteryczne podtrzymują tę napowietrzną budowę. Wśród grona wieżyczek wyrasta wysoko w obłoki sama ta wieża na wylot przerobiona, składająca się ze samych prawie laseczek, kwiatów i gałązek.

Zabieraliśmy się by wejść na jej szczyt — Custode został na dachu kościelnym; ostrzegał atoli i zalecał ostrożność. I miał słuszność: bo wieża, wskroś przezroczyista, zamiast ścian zbudowana, jak rzekłem, jedynie z cieniuchnych słupków, w których umocowane schody. Potrzeba tedy pilnej ostrożności, zwłaszcza zchodząc, aby stopą nie wystąpić po za wieżę. Spiałem się na sam wierzch — spojrzałem na dół. Teraz dopiero objąć mogłem ten świat szczytów, miniaturowych kaplic, iglic, wieżyczek, arkad, i roślin, kwiatów, pączków i t. d., co niby gajem marmurowym wzrosły na samych wierzchołkach kościelnych. Tu dopiero rozwiązać sobie można ten ład a panującą myśl w tym pozornym chaosie, i tę siatkę arkad, naw podłużnych i poprzecznych i samego prezbiterium. Medyolan gdzieś w przepaści pozostał! Nic prawie z niego nie widać krom ogromnej, szarej, burzej pustyni dachów. Na ulicach i placach snują się, niby mrzonki, ludzie, zwierzęta, powozy i wozy, i to tak drobnouchne, niby żart w bajce przez niankę opowiadanej. Zdawało mi się, że daleko od Medyolanu, że nie on, nie te kościoły jego, ale Alpy szwajcarskie są w tej chwili na tych wysokościach istnieniem moim sąsiedztwem. I rzeczywiście widać ztąd ich śnieżne budowania i świecące lodowe szczyty; mówią, że w dzień jasny pogodny ztąd widać przyczółła owej Jungfrau, co niby dziewica, otulona wiecznie chustką białą śniegów i lodów, wznosi się nad kantonem Bern, jak-by na tronie a majestacie swoim.

Zestąpiłem z wieży na owe dachy; raz jeszcze pożegnawszy te dziwy, zeszedłem do kościoła. Teraz zamiast powodzi słonecznej, która dopiero co zalewała owe zawrotne wysokości, spokojne wnętrze tej świątyni owionęło mnie urokiem cichym, chłodnym.

Jest podanie, że ta wielka kompozycya architektoniczna zrodziła się w głowie niemieckiego budownika — bo *Henryka de Gomodia* (*Heinrich von Gmünden*) i że w roku 1386 wzięto się do pierwszych zakładzin z rozkazu i kosztem Jana Galeazzo Visconti (\*). Ten

(\*) Nowsze badania wykazały, że katedra medyolańska stanęła na miejscu kościoła *S. Maria Maggiore*, zbudowanego w r. 835. Pierwszymi zaś architektami przy budowie katedry w r. 1387 byli *Marek z Campione* i *Szymon z Orsenigo*. Henryk z Gmünden dopiero w końcu 1391 roku wraz z innymi niemieckimi, francuzkimi i włoskimi architektami powołanym został na naradę z powodu



medyolański ksiązę, obciążwszy sumienie, chciał postawieniem tego bożego domu ulżyć sobie na sercu. A w tym kościele pokolenia po pokoleniach modląc się zmywały skazy ziemskie i wznosiły ducha swojego do wieczności.

Rzeczywiście rozkład tej katedry jest szczerogotycki. Jakoż, nie rozprawiając już o szczegółowych wymiarach, powiedzmy, że czysto gotycką jest ta ogromna wysokość nawy środkowej (docho-dzającej 140 stóp) w porównaniu do szerokości (mieszczącej jedynie 270 stóp) a znowu do potężnej długości (zajmującej 454 stóp). Zre-sztą rzut poziomy tej medyolańskiej świątyni przypomina tak zupeł-nie rozkład katedry kolońskiej, jak ta znowu jest jakby odgłosem planu katedry w Amiens, starszej nieco od tej kolońskiej. Ta zaś katedra medyolańska jest żywem unaocznieniem losów stylu goty-ckiego na ziemi włoskiej. Założenie jest ścisłym gotycyzmem, konstrukcyjna myśl wiernie idzie za duchem tego stylu; lecz wśród budowania, w miarę jak coraz silniej zawiewały ją przecucia nad-chodzących nowożytnych czasów, katedra, jakby sobie przypomina-ła, że ta ziemia, na której ona urosła, jest przecież ojcowizną italską, a nie germańską, zwolna, zwolna zrzucała ze siebie gotycyzm jako obczyznę, a lubo nie mogła już zmienić myśli głównej pierwot-niej, ułagadzała ją ornamentyką i szczegółami, zrodzonymi ze serca własnego swojego ludu. O tym gotycyzmie na ziemi włoskiej jeszcze później dokładniej rozprawić będziemy.

Chodziłem po kaplicach; odwiedziłem skarbiec, który w sobie istotne skarby sztuki ze starych stuleci zawiera, lecz te ważne a wysokocenne zabytki drobnieją i nikną obok wysokiego artystycz-nego znaczenia tchnącego w samym domu bożym.

### *Pawija.*

Otóż jestem w starożytniej Longobardów stolicy. Lecz w tej chwili, czytelniku mój, nie masz mi czego zazdrościć tego zaszczytu. Godzina popołudniowa. Słońce zarem szalonym tak złośliwie do-skwiera, jakby się było uwzięło cały świat na istny skwarek usma-żyć i swawolnym ziemskim synkom i gładkim córuniom Ewinym choć na próbkę pokazać, co ich to dopiero kiedyś w piekle czeka. Cała oberża moja drżemie i śni. Ledwie się garsona ze świeżą wo-dą dowołać. I stancya moja daleka od wszelkiej próżności świato-

sporów, jakie zaszły przy wykonaniu planów. Zob. tak co do szczegółów budowy tej katedry jak i w ogóle co do sztuki w Medyolanie szacowne dzieło *G. Mongeri, L'Arte in Milano. 1872.* — St.

wój, przybrawszy się w niebardzo elegancki negliż, z filozoficzną pogardą patrzy na uprzedzenia naszego czasu, i na to wszystko co on komfortem zowie; więc spuściła u okien sztory swoje, niby podstarzałe powieki. Ale te sztory ponsowe, więc palą się płomieniem jaskrawym. I ściany na czerwono się uróżowały, a lubo już one dawno przywiedły, przecież jeszcze tyle czerwieni im pozostało, że tu straszno i ognisto w tej izbie.

Wyszedłem ku stronie dziedzińca. Kto wie! Może mi chłodniej będzie na tych podsadzistych krytych gankach kamiennych. Lecz gdzie tam! Tu nie ma przewiewów, żar zamknięty ze samym sobą, odbijając się od ścian, sam się podnieca i potęguje; więc w tym podwórku, jakby w kotle olbrzymim, atmosfera gotuje się, przewraca — i wre. Tutaj też żywej duszy nie widać. Nawet gdzieś się pochował cały seraj kurzy, co tu nie dawno jeszcze drepił w poufalej komitywie z kogutem swoim. A sam ten kogut, fanfaron czubaty, co to niby taki zuch a bezsumienny zjadacz kokoszych sere, teraz tak się skrył, że ani słyhu, ani dychu o nim. Nikogo nie widać na całym dziedzińcu! — Nie — jest przecież ktoś! Ot, w tej chwili z budy, przeciągnawszy ogromne kudłate łapy, wyłazi bury kurta i chyłkiem przyczołgał się do skorupy, w której troszkę ciepłej wody; — w niej zmaczał zeschlą mordę, i znowu się cofnął do twierdzy swojej, by drzeć i marzyć. Zdaje mi się, że w całej tej wyprawie nawet nie otworzył leniwych oczu. Dachy stare, puste, jak gdyby na świecie nie było wróblego narodu. Dym nawet, co leniwo wyłazi z komina, nie wie co z sobą zrobić, bo na dworze jeszcze goręcej niż w kominie. Nie ma czego popasać na tym dziedzińcu, tutaj jeszcze goręcej. Więc wracam w desperacyi do izby, — tu jeszcze gorąco, skwarno. Uchylam one sztory piekielne. Na drugiej stronie ulicy, tuż przed wysokim a obtarganym domem, pod namiotem z grubego brudnego płótniska, wydreżniającym markizę, stoi stragan, na nim owoce, winogrona, brzoskwinie, chleby, kukurudza, kilka pęków świeczek łojówek, na misce kawałki ryby smażonej — a na tém wszystkim miryady much. Obok straganu siedzi przekupka, co zapewne pamięta z kopę wiosen. I ona śpi. — Czepek siadł z fantazyą na bakier, więc bez sztucznego przymusu, wysunęły się na świat snopy czarno-siwych, rozczochranych włosów. Znać, że one fatygują grzebień jedynie w święta i niedziele, a dziś już ów, zawsze tak dla mnie feralny, piątek. Staruszka drzemiąc kiwa się a kiwa na stołku, więc do czasu traci równowagę; wtedy się przez sen zerwie, nieco się ocknie, poprawi się, ziewnie, pokazując światu kilka długich szmaragdowych zębów; i znów wraca w objęcia złośliwych gnomów sennych, co ją może bawią pstremi obrazkami z młodych lat. Lecz dość tych moich niepoczesnych studyów.

Cóż tu mam czynić! — „Robić co drudzy? Spać! Bo już i ja, ja sam zasypiam nad twoją książką“, woła zapewne w tej chwili



czytelnik miłosierny. Zapewne, poszedłbym za tą radą, bo każdy chętnie słucha rad życzliwych, zwłaszcza gdy mu przypadają w rym; zdrzemałbym się czekając wieczornego chłodu, w którym się puszczyć w dalszą drogę. Lecz to właśnie sam szanowny czytelnik winien, że nie mogę korzystać z rady jego. Oto, od wyjazdu z Medyolanu, anim otworzył owego grubego zeszytu notat moich. Trzeba koniecznie, choć skróconemi znaczkami, uwięzić wspomnienia tego wszystkiego, co mnie od chwili pożegnania Medyolanu spotkało. Gdybym odłożył tę rzecz na później, jużbym jej nie poradził. Przytém też dobrze i zdrowo będzie, gdy się czytelnicy przekonają, co to za olbrzymie poświęcenie czyni każdy autor dla publiczności swojej, bo wtedy może nie będą już wyrokowali zbyt ostro, gdy tu lub owdzie coś w książce chybi, a zdrzémie się na piękne. Bóg widzi, — że to nie tak łatwo przychodzi napisać książkę, jak ją przeczytać. Mówię „najczęściej“, bo kto wie, czyli ongi stary Hegel nie miał racyi, gdy na jednej z prelekcyj, odchrząknawszy, rzekł do nas: „Moi panowie, bywają książki głośniejszej sławy, które atoli łatwiej można napisać niż przeczytać.“ A przepił wtedy, zdaje się, Hegel do jakiegoś przesławnego naonczas badacza historii przedhistorycznej, jakichś mitycznych wieków. Zatem, wziąwszy się sam z sobą na zuchwałę, siadłem do stolika, co zapewne wiele generacji pamiętał, i rozczyniwszy zaschły atrament w kałamarzu, który nie wiedzieć ile sekrecików i ile pięknych lub błahych rzeczy na ten świat wypuścił, zabieram się do pisania. Mam nadzieję, że ogniste słońce, rozpalające moje sztory, schowa przecież tę twarz za komin okopciały, olbrzymi onego kamieniczyska, co sobie stoi na przeciwko. A nadto ufam, że im dłużej rozmawiać będę z czytelnikiem, tém więcej się orzeźwię i nabiorę zuchwalszego rankoru.

Otóż oddawna miałem na myśli ruszyć z Medyolanu wprost do Genui. Bo mi chodziło daleko więcej o obaczenie Pawii i jej Certosa, niż o Turyn. Jakoż, lubo Turyn jest sobie stolicą elegancką, śliczną, bogatą, ludną — handlarną, gadatliwą, wesolą i t. d.; lubo osiadł wśród uroczego położenia natury, jednak wszystkimi ładnościami swojemi on mnie nie przekupi, bo on stolicą nowoczesną, więc nie ma historii; wyskoczył z ziemi jakby na rozkaz. A nam Krakowianom aniby było do twarzy, ani do serca, gdybyśmy, nowym sławom się kłaniając, nie mieli sobie cenić wyżej, nad tę świeżą stolicę, ową Pawiją starą i nie powitać jej imieniem krakowskiego grodu, co to od starych wieków tak często družbował ludzkim dziejom. A dopieroż Certosa Pawijska! Wszak to najkosztowniejsze dzieło renesansu. Niechaj sobie dzisiejsze pokolenie buduje i stroi, muruje i rzeźbi, rysuje plany i opłaca je milionami; Certosę o to głowa nie zabolii, ona sobie spokojna, nikt jej nie przewyższy. Żaden pałac, żaden budynek nowoczesny nie spoufali się z nią; on zawsze dla niej będzie tylko „kochanym kuzynem“, ale nigdy „panem bratem“.

Tak przeto wczesnym wielce, bo bardzo szaraczkowym jeszcze rankiem, siedliśmy w Medyolanie do najętego powozu i ruszyliśmy ku Genui na Certosę.

Ranek był chłodny i prawie zimny, zatem też rzesko mi było i na ciele i na duszy. Jakże mi teraz do tego ranku tęskno w tej chwili, gdy w koło mnie atmosfera smaży się i kipi! Lecz te treny i lamenta na nic się nie zdadzą! Otóż gościniec bieżał szeroko, a był, jak to u nas mówią, równiuteńki niby stół. A wierzajcie, tym razem to porównanie nie było metaforą przesadną, lecz co do jotki się ziszcilo, bo ani śladu kolei na tym gościńcu. Bo też i klimat tutaj nie tak wrogi ludzkim pracom jak na północy; — a do tego materyał w tych Włoszech jakby umyślnie od natury przygotowany na gościniec. Po takiej tedy drodze gonił powóz za parą dzielnych koni. Więc wartko i żwawo mijaly nas bukiety drzew, bogate sady owocne, i pola i winnice, i domy wiejskie, i wszędy mizdrzące się wille, i poważne kościoły, i świętych figury z marmuru rzeźbione, co tu i owdzie, przy gościńcu stanawszy, żegnały krzyżykiem podróżnych. A droga nasza puszczała się wzdłuż kanału przeznaczonogo, by dźwigał co cięższe a brzemiennejsze plody tej płodnej a błogosławionej ziemi.

Już gdzie niegdzie pałają się szyby w purpurach ognistych wschodzącego słońca, zdawałoby się, że za temi szybami płonie pożar w kościołach i izbach. Wartko ruszały konie. A wiecie jak się biedny człek zachwala, gdy szybko pędzi przez świat cudnego kraju, wśród cudnego poranku, zwłaszcza kiedy jego myśli jedne po drugich, jakby gołębie wysłańce z listem do kochanki, śpieszą na przód do miejsc, do których oddawna tęsknił, do których go zbliża każdy żwawy obrót kół. W takich chwilach jakoś ci jasno w duszy, jakoś weselnie i lekko; wtedy nawet ciężka owa bolesna troska, co już na cię czekała zanim się na świat zrodziłeś, ta ciemna troska, co już nad kolebką twoją nocila smętne, łzawe pieśni — ta troska maleje, rozplywa się spłoszona nadziei tchem; i wtedy sam powiadasz sobie: „Jakoś to będzie. Bo to jednak Bóg z nami, a kiedyś ta bieda rozbije się o mękę Bożą i mękę świata.“ A w cóż dopiero się obróci w tych chwilach osobista turbacya, jeżeli cię jaka gniecie? — Ba! jużes nią dawno z powozu smignął, oto tam przez rów, już teraz ona daleko za tobą. To nie lada rzecz ta żwawa jazda! Zwłaszcza gdy i konie tak sobie z czystej fantazyi same rade ruszać z wiatrem, bez trudu dla nich i przynuki. Jużcić młodym szalone gonitwy zawsze w smak, choćby z sobą wozili, jak ongi sowizdrzał, własną matkę swoją; bo paliwodom zawsze śpiesznie przez życie; lecz i nam już to lub owo koło skrzypi, jakoś radniej jednak czasem tanim kosztem pohulać, niż się wlec noga za nogą przez piaski a grudę. Boć tych piasków a jałowców, boć tej grudy i tak do syta w tej wędrówce naszej.

Już oddawna poważne wozy, ładowne w jarzyny, w owoce,



w kwieciste pachnące siano i t. d., śpieszyły jak tam mogły, niosąc do miasta, co Pan Bóg dał. Często też karyolka lub wózek chybi, lekki, pelen śmiejących się twarzy, przegania tamtych wszystkich nieboraków. Najczęściej już atoli Boże dary nas mijają niesione przez osiołków, które, idąc to pojedynczo, to kompaniami, zostawały pod komendą jakiejś różnej dziewuchy. Jój okrągły kapelusz czupurnie włożony, a na tym kapeluszu neći cały ogród żywych kwiatów jeszcze rosą błyszczących. W rękę dziewczyny kij z ostrym końcem; ona nim dźga budząc czworonogich niechciejów zbyt zadumanych, albo też pieścizotliwem słówkiem zachęca do marszu tego lub owego faworyta swojego. Bardzo też gęsto osiołki lekkim kłusem niosą włoscian i wiesniaczki. Płeć brzydka, to jest, jak się rozumie, mężczyźni pojawiają się w trójgraniastych kapeluszach, z twarzą odzianą licami skórczanemi, ale za to rumianą i okrągłą jak miesiąc w pełni; w zębach fajeczka krótka, ich nogi obleczone w pończochy i trzewiczki, dyndają prawie aż po ziemię; spaść tym ichmościom ze siodła, to istna bajka, bo byleby nogi wyciągnęli a osiołek z pod nich się wymknie.

Giovanni, bo tak się nazywa nasz woźnica, zatrzymał konie, zeskakuje z kozła, a mnie podawszy lejce, — rusza w poprzek gościńca, sunie przez rów i nuż bierze się rwać jakieś zboże; — i znowu biegnie i wraca, i wrzuca nam kilka garści swojego łupu do powozu, wołając: „Otóż państwo macie ryż, bo on właśnie w tych tutaj stronach zaczyna rość“. Podziękowaliśmy poczciwemu chłopcu za tę galanteryę; przecież kilka chwil, które zajął ten manewr jego, wystarczało do przypatrzenia się najpociesniejszej grupie, która się ku nam zbliżała. Prima-donna jój był egzemplarz tego kształtu, żebyś rzekł, że pan Sancho żarłocznej pamięci, giermek onego rycerza o „smutnej postaci“ zmartwychwstał we własnej osobie, tylko się nieco podstarzał i na piękne osiwiął. Zapewne to wiejski dobrze podszyty gospodarz okoliczny. Podpasła figura; do trzewików przypiął ostrogi, zapewne jedynie dla miny buńczucznej, bo ostrogi nierównie bliższe ziemi niż brzucha długouchego podjezdka. Lubo z pod kapelusza wymykają się białe kosmyki, twarz taka błoga, tak szczęśna, czy tak świecąca i figlarne, że nie będąc nawet Lavaterem zgadniesz, że to ex-Don Juan wioski. Przeto też pewnie nie bez kozery, że go otacza sztab dziewcząt na osiołkach. Ile się domyślam, one strzelają dowcipkami, drwinkami w brzuchatego, a dziś już nie niebezpiecznego kuma przebrzmiałej sławy; a on im się też odstrzeliwa i to dosadnie, bo za każdym razem wszystkie się śmieją, wyjawszy tę, w którą przycinkiem wesołym uderzył. Nasz Giovanni, choć zapewne pierwszy raz tych ludzi widział, także wmieszał się konceptem. — Śmiech ogólny na osiołkach. — Pan Sancho się odciął; — znów śmiech. Giovanni, choć sam się śmiejąc, nie przepuścił płazem i to. Bo ten lud włoski umie żartować i zna się na żartach, lecz też z misternym taktom, rzadko ich granice prze-

kroczy; przytém jest to lud szczęśliwy, któremu życie niezbyt trudne i ciężkie.

Wyznaję atoli, że mnie w tym całym żywym obrazku najwięcej zajmowały osiołki. Sierść na nich świecąca, a znać, że je żadna krzywda nie spotkała w życiu, bo one sobie okrągłe i wesołe; bo i siodła, rzemieńne kutasy i cały ich narząd chędogi, a z pewną pretensyjką na nich włożony. Myny osiołków poważne, a oczy tak mądre, a gęba ich uśmiecha się tak dziwnem zacięciem satyrycznym, że znać iżby one rade wmieścić się w rozmowę, ale cóż — osiołki mówić nie umieją. Ba! w tej chwili przychodzi mi na pamięć, że któryś z nowożytnych autorów przypomniał osiołka Balaamowego, przywodząc jak to Balaam, siedząc na osle swoim, bił go bez litości, za to, iż nie chciał ruszać z miejsca; ale osioł się opierał, bo obaczył przed sobą w nocy Anioła na drodze, którego nie widział sam Balaam; nakoniec osiołek przemówił do Balaama. To zdarzenie ma być, wedle onego autora, dowodem, że nawet i same osiołki, gdy im się miarka cierpliwości przebierze, przemawiają niekiedy po ludzku.

Otóż tak ruszając przez tę cudną a tak bogatą, błogosławioną równinę lombardzką, słusznie ogrodem Italii zwaną, schodziła nieznacznie godzina po godzinie. Anibym się był spostrzegł, jak to czas przeminał, gdyby nie słońce, co, wysoko wzniosłszy się nad noclegiem swoim, na dobre w koło ociepiło powietrze. Więc pytam: „Mości Giovanni, a kiedy zajedziem do Certosy?“ — „Już tylko małe kawałtko, a staniem na miejscu.“ Bo, jak to i u nas nie nowina, ten drobny kawałek, to istny polip, bo z każdego kawałka rodzi się ich kilka, z których każdy rośnie zwolna w potężną całość.

Nakoniec przecież Giovanni zjechał z bitego gościńca, jął się na drogę poboczną. Tak toczyliśmy się teraz przez ogrody, sady, pola. Znać że tędy nie często jeżdżą, bo i powóz przeważa a kiwa się to w tę, to w ową stronę, a niekiedy tak blisko drzew i krzewów się puszcza, że muszę im się głową ukłonić. Wszak i taka jazda miała swoją ponętę, bo otwierała świat zakulisowy tego sielskiego życia. Zaglądasz do ogródków, do okien izb wiejskich, do stodołek; widzisz zbliżka sceny domowe włoskiego ludu, który tak od naszego różny.

Już z po za grupy gęstěj bujnych drzew wygląda kopuła *Certosy*. Cieszę się, że w rychle obaczymy to чудо swojego wieku. Ale jedziemy, a jedziemy, — i jeszcze kawał, i jeszcze kawał drogi, aż przecież w końcu budowanie sute, szerokie rozległo się przed nami; — koła zadudniały w sieni sklepionej. Wjeżdżamy na dziedzińiec ogromny, prostokątny. Naprzeciw nas sławna facyata kościoła wznosi się lekko, wdzięcznie, choć w szacie, jak tylko sobie można wystawić, najbogatszej, najkosztowniejszej.

Nasz Giovanni, wysadziwszy nas z pojazdu, podjechał pod ścianę w cień, tutaj zdjął koniom część najniewygodniejszą ich ubrania,



rzucił im siana, sam rozciągnął się jak długi na ziemi. Kurtka zwinięta stała mu za wezglowie, bruk dziedzińca, prawda, że gęsta i wysoka trawą zarosły, był mu pościelą. Tak się urządził, aby wśród marzeń a dolce farniente oczekiwać końca naszej pielgrzymki.

Obejrzelismy się w koło. Dziedziniec podłużny; on wcale nie przesadza próżnością, nazywając się Piazzą, bo ogromny. Jakiś Kartuz się pojawił, bo usłyszawszy z daleka łoskot dudniącego potężnie w bramie pojazdu, przedstawił się nam jako cicerone.

Zanim się kościołowi bliżej przypatrzymy, powiedzmy sobie na prędce, że ta Certosa pod Pawiją jest jednem z najgłośniejszych siedlisk Kartuzów, a kościół ten tu przed nami, należący do klasztoru, jest pewnie najwspanialszym arcydziełem epoki renesansowej. A założył go znany nam już Giovanni Galeazzo Visconti, ten sam książę Medyolański, na którego polecenie owa przepyszna Medyolańska katedra wyrosła marmurami z ziemi. Nie wiedzieć jaka to moc tajemnicza serca jego parła go do zakładania Certosy. Jedni mówią, że powodem tego był ślub uczyniony przez małżonkę jego, drudzy twierdzą, że nim ciskała żądza odznaczenia się świetnemi dziełami, coby marmurowemi dziwy świadczyły w obec dalekich jeszcze wieków, że on nie darmo przeszedł światem; są jeszcze inni, którzy są zdania, że Visconti, budując Certosę, party był temż mocami, które go niewoliły do wystawienia katedry medyolańskiej, to jest, że będąc ścigany pamięcią dokonanych okrucieństw, postanowił ofiarować sędziemu żywych i umarłych pełen wspaniałości dom na chwałę Jego, by grzesznik miał się czem zastawić, gdy kiedyś wyroki ostateczne rzucają na szale jasne a ciemne czyny jego doczesnego żywota.

Jak rzekłem, nie znamy z pewnością powodów, które wołały w sercu Jana, to tylko pewno, że właśnie w dziesięć lat po rozpoczęciu medyolańskiej katedry, bo r. 1396, 8 Września Jan Galeazzo ruszył ze swojego zamku z Pawii ze świecistym orszakiem znakomitych panów i podpanków i biskupów, a z drużyną przelicznych dworzaków, aby założyć kamień węgielny przyszłego dzieła. A rozpoczął budowę mistrz-architek *Marco di Campione* (\*). Jęto się całą duszą pracy. Zatem już w trzy lata później dwudziestu czterech zakonników, nie licząc w to przeora, mogło się wprowadzić w klasztorne przestrzenie.

Visconti uposażył zakon ogromnemi dobrami. Rozporządził zaś niemi w ten sposób, że znaczna część tych dochodów miała iść rok w rok na budowę kościoła i na ozdobę i na artystyczny przystroj niewidzianej nigdy wspaniałości; a postanowił jeszcze książę, aby wtedy, gdy już kościół będzie do ostatka skończony, też sama część dochodów była obrócona na wieczne czasy ku zapomodze biednych

(\*) Jest to ten sam *Marek z Campione*, o którym wspomniano powyżej na str. 82 w przypisku. — St.

ludzi. Zakonnicy święcie dotrzymywali polecenia aż w późne lata. A lubo książę już w roku 1403 umarł, ta główna, a tak przepychu pełna wystawa dokonana była w r. 1472, a zabudowania klasztorne do ostatka zostały wykończone w roku 1542.

Dziś ten ogrom zakonny, prawie w opuszczeniu smętném; trudno jednak nie unosić się podziwieniem, chodząc po tych rozległych przestrzeniach. Kościół, choć sytych wymiarów, zajmuje jedynie wielce skromną częśćkę całego obejscia. Zatem ani się zrywam na dokładne wyliczanie, a tém mniej na opis tych dziedzińców (których podobno naliczyłem siedm), a z których dwa są przystrojone cudnej piękności ornamentyką; ani myślę prawić o krużgankach, ogrodach, mieszkaniach dla przeora, dla prokuratorów, dla artystów, stale w klasztorze umieszczonych. Wszak osobne znowu zabudowania są przeznaczone na mieszkania dla obcych gości, a potem ciągną się refektarz i kapitułarz, oficyny, kuchnie, apteki, biblioteki i t. d. Słowem, ta Certosa jest osobnym światem dla siebie. Mimo jednak ich olbrzymich wymiarów, te budowle wszystkie nie mają teraz głosu, bo w tej chwili kościół przemawia wyłącznie do wyobraźni naszej.

Na pierwszy rzut oka widać, że ta facyata urosła w epoce wielce oddalanej od czasu zakładzin samego kościoła, bo gdy kamień węgielny był osadzony, jak już wiemy, w r. 1396, zatem w czasie, gdy gotycyzm jeszcze trzymał się ziemi włoskiej, facyata skończoną była przez mistrza *Ambrogio Borgognone* (\*) w roku 1473, zatem w stylu renesansu wcześniejszego. Wystawa tak się odziała bogactwem dekoracyi, nad wszelki wyraz wytworném, że ani myśleć, byśmy ją mogli choć zlekka opisać. Niechajże nam wystarczy powiedzieć, że już podobnej okazałości arcywspaniałej nie tylko nie znajdziemy nigdzie po raz drugi we Włoszech, lecz, że nawet surowi sędziowie wyznają, że „Certosa jest, pod względem dekoracyi, najpyszniejszym dziełem na całym świecie“ (\*\*).

Jak atoli nie stać mnie, bym czytelnikowi mojemu podał piórem choćby ogólny obraz tego architektonicznego klejnotu, tak ani mi pomyśleć, abym zdołał udzielić w drzeworycie widoku tej wystawy; format albowiem naszej książki za drobny — ba! gdyby i kilkakroć był większy, jeszczeby nie wystarczył do uwidomienia jako tako tej

(\*) Zob. str. 28.

(\*\*) Burckhardt, który wcale nie lubi się unosić, w swoim dziele: „der Cicero“ powiada o tym kościele: „es ist das erste decorative Prachtstück der Welt“. Wyborną tę książkę Burckhardta, z której sam wiele korzystam, poleciłem w tém dziele mojem już kilkakrotnie (zob. szczególniej T. I, str. 142 przyp.) ziomkom podróżującym we Włoszech, zwłaszcza tym, którzy mają już jakieś bliższe wyobrażenie o sztuce i historii jej; bo autor często zbyt lakonicznie wyrażać się zwykł, zostawując wiele do odgadnienia. Ośmielam się powiedzieć, że może ten mój opis podróży właśnie stanie za przygotowawcze studia w tej mierze.



cudownej marmurowej ornamentyki. Jakoż płaskorzeźby z białego kararyjskiego marmuru, misternie niby kamee wyrzynane, a okrywające wskrós całą a całą wystawę od prawej do lewej, od samego dołu do samej góry znikłyby nam niemal do szczytu na wizerunku choć znacznych wymiarów. Zatem wolę kilku słowami przedstawić myśl główną tej facyaty, a potem pokazać w drzeworytach niektóre szczegóły tej podziwu godnej rzeźbionej dekoracji.

Na wzniesieniu o kilku stopniach staje kościół. Kondygnacya dolna rozdziela się przez filary przyporne na pięć pól, o nierównie większej wysokości niż szerokości. W środkowem polu roztwiera się portal główny, a w czterech pobocznych polach widać po jednym oknie. Nadto jeszcze, obok skrajnych pól, przybudowane są do obu boków smukłe czworościenne dzwonnice, wznoszące się eterycznie po nad tą swoją kondygnacją dolną. Ta kondygnacya kończy się u góry kolumnadą lekką, wdzięczną, uroczą, w słońcu i cieniach grającą.

Powyżej wznosi się druga kondygnacya; ta zaś nie zajmuje sobą całej szerokości budynku, ale tylko trzy środkowe pola, utworzone jak poniżej przez owe filary przyporne, które wnoszą się do samej wysokości tego kościoła. I ta kondygnacya kończy się w najwyższej części swojej kolumnadą, nad którą wznosi się atyka. To zakończenie u góry tej kondygnacji, zatem całego kościoła, linią prostą, równoległą do poziomą, zdaje się potwierdzać trafność zdania tych (np. Juliusza Gailhabaud), którzy się domyślają, że pierwotny plan był zapewne inny pod tym względem — i że może zamierzony był pierwotnie jakiś szczyt w formie, jak się zdaje, półkolistej.

Wszak mniejsza o to wszystko, bo to nie rozkład ogólny, nie kompozycya architektoniczna facyaty jest tutaj główną sprawą a najwyższą zasługą, ale raczej ta dekoracya rzeźbiona, która nie tylko, jak się rzekło, dla samej artystyczności w wykonaniu najdrobniejszych szczegółów, lecz jeszcze dla arcygenialnego, bo harmonijnego połączenia tych szczegółów kosztownych, staje się przedmiotem tak słusznej a wielkiej sławy.

Zważcie, że na tej facyacie, ani ujrzyć prawie miejsca, któreby nie było wysadzone rzeźbą. Migocą się w słońcu czarodziejstwem zwoje liści, kwiatów i owoców, arabeski najwdzięczniejszego pomysłu, medaliony z popiersiami, niże wzięte w precudne ramy, w nich posągi i posążki; dalej uśmiechają się aniołki, geniuszki, wienice, i znowu występują głowy zwierzęce, kapitele i sporniki wyrzynane misternie w urocze desenie. A cóż dopiero mówić o oknach! Okna, okryte kwiatami z marmuru, poprzedzielane są w środku słupkiem we formie kandelabru dziwnie ślicznych kształtów. Mówiliśmy dopiero o przyporach, rozdzielających zarazem facyaty na części; ale te przypory unoszą się światem niż, rzeźb, posągów, a za przykładem ich ustroiły się niedzielnie, kosztownie i węgary, cokuły i t. d. A to wszystko i wszystko, słowem cała facyata wyrobiona w białym kararyjskim marmurze.

Może zawoła ktoś z czytelników: „Taka ornamentyka znowu przesadzona, przeladowana!“ Zapewne sąd taki byłby wszędzie słusznym, przecież do Certosy nie da się zastosować. Bo na tej jej dekoracyi całej rozlana nad wyraz wdzięczna harmonia. Uważmy,



*Fig. 46.* Niższa część cokółu kościoła w Certosie pod Pawiją.



*Fig. 47.* Wyższa część cokółu kościoła w Certosie pod Pawiją.

że właśnie najwyższe mistrzostwo w skomponowaniu tej facyaty tém się pojawia, że mimo bogactwa bujnej ornamentyki, ona nie tylko nie razi, lecz wiąże się w całość tak wdzięczną, że się zdaje, że ubytek jakiego nawet najdrobniejszego arabesku, kwiatu lub listka zepsułby jedność organiczną całego dzieła.



Ażeby czytelnikom ułatwić wyobrażenie o zamożności a gracy tej ornamentyki, podajemy tutaj lekkim przykładem następnę rysunki.

Wszyscy wiemy, że cokół dźwiga całą budowę, więc jego cechą bywa potęga i prostota bezstrojna, i dla tego widzieliśmy, że w Wenecyi często ten cokół zbudował się *a la rustica*, niby z ciosów na pół obrobionych. Inaczej dzieje się w Certosie. Tutaj nie tylko sam cokół, ale samo podnoże jego, zatém niby cokół cokołu jest zdobnie rzeźbiony, jak to nam przedstawia nasza *fig. 46*. Ona nam właśnie pokazuje, że cokół w samém podnożu swoim, zatém w części bieżącej tuż przy ziemi, rozdziela się misternymi pilastrami na pola, w których naprzemian to igrają aniołki, to patrzy dumnie twarz jakiegoś imperatora rzymskiego. Na tém podnożu wznosi się wierzchnia część cokołu, którą nam wyobraża *fig. 47*. Spoznajemy na niej jako i tu pilastry okryte są wdzięczną rzeźbą, a między pilastrami, w pewnych ustępach, roztwierają się niżej z posągami świętych. Postawmy sobie w myśli tę figurę (47) na figurze poprzedzającej (46), a złoży nam się część cokołu bieżącego od spodu wzdłuż całej facyaty.

A cóż dopiero powyżej niego się dzieje! A jakież przepych gzymśów, fryzów, a mianowicie portalów i okien. Otóż *fig. 48* wyobraża nam połowę okna, niby pionowo przeciętego; widzimy je z tym kandelabrowym węgiem środkowym, skomponowanym z taką wdzięczną fantazyą. Czytelnikowi nie będzie trudno uzupełnić prawej połowy okna, brakującej na naszej rycinie. Przecież żał mi, że ten drzeworyt nasz nawet nie wystarcza, by pomieścić w całości najwyższe części tego okna. Bo ono, jak widzimy na naszej figurze, wieńczy się jeszcze od góry ponad gzymsem rzeźbami, co są zakończeniem całości, a które jedynie w swojej części dolnej znalazły miejsce na obrazku naszym. Zostawiamy tedy uzupełnienie tego przystroju fantazyi i artystycznemu smakowi naszych czytelników.

Kartuz, zwracając przytłumioną mową uwagę naszą na wszystkie szczegóły tego budynku, który nazywał wielce słusznie cudem nowożytniej sztuki, wymieniał skrupulatnie znaczenie wszystkich tych figur rzeźbionych. Nie mało z razu się zdziwiłem, gdy wśród imion posągów chrześcijańskich, usłyszał i niejedną nazwę pogańską. Osobliwa to zaiste mieszanina dwóch światów, tak od siebie różnych! Jednak i to zjawisko osobliwe wytłómaczyć sobie można. Bo renesans jest właśnie sztuką klasyczną, po chrześcijańsku pojętą, jest zmartwychwstaniem fantazyi starożytnego świata pod tchem XV i XVI wieku chrześcijańskich dziejów. Otóż zaślubienie się takowe dwóch pierwiastków, bo pogaństwa i chrystyanizmu, uosabia się tutaj, nabiera ciała i przemawia w tych postaciach, posługujących od dwóch epok tak różnych w dziejach ludzkości.

Niechaj będzie już dość tych opisów głównej facyaty; skromniejsze są strony boczne kościoła, choć i tutaj widzisz przypory zgrabne,

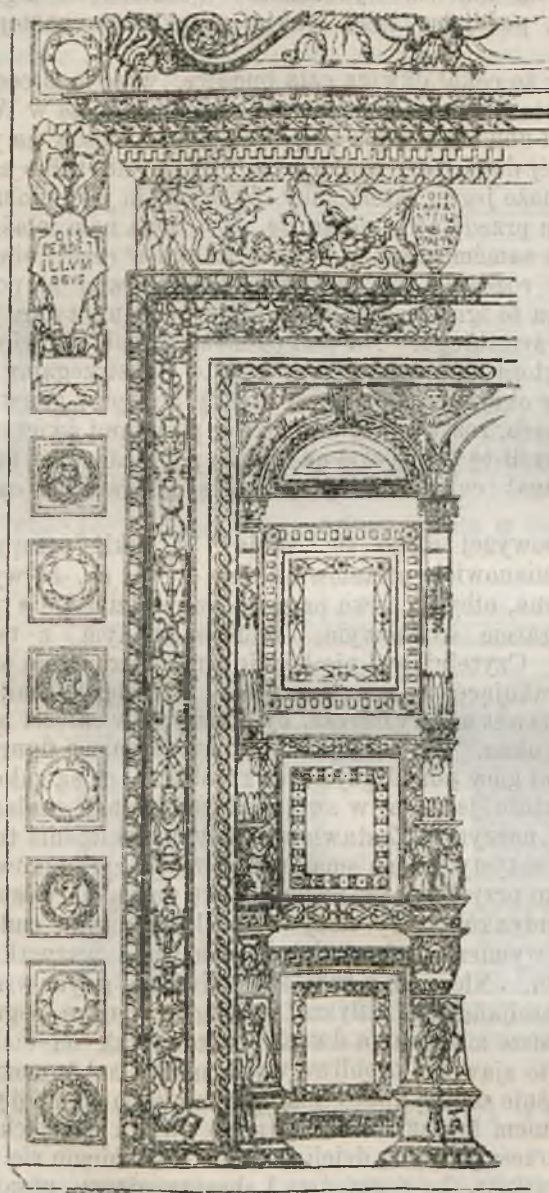


Fig. 48. Połowa okna z kościoła Certosy pod Pawiją.

choć i tutaj bieżą galerye o kolumnach, zatém i tu byłoby o czém szeroko mówić. Nad środkiem kościoła wznosi się takiemiż galeryami piętrzącemi się nad sobą kopuła lekka, wdzięczna a eteryczna jak płomień ofierny.

Te galerye przypominają nam kościół S. Donata na Murano i S. Zenona w Weronie, których wizerunki podaliśmy czytelnikowi w tomie poprzedzającym. Tam również mówiliśmy, że te galerye najczęściej spotykamy w budynkach romańskiej epoki we Włoszech i nad Renem. Gdy atoli i nasza Certosa ubrała się w podobną architekturę, to już jawnym dowodem, że i późniejsze czasy chętnie imaly się tego trybu, by dodać budowaniom ruchu i życia.

Nasz przewodnik Kartuz wprowadził nas teraz we wnętrze kościoła, będące co do głównej myśli gotykiem włoskim. Tutaj biegną nawy, oddzielone od siebie dwoma rzę-



dami filarów, po cztery w każdym rzędzie. Oprócz tych naw jeszcze po bokach roztwierają się rzędy kaplic — krom tego zbudowano jeszcze dwie nawy poprzeczne. Otoż to jest rozkład całego wnętrznego kościoła. Tutaj znowu wyraźnie widać, jak ten gotycyzm na ziemi włoskiej przybiera formy, przypadające do uczuć italskich. Wysokości nierównie mniej górują nad wymiarami poziomymi, niż się to dzieje na północy; zatem też tutaj kościół szerszy, obszerniejszy. Filary też stanęły w znacznej odległości od siebie. I one są rozczłonkowane pękami kolumneczek, choć już innym a mniej logicznym przekrojem, niż się to dzieje w gotyku północnym. A najbardziej tutaj uderza pomięszanie ostrołuków a łuków krągłych. W ostrołuki budują się główne sklepienia i arkady kościoła, krągłe zaś rozpinają się po sklepieniach i arkadach ubocznych. Ten splot dwoistej formy jest zresztą także właściwością czasu, zwanego epoką *przejścia*.

Nie wdając się w bliższe architektoniczne rozbiory wnętrza naszego kościoła, powiedzmy jeszcze, że przepych jego, zwłaszcza już kaplic, znacznie odpowiada wytworności facyaty. Na przemiany jedna z kaplic pyszni się cudem najkosztowniejszej mozaiki, a druga płaskorzeźbą marmurową wielce wypukłą, niewypowiedzianem staraniem wyrobioną. Nie wiedzieć, co wyższego jest podziwu, czyli owe barwy błyszczące, żywe płonących drogich kamieni, składające się we figury, w kwiaty i wieńce, czyli też misterne i wykonane z taką troskliwością płaskorzeźby.

Wyznaję przecież, że w końcu i przepych upaja, nuży i męczy; byłem tedy rad gdy się ukończył ten przegląd bogactw niesłychanych. Trzeba jednak było jeszcze zobaczyć pyszny pomnik grobowy Jana Galeazzo, zbudowany w prawej nawie poprzecznej. Gdy do niej wstęp niewiastom zabroniony, więc ja sam tylko byłem w te tajnice wpuszczonym. Grobowiec ten jest rodzajem baldakinu, pod którym spoczywa leżąca postać Jana.

Cała ta budowa baldakinu stanęła na filarach łączących się łukiem; nad przepysznym belkowaniem wznosi się druga kondygnacja wysoką atyką, nad nią figury, kandelabry i t. d. Łatwo zrozumieć, że jeżeli kościół założony przez Jana Viscontego jest tak przepychu pełen, cóż dopiero pomnik grobowy samego założyciela! Filary, łuki, fryze, gzymse okryte płaskorzeźbą, z taką miłością wypracowane, jakby kamienie drogic, mające być w sygnetach osadzone. Toż samo się dzieje w powyższej kondygnacji tego baldakinu; ona rozdziela się na trzy pola: w dwóch skrajnych występują sceny ważne z żywota Viscontego; w środkowym polu wznosi się postać stojąca Najświętszej Panny w naturalnej wielkości z dzieciątkiem świętym na rękę. Ten piękny posąg jest dziełem *Bernarda de Brioschi*. Takowe są dekoracye z jednej strony; z dwóch dłuższych niemniej przepyszną ornamentykę obaczysz, gdy obejdziesz pomnik w około. Inne płaskorzeźby wykonali *Jan della Porta* i *Jan Amadeus*, rodem

z Pawii (\*). Kartuz wymienił mi jeszcze imiona innych artystów, a współpracowników tego arcywspaniałego grobowca. Jednak nie chciałbym obciążać opisu mojego brzemieniem licznych nazwisk.

Nakoniec, jakby po szczęśliwie skończonej, a ważnej i zajmującej, choć wiele nużącej pracy, stanęliśmy znów na naszym ogromnym dziedzińcu, wśród radosnych promieni słonecznych.

Raz jeszcze obaczyłem wewnętrzny dziedziniec klasztorny (cortile). Serdecznie żałuję, że nie mogę czytelnikowi podać rysunku z tej jego ornamentyki tak wdzięcznej, gracyjnej, że już żadne opisy nie wystarczą.

Teraz Kartuz zaprowadził nas do ubocznego domu, otiarując, jak to bywa, obrazki, książeczki i jakieś zioła i balsamy wielkiej sławy, wyrabiane w Certosie od wieków. — Nabyliśmy co się zdawało.

Zanim nasz Veturino się przeciągnął, ziewnął i ubrał konie, raz jeszcze spojrziałem na facyatę Certosy. A gdym żegnał te miejsca, jakby wieczorne lekkie cienie przesunęły mi się przez myśl figury i sceny z przeszłości. Wszak tutaj, w sąsiedztwie Certosy, stoczył Franciszek I z wojskiem Karola V ową, tak nieszczęsną dla siebie bitwę (1525 r.), w której pojmany w niewolę, napisał do matki, jako „utracił wszystko krom honoru“. (Tout est perdu, fors l'honneur). Do tej Certosy był on przyprowadzony jeńcem, ranny w czoło, ranny w rękę i w ramię. Jeszcze w końcu bitwy, gdy już wszystka jego artylerya stała się łupem zwyciężkiego nieprzyjaciela, gdy ośm tysięcy Francuzów, płacząc za lekkomyślność króla swojego, zasłaniało ciałami swojemi i napoiło krwią swoją równiny pawijskie, Franciszek, jakby nie mógł uwierzyć w straszne nieszczęście, jakby sam jeden chciał odbić okropną przegraną, z garstką mężnych jeszcze raz rzucił się w gęste chmury cesarskiego wojska. Już hiszpańskiego żołnierza miecz miał utonąć w piersiach powalonego na ziemię króla, gdy cwałem przepędził rycerz de Pomperant, zbiegły z Bourbonem do cesarza Francuz, i wstrzymał grożącą śmierć. Zapytany Franciszek, czyli zechce oddać szpadę Bourbonowi! „Jakto! temu zdrajcy? Nigdy!“ odpowiedział król i wręczył szpadę innemu z nieprzyjacielskich wodzów. Gdy przyprowadzony tutaj do Certosy, po opatrzeniu ran, król siadał do wieczerzy, Bourbon, wedle ówczesnej etykiety francuzkiego dworu, na kolanach podawał mu serwetę; wtedy Franciszek, pełen pogardy, odwrócił się tyłem do niego. Zapewne, w tej chwili upokorzenia własnego, król zapominał ciężkie krwawe krzywdy poniżenia i sromoty, wyrządzone krewnemu swojemu, którego od młodości nienawidził, przeczująca-

(\*) W oznaczeniu imion tych artystów zaszła, jak się zdaje, u Kremera pomyłka, gdyż wszyscy historycy jednoznacznie nazywają ich: *Giacomo della Porta* i *Antonio Amadeo*. Na szczególną zaś uwagę zasługuje jeszcze *Agostino Busti* zwany *il Bambaja*, któremu przypisują wykonanie ornamentów do głównego wejścia Certosy. — St.



jąc w tym Bourbonie genialność, z którą się ani było mierzyć królowi.

Przecież jak w kolejach prywatnych ludzi, jak w losach narodów, tak w żywocie władców, pojawia się zawsze a zawsze nieublagana Nemesis, co nigdy nie zasypia, a wiecznie wymierza sprawiedliwość wedle praw, którym się nikt nie wybiega. Franciszek oddał w poniewierkę Bourbona, depcąc jego wieniec zasłużone. Bourbon, Connetable Francyi, uniesiony zemstą, stawszy się wodzem Karola V, przeważnie się przyłożył do klęski pawijskiej, a tём samém do jęctwa krola, a długiej jego niewoli. Sam zaś ten Bourbon, za odstępstwo od ojczyzny, ginie w obcej sprawie zdobywając mury Rzymu. A nocny cień padł na imię jego!

Właśnie ten wiek szesnasty był czasem, w którym się łamała przeszłość średniowiekowa z przyszłością, bo z mocami nowożytnych dziejów. Ztąd też występują w tej epoce charaktery złamane w sobie na dwoje. Taką postacią jest Bourbon, a więcej jeszcze sam Franciszek. On radby być rycerzem na tronie, lecz nie pamięta, że same turnieje, że same meztwo, a śmiałkowate sztuki krzyżowe, nie wystarczyły by być rycerzem w prawdziwem staro-wiecznem znaczeniu. Owe jego słowa „o honorze niestraconym“, pisane po bitwie pod Pawią, obiegły kraje i doszły do wiedzy późnych pokoleń, a przecież te słowa jego, tylekroć aż do ekliwkości powtarzane, były jedynie szumną deklamacją, czczym frazesem; — bo wiarołomstwo, podstęp, sztuczki komedyanckie, zezowate szachry, bezprawia, uważał ten Franciszek za głęboką politykę. Lubo prawda, że on żył w czasie, w którym mniemano, że nie słusność, że nie prawda, lecz one mizerne nędzoty, klamy a gwałty są węglem szczęścia i wielkości państw.

Gdym tak w myśli wpatrywał się w stare czasy, już oddawna ruszaliśmy ku blizkiej Pawii; już oddawna słońce nie na żarty dojmowało prażąc teraz w dwójnasób za owe ranne rześkie chłody, któreśmy już od tyłu godzin gdzieś za sobą zostawili. Z wielką pociechą tedy wjechaliśmy w posępne, ponure ulice Pawii, lokując się w onym pokoju o owych tak dla mnie straszliwych czerwonych sztorach.

O Pawii samej nie będę wcale szeroko prawil czytelnikom moim. Byłem w wielu kościołach, zatém i w katedrze, w której przechowują lancę Rolanda; tej atoli nie widziałem, nie można było odszukać kustosza skarbcza czyli zakrystyi. Katedra sama bogata w rzeźby; lecz o tych już nie ma nam czego prawić, bo one przecie maleją w oczach, które właśnie co rozkoszowały widokiem Certosy. Raczejbym wolał skreślić wam kosztowne stroje marmurowe na pomniku Św. Augustyna, lecz uwolnię się od opowiadania tych okazałości wysokiej ceny, zwłaszcza gdy ten grobowiec nie jest bynajmniej dziełem współczesnem wielkiego Ojca Kościoła, lecz został dopiero wykonany w drugiej połowie XIV wieku.

Przechodząc około starodawnego uniwersytetu, założonego, jak wieść niepewna niesie, jeszcze przez Karola W., spotkałem kilku z młodzieży; z ich miny i czupryny bez trudności zgadłem, że to byli „cives academici“. Wdałem się z nimi w rozmowę; za ledwie usłyszeli, że z tej samej wsi co oni, bo także do uniwersytetu należący, a już ofiarowali mi się za przewodników. Przyjawszy od jednego z nich tę grzeczność, puściłem się z nim przez miasto. Z wierzchu sądząc, ten mój mentor młody zdawał się być jakimś buńczuczny „noli me tangere“, niby kosternik a kłótnik zawadyacki. Po troszku jednak przekonałem się, że to najuczciwsza dusza, najpotulniejsze stworzenie, które zapewne w życiu nikomu wody nie zamąci. Zwierzył mi się, że się nie posiada z radości, gdyż jutro ruszy do domu, do rodziców, do swoich, mieszkających nad Lago di Como; zrozumiałem do krzty tę pociechę jego! Proszę by mnie prowadził do *S. Michele*. Bo, jak dla nas czytelniku mój, ten kościół arcyważny. On jest istnym wzorem romańskiego stylu na ziemi lombardzkiej. I dla tego niechaj nam się nie przykrzą bliższe a przydłuższe rozpatrywania się w nim, bo się wiele z nich nauczyć możemy. Zresztą *S. Michele* będzie jedynym dziełem artystycznym, w którym się bliżej rozpatrzmy w tej Pawii.

Niezadługo też stanąłem w obec tej poważnej budowy, o której tyle się nasłuchiwałem i naczytałem.

Prawda, że na jej miejscu wznosił się niegdyś jeszcze dużo starszy dom Boży, bo to tak odwieczny, że podobno był jednym z najdawniejszych na tej dawnej ziemi Italskiej. Ten tu dzisiejszy kościół, lubo się dźwignął na węglach jego, jednak i on także nie jest wczorajszy, bo powstał w jedenastym wieku i jest współczesnym naszym dwóm Bolesławów, więc to jak widzicie, nie parweniusz, bo przedstawca romańskiej epoki.

Facyata choć nie ciężka, przecież osadzista i prostoty pełna. Cztery liseny, niby pilastry, podzieliły całą główną wystawę na trzy części, zapowiadając tym trybem trzy nawy kościelnego wnętrza. Przecież nawy poboczne nie mają na facyacie osobnego zakończenia od góry, bo jeden wspólny szczyt, a szczyt wielce łagodny, stanowi część najwyższą całej facyaty. Pod gzymsem jego biegną otwarte galerye w krągłe arkady i kolumny lekkie. Przecież te galerye nie są jednostajne, bo je przerywają wyż wzmiankowane liseny potężne. Na dole w środku jest portal krągły; on tedy prowadzi do środkowej nawy. W każdej części pobocznej jest także portal, podobny głównemu, ale już mniejszy. Nad głównym portalem trzy okna. Każde z nich dwoiste, bo rozdziela się na dwie arkady krągłe, które spoczywają na kolumneczce umieszczonej w środku okna. Każda z części pobocznych ma nad portalem swoim tylko jedno okno takowe. Krom tego część środkowa odznacza się jeszcze tém od pobocznych, iż nad jej trzema oknami roztwiera się wielkie okno koliste. Wyznajmy, że cała myśl tej facyaty jest wskrós prostój, „naiwniej“



kompozycyi, jednak właśnie téż dla tego ta budowa ma wejrzenie tak zadumane i uroczyste. Mianowicie te liseny, silnie występujące, ubierają ją w charakter oryginalny. Liseny téż stroją się ornamentyką wielce osobliwą, bo one po krawędziach są zdobne w listewki, któremi jakby w śrubę wije się niby lina kamienna od cokułu aż pod gzyms dachowy. Jeszcze godne uwagi są portale. One, jak to bywa w romańskich i gotyckich tumach, są tak wykrojone w grubości ściany, że od ulicy ich szerokość i wysokość jest największa, a zwęża się i zniża stopniowo zbliżając się do wnętrza kościelnego. O tej właściwości mówiliśmy już opisując kościół Św. Marka w Wenecyi. Więc jak tam, tak i tutaj we wnętrzu tej bramy tak się rzecz ma, że po bokach stanęły kolumny, które u góry zamieniają się w wałki stanowiące sklepienie portalu, a okryte są ornamentyką. Te kolumny są coraz niższe i arkady coraz niższe im więcej idą w głąb. Obszedłem kościół wokoło. On budowany w krzyż. Portal do nawy poprzecznej, jest podobny do portalów z frontu umieszczonych. Okna naw tegoż samego kształtu, jak owe na wystawie głównej, więc nie zbyt wielkie i dość dalekie od siebie. Zatem ściany jednostajne, smętne, duszne. Przecież całość się ożywia w kopule, która zaczynając od czworogranu, zamienia się w ośmiogran. Tutaj już każda ściana patrzy gęstemi oknami; a nad niemi, tuż pod gzymsem samej kopuły, bieżą znów owe galeryjki otwarte, wietrzne i słoneczne. Tak budowa, niby u dołu i w środku wysokości ścisniona, zamknięta, oddycha swobodnie na wysokościach swoich.

Wstąpiłem teraz do wnętrza. Tutaj jakoś ciężko, groźnie, ponuro, bo sklepienie rozkraczyste, brzemienne pokryło milczące przestrzenie świątynicy. To istny kościół romański! — Rzut jego poziomy jest bazylikowy, jednak już tutaj masz i nawy poprzeczne, tutaj absyda (tribuna) nie występując wprost z głównego ciała budowy, jak to bywa w starych bazylikach, lecz jest przybudowana do przedłużenia chóru (presbiterium). Tutaj zaś pod posadzką chóru i absydy mieści się niby mały kościółek, owa podziemna Confessio czyli krypta. Tak chór i absyda znacznie nad posadzkę naw świątynicy wzniesione. Przecież o tém mówiliśmy już przy kościele weroneńskim Św. Zenona. Wszak Św. Zenon i S. Donato na Murano są tegoż stylu i téżże epoki. S. Michele atoli nie zna jeszcze tych form rozwiniętych a nawet eleganckich, któremi szczyli się S. Zeno, a które jeszcze będą stronniejsze i lżejsze w kościele S. Meniato pod Florencją.

Tutaj warto baczyć, że lubo rzut poziomy Św. Michała w Pawii jest rozkładem bazyliki, przecież on téż się jeszcze różni od dawnych bazylik, iż nie jest pokryty stropem płaskim, ale już sklepieniem. Jest-to przeto bazylika sklepiąca. Zatem poszło, że siłą dźwigającą są już tutaj filary, bo kolumny okrągłe nie poddałyby rozpieraniu się sklepień. Te filary jednak są jeszcze krępe, zama-

szyste i grube, a sklepienia tak ciężkie, iż znać, że budownicy nie bardzo ufali w swojej sztuce, że im się jeszcze ani śniło o tych zuchwałych, niebolotnych sklepieniach gotyckich, które unoszą się nad filarami tak śmigłemi, nad ścianami rozebranemi na tak olbrzymie okna, że więcej w tych ścianach szkła niż muru. Jakoż mistrze epoki romańskiej mieli przed oczyma starorzymskie budowania, w których także dyszy nieśmiała i zbyt przesadna ostrożność, bo w nich siła dźwigająca jest zbyt ogromna do ciężaru cisnących sklepień. Przecież nie ma się czemu dziwić, bo jeszcze statyka ważąca, licząca, nie roztworzyła tajemnic swoich onym nad-tybrowym panom świata, a żołnierskiemu ludowi co go wychowała wilczyca. Jednak nie mało nas ten S. Michele zajmuje, gdy baczmy, jak to w nim już ocknęło się poczucie wróżące, że choć do kształtu, filary być winny w harmonii ze sklepieniem, to jest, że pasy, żyły, słowem cały szkielet krzyżowych sklepień, ich niby siatki kamienne, winny być jakby dalszym ciągiem samych filarów, zatem ich półsłupów, krawędzi, półwałków i t. d., stanowiących ich rozczłonkowanie pionowe. Mimo to, te filary nie są jeszcze, jak to później w stylu gotyckim bywa, pękiem kolumn cienkich, śmigłych.

Rzekliśmy już w innem miejscu, że fantastyczność, podrzucająca wyobraźnię średnich wieków, pojawiła się i w architekturze, a to trybem, iż w stylu gotyckim wyrażała się nawet w samych formach ściśle architektonicznych, w stylu zaś romańskim, wyprzedzającym gotycyzm, fantastyczność ta przemawia dopiero dziwactwem rzeźbionem ornamentyki. Takową też cechę spotykamy równie w kościele Św. Michała. Patrząc na ozdoby kapitelów tych filarów podsadziwych, widzimy skamieniałe widziadła nocne starych romańskich czasów. Każda głowica, jakby była trapiąca marzeniem sennem, odziana jest takim awanturnym szałem. Na jednej widać jakies knieje drzew niestworzonych, do którychby się żaden botanik nie przyznał; na innych wydrzeźniają się brzydaki z piekła rodem, na innych siedzi rozkraczone jakies potępione nieboraczysko; z obu rozdzielają ku niemu paszcze zażarte smoki i t. d.

Mógłbym się wiele jeszcze naopowiadać o starych mozaikach w tym kościele, przedstawiających dziwaczny składem to dzieje mityczne Greków, to znów sceny z Pisma Św. starego Zakonu; śpieszmy się atoli, bo czas opuścić nam tę Pawią a ruszyć w dalszą podróż.

Mój młody akademik pokazał mi choć ową starą basztę, w której, jak niesie podanie, tak haniebnie zamordowany był Boecyusz. Boecyusz! Wszak w jego losach historia podała nam przykład, że i człowiek genialny ciężko upada, jeżeli nie zdoła pohamować dzikiego zwierza gnieźdzącego się w sercu jego. Boecyusz (Anicius Manlius ur. 470) należał do szczęśliwych wybrańców losu, bo wielkie zdolności, zacne serca przynioły i szereg długi świetnych pradziadów stały się jego udziałem. Nadto brał wyższe wykształcenie



w Atenach, które i za jego czasów jeszcze słusznie uchodziły za ognisko umiejętności i sztuk. Gdy wrócił do ojczyzny Boecyusz, wtedy Teodoryk W. Ostgotów król, a ówczesny zwycięzki pan włoskiego półwyspu, instynktem swojego geniuszu przeczuł znakomitość duchową młodzieńca; więc przygarnął go do siebie, a ukochał jak brata. Boecyusz, z tej ufności a przyjazni królewskiej korzystając, użył jej na obronę nieszczęśliwych, zwyciężonych italskich ludów od ucisku dzikich gockich pogromców. Tem znacnem postępowaniem Boecyusz ściągnął na siebie palącą nienawiść możnych a ciemniejszych Gotów. Póki jeszcze Teodoryk żył pełnem zdrowiem umysłowem, póty też był dzielną tarczą Boecyuszowi. Gdy jednak zachodził w lata, gdy starość zamroczyła myśl a zmroziła serce, wtedy rozpoczęła się milczkiem robota wrogów Boecyusza, gotujących mu zgubę. Zdarzyło się, że Albinus, mąż wysokiej zacności a wielkich zasług, oskarżony był o spisek a zdradę główną. Wystąpił Boecyusz w obronie niewinnego. Rzekł: „Jeżeli Albinus winien, więc i ja winien jestem“. Te słowa wystarczyły niecnym intrydze: Boecyusz wtrącony do kaźni. On natenczas, już starcem będąc, jał się tłómaczenia Platona i napisał dzieło o „pocieszeniu“ (de consolatione philosophiae). Jest-to książka, co, świecąc gwiazdą nad pamięcią jego, do dziś dnia orzeźwia najzacniejszém uniesieniem, stając się szlachetną pociechą przesładowanych. Ta książka zrodziła się z ostatnich myśli przedśmiertnych Boecyusza. Bo w r. 526 nasłani od Teodoryka siepacze, rzuciwszy postronki na szyję więźnia, pałkami zgruchotali siwą jego głowę. Na odgłos tego morderstwa szlachetny Symmachus, teść Boecyusza, wysoko zasłużony pracami naukowemi, powstał jawnie na zbrodnię; ale w rychle Symmachus, obciążony kajdanami, wywieziony był do Rawenny i tam ścięty.

Po zabójstwie dwóch mężów niewinnych, Teodoryk nie doznał już pokoju duszy. Dniem i nocą trapiły go widma, zastępując mu wszędzie drogę. Stawały obok niego we dnie i stawały przy łożu, gdy się kładł późną nocą na spoczynek. Pewnego razu podczas uczy hałaśnej przyniesiono na stół wielką rybę. Gdy Teodoryk ujrzał głowę jej, zdjęty zgrozą, zerwał się w obłędzie z krzesła, wołając: „To głowa Symmachusa!“

---

*Genua.*

W tej chwili radbym, zacny czytelniku, abys stał obok mnie i patrzył przez to moje otwarte okno na ten świat, co z daleka i z bliska świeci i błyszczy i mieni się w słońcu. Nie darmo dziś niedziela, bo i niebo i morze i góry, a nawet domy i ludzie przybrali na się niedzielną, promienistą szatę. Otóż, jestem w Genui, w ho-

telu Feder, tak przepelnionym, zem aż na trzecie piętro musiał spinać moją wcale nie nazbyt chybka osobę, byle się jakoś pomieścić. Lecz nie żal mi tego, bo z moich podniebnych wysokości widzę przelśliczny ułomek tego przelślicznego obrazu, co go wielki wszechjestestw mistrz malował, aby przez oczy zapukał do serca stworzenia swojego i obudził w niem treść znacznieszą i lepszą. Otóż najbliżej mojego okna, czyli raczej szklanych drzwi, wychodzących na ganek, szerzy się rozłożysty plac. Jest-to *Piazza della Dogana*. Za nim spory budynek celny, lecz nie zbyt wysoki, więc mi łatwo z moich wysokości zajrzeć po za niego, i widzieć łodzie i statki kołyszące się tuż pod jego murami. Bo dalej to już woda a morze, a morze co się zowie, bo Śródziemne. Tam daleko kopuła niebiańskiego sklepu sparıła się na zapadłych przezroczech wód. A tak ten nasz świat doczesny, falisty, migotny, a zarazem wiecznie spokojne, nieskończone, niebiańskie lazury zbudowały się wspólnie w bóżnicę na chwałę Pańską.

Tam, po prawej, półkolistym rysunkiem otaczają port te sławne z piękności genueńskie pobrzeża. Z mojego okna widać większą część ich amfiteatralnego półkola. Nad samem morzem stanęły zamęttem domy i pałace, wieże i kościoły Genui. One wznoszą się coraz wyżej a wyżej, bo pagórzysty grunt pod niemi spina się nagle pod górę. Ponad niemi piętrzą się wille, ogrody, twierdze, bastiony warowne; tu i owdzie osiadł, wśród drzew, winnic i krzewów, domek samotny. O ile tym domkom przypatrzeć się mogę przez szkła, znać, że im tam arcy dobrze i radno i błogo. Naprzeciw mnie, tam na drugiej stronie zatoki, już tylko nad samą wodą ciągną się ostatki miasta, a po nad niemi zielono, zbożno, dworkowato — istna sielanka, na południową nótę śpiewana. I hulamy wzrokiem po tej świecistej przestrzeni morskiej; tu i owdzie sunie żagiel, to na samym rąbku podniebnym, to bliżej; a wśród rozsypanych okrętów przemykają jakieś punkta czarne, niby muszki — to czółna maluchne. Aż też oczy, co uleciały w tę dal daleką, wysoką, znużywszy sobie teraz nieco skrzydła, znowu wracają na najbliższe tło obrazu, więc na gęsty las masztów, co stanął nieporuszoną ciżbą przy samych brzegach.

Z Piazzы di Dogana w tej chwili zahuczały oklaski, śmiechy, krzyki. Bo majtkowie, żołnierze, niewiasty starsze i młodsze i dzieci stanęli kółkiem czarnym a gęstym. W środku tego kółka żywego dwie figury się kręcą; jedną jest sążnisty drab z bębenkiem, wrzeszczący, hałasujący tak olbrzymim gardzielem, że aż do mnie każde jego słówko dostaje; a drugą figurą jest konik, istny sobie kuc. Kucyk pokazuje co umie; to aportuje rzucane chustki, niby jaka piękność serajowa, to niegrzecznym kopytkiem wytupuje lata tej lub owęj z obecnych dzievic, to skinieniem łebka gada niepotrzebnie, ile kochanków, która miała, to znów popisuje się ambitnie z innemi sztuczkami. A za każdym conceptem grzmia śmiechy



i oklaski. Zewsząd zbiegają się spectatory, bo to dziś niedziela! — A niekiedy zawadzi ktoś i z waszecia a nawet z „mości panie“; zatrzyma się i słucha, i śmieje się czyli z kucyka, czyli z publiczności jego, nie wiem. Lecz śmieje się z serca całego! Bo też trudno się nie śmiać; giestykulacye, podskoki, mimiki tej publiczności są, mimo jej wiedzy, tak pełne bufonady, że to nie ów krzykała kuglarz, ani nawet konik jego, ale sami widzowie stanowią właściwe widowisko. Ten konik kuglarz, to pono mój znajomy z Krakowa. I tam bywało po ulicach się popisywał, i tam lud podobny tutejszemu, śmiał się, lubo śmiechem mniej serdecznym, mniej wesołym.

Dziwnie się w tym świecie rzeczy złożyły. Tu na placu ten skromniuchny obrazek „genre“ ludowy, bohaterem a ogniskiem jego zwierzątko, a tam, troszkę dalej, morze Śródziemne! Ono bije falami powszechnych dziejów ludzkości. To morze Śródziemne jest tém wiecznie przewalającym się pobojuwiskiem, na którym przez lat tysiące spierały się z sobą pierwiastki a moce historyczne, wręcz sobie odwrotne, by wywalczyć nową postać państw, nowe myśli, nowe uczucia z głębi serca ludów. Persy i Grecya, Kartagina i Rzym, Saraceny i Krzyżowcy, Turki i cywilizacya chrześcijańska. Cezar francuzki i Anglia harda łamały się na tych wodach. Na tych wodach kołyszą się szale losów świata i długo losy te jeszcze ważyć się będą, choć już przeczucie drga w czasie nam współczesnym, że to kiedyś Atlantyk, rozdzielający dawną od nową połowicy ziemi, stanie się dopiero pełnym teatrem dla przyszłego dramatu historyi. A zagra może ten dramat scenami, o których dotychczas ani przez sen nie zamarzyły ludy!

Wszak nawet widzisz przez okno moje, tam, po prawej stronie, ów budynek niemal kąpiący się w morzu; on podobno się patrzył na ostatnią scenę jednej z tych historycznych tragedyj, w których ślepowoki a ironiczny przypadek zadrwił sobie z butności śmiałej, ze świecistych talentów i z nadziei promiennych. Ten budynek jest morskim arsenałem. Tutaj zginął Fieschi w roku 1547.

Przez cały czas, gdy to piszę, przez okno spoglądając na arsenał, ta figura Fieschiego, lubo przemknie się na chwilę, jednak wnet znów się pojawi i staje mi przed oczyma. Może ją zakłnę i uspokoję, gdy skreślę jej zgon.

Na początku XVI wieku rzeczpospolita Genujska korczyła się pod panowaniem francuzkiem. Z tej zaduchy moralnej wyswobodził ojczyznę swoją admirał Andrzej Doria, należący do najznakomitszych rodów Genui. On, objąwszy rządy jako doża, doznawał ciężkich trudności od najwyższej arystokracji; bo to swój swojego zwykłe niechętnie słucha. Doria dzielną ręką nagiął karki dumne pod prawo i ład publiczny; szemrano z cicha, przecież nikt nie ośmielił się wystąpić jawnie przeciw naczelnikowi rzeczpospolitej. Na nieszczęście atoli doża miał synowca Gianettino Doria, który był człkiem ladajakim, bo rubasznym, ograniczonym, brudnych

obyczajów, a co najgorsza, pychę nieznośną pomiatał ludźmi stokroć lepszymi od niego.

Gdy tak w Genui kipiało i wrzało nieukontentowanie powszechne, trzeba było tylko człowieka, coby umiał skorzystać z usposobienia umysłów. Taki człowiek się znalazł; był nim Jan Ludwik *Fieschi*, hrabia Lavagna — potomek dawnej świetnej i wielkich zasług rodziny. *Fieschi* był ulubieńcem ludu, był młodym, urodziwym, dla wszystkich uprzejmym, a rozsypywał hojną ręką nieprzebrane bogactwa. Wszyscy go kochali; ale nikt nie przeczuwał, że ten młodzieniec umiał pod zewnętrzną maską ukrywać z mistrzowska wewnętrzne uczucia swoje, i że w tém sercu jego czaiła się niepohamowana żądza wyniesienia się na księcia Genui.

*Fieschi* zawiązuje spisek, zaciąga licznych żołnierzy, uzbraja cztery statki wojenne, udając publicznie, że gotuje wyprawę przeciw bisurmanom. Spisek coraz potężniejszy; ogromna liczba osób do niego należała; a przecież jak historycy twierdzą, ukrył się w tak ściślejszej tajemnicy, jak już żaden inny podobny zamach, o którym nam donoszą dzieje; sama nawet hrabina Lavagna nie przeczuwała zamiarów knowanych przez małżonka. Księżę Parmy przyrzekł pomoc *Fieschiemu*; zdaje się, że nawet dwór francuzki cichaczem mu sprzyjał. Zdarzyło się, że hiszpańscy wysłannicy przybywają do Genui i donoszą *Andrzejowi Doria* o tém, co się pod bokiem jego święci. *Doria* słucha ich, ale wierzyć nie chce; w tém otwierają się podwoje i wchodzi do świetlicy sam Lavagna; a dowcipem, żartem lekkim, igraszką wesolą wszystkich obecnych do uśmiechu pobudza. Wtedy *Doria*, zwracając się do Hiszpanów, szepnął z cicha: „sądźcież sami, czyli wasze doniesienia są do prawdy podobne?”

Dnia 1 Stycznia (1547) w pałacu Lavagna olbrzymia uczta. Prawie wszyscy zamożniejsi mieszkańcy zaproszeni w goście. Po biesiadzie, *Fieschi* mową wrzącą, porywającą, przedstawia sromotne poniżenie Genui, a tyranią nieznośną *Doriów*. Wszyscy obecni przysięgają, iż stać będą przy nim, że gotowi umrzeć za sprawę Genui, że oddają się pod dowództwo jego. W tej jednak mowie *Fieschi* ani słówkiem nie wspomniał, że pragnie obrócić powstanie na własną korzyść swoją. Nazajutrz — dnia 2 Stycznia — pod wieczór zagrzmiało działo — to znak powstania. *Fieschi* wyrwa się z objęcia płaczącej małżonki, wołając: „albo już mnie nie obaczysz, albo jutro ujrzysz Genuę u stóp twoich“. Po wszystkich ulicach sroży się bitwa. Siły *Doriów* na wszystkich miejscach pokonane. *Gianettino* poległ. *Andrzej Doria* uszedł. Trzeba było jeszcze przemódz statki wojenne w porcie. *Verrina*, najtwardszy republikanin, najgwałtowniejszy ze spiskowców, mając razem z *Fieschim* przeznaczone zdobycie portu, rusza z nim ku morzu. Już *Fieschi* opanował wstęp do portu. Gnany gorączką bitwy i nadzieją blizkiej wygranej, śpieszy przez chwiejącą się deskę do pobliskiego statku. W tém poslizguje się na desce i spada we fale morskie.



Ciężka zbroja ciągnie go w głąb'; ciemności nocne zasłaniają śmiertelne pasowanie się jego przed oczyma przyjaciół. — Fieschi utonął w wodach; inni twierdzą, że w błocie morskiem, z powodu ubycia morza.

Schiller w swojej tragedyi „Fieschi“, zmienił fakt ten, bo u niego Verrina strąca Fieschiego w morze, bo się przekonał, że on nie chce dla Genui swobody, ale dla siebie purpury. I słusznie tak rzecz zmienił Schiller, bo nieszczęście przypadkowe, choćby najokropniejsze nie stanowi nigdy tragiczności.

Lecz wróćmy do tej historii.

Sprzysiężeni, nie mając już naczelnika, trwogą przejęci to uciekają z miasta, to ukrywają się po domach, to układają się o przebaczenie z senatem. Doria wrócił otoczony okrzykami radośnemi ludu. Doria zaprawdę był wielkim człowiekiem! — Senat nakazał konfiskatę dóbr Fieschiego, a lud zburzył cudny pałac jego. Doria zaś rządził długo jeszcze Genuą i umarł na władztwie, mając lat 93.

Rzecz dziwna! On choć był dożywotnim dożą genueńskim, na życie całe obrany, przecież służył jako admirał Karolowi V, i dzielnie na falach gromił Turków i morskich rozbójników. Wszak, mimo swojej służby, rad był własnym przepychem olśnić oczy swojego pryncypała. Bo, patrzcież, właśnie w tym porcie, co się teraz owalną szybą rozłożył przed oczyma naszymi, Doria wyprawił festyn bardzo suty dla cesarza, gościa swojego. Nie będę wam powiedział o złocistości i świecistości samego statku; wystarczy, jeżeli powiem, że w czasie uczty, po każdym daniu, zamiast odmieniać sztuce i naczynia, wyrzucano je w morze, zastępując je coraz innymi. Więc za każdą potrawą wylatywały z okrętu do wody wszystkie przy niej używane łyżki, noże, widelce, puhanry, talerze, półmiski, misy, wazy; — a to wszystko było srebrne, a często nawet szczerozłote. Ztąd też na takie szalone marnotrawstwo nie lada zapewne roztworzyły się podziwieniem oczy Karola V, zwłaszcza, gdy u niego samego wiecznie bywało kuso w mieszku! Nie wiedział atoli Karol, że panky genueńskie, jako kupcy, umiające z partesu liczyć i rachować, nie grzeszyły takim bezmózgłym nierozsądkiem; i że pod wodą rozpięły gęste siecie, podchwytyjące te srebrne i złote rybki i ryby!

Szczerzą, bo niezmysloną hojnością, niż te starodawne panky podejmował tegoż samego Karola V, prosty mieszczanin a kupiec Augsburski Fugger. Bo gdy pewnego razu ten cesarz, zjechawszy do Augsburga, stanął u niego kwaterą, Fugger raczył go prawie mlekiem ptasiem. Zdarzyło się wtedy, że pan państwa, w którym „słońce nigdy nie zachodziło“, w czasie śniadania wywodził przed gospodarzem żale swoje, iż dotychczas nie był w stanie uiścić się z pożyczki u niego zaciągniętej; w końcu zaś tych lamentów, cesarz, zacierając zziębione ręce mówił: „Tu w waszym Augsburgu już niby Czerwiec a przecież mnie, wracającemu z Włoch, kaducznie daje się

we znaki klimat niemiecki“. Otóż Fugger, na takowe dictum, kazał rzucić na kominek kilka wiązek cynamonu — i podpałił je obligiem, danym mu od cesarza na ową pożyczkę!

A nasz Mikołaj Wierzynek! Wszak dotychczas pokazują w naszym mieście dom, w którym ów setny rajca krakowski, krom własnego króla, raczył obiadem Karola IV cesarza, i króla węgierskiego, i króla cypryjskiego i króla duńskiego, i już nie wiem jaki stek książątek udzielnych. I nie ma pono nikogo w Krakowie, coby także nie wiedział, jako pan Mikołaj w końcu obiadu częstował gości kopiankami półmiskami złotej monety, i jak to ci goście nie żalowali sobie tej strawy, zapewne uważając, że dla czego nie brać, skoro dają, a korona przez to z głowy nie spadnie. Nie prawdaż, że te pieniądze złote Wierzynka nie lada rozświecają obyczaje średnich wieków i gości jego? Bo to co czas, co kraj — to obyczaj.

Nie bardzo potrzebnie zajechałem z Genui przez Augsburg do Krakowa, zatem co tchu powracam. Nie mam się czego szeroko rozpisywać o drodze z Pawii do Genui. W ogromnym wozie pocztowym towarzyszyły nam jedynie dwie osoby. Bo najprzód pewien jegomość w słomianym kapeluszu, ubrany w jedwabną bluzę i zresztą w tak eteryczną toaletę, jakby zefir jaki; przecież na prawdziwego zefira był za tłusty, za stary, bo mu pięćdziesiątka już minęła; co gorsza zażywał tabakę i nosił okulary, czego zwykle zefiry nie praktykują. Po drugie, przysiadła się do nas jakaś pani, co już kilka schodków zestąpiła z wysokości swoich uroków. Była atoli z elegancją przystrojona, ciągle szczebiocząca, i ciągle wydobywała z koszyeczka pomarańcze, ciasta, karmelki i konfitury; temi zapasami w koło częstując, niezmordowanie powtarzała, że, wedle jej przekonania, nie ma na świecie, jeno dwa prawidła zdrowia a szczęścia: jak najwięcej bawić i śmiać się, i jak najwięcej jeść.

Z tych maksym wskróś włoskiej kobiety obcesem sunęła na przygody odbytych swoich podróży; opowiadała istną południową wymową i fantazją, niby quodlibetem, co jej się kiedyś przydarzyło. Wśród zamętu pstrych obrazków, które się sypały z jej ust, jeden osobliwie odznaczał się jaskrawszemi barwy. Opowiadała bowiem, jak właśnie przed niedawnym czasem, a właśnie niedaleko ztąd, wóz pocztowy, w którym się znajdowała, został opadnięty przez „brygantów“, i jak jeden z tych poczciwców, nie nie zważając na jej gniewy, wyrwał jej gwałtem z uszu brylantowe kolczyki. Jako allegat do tej awantury, a dokument wiary godny, pokazała nam uszy swoje; i w samą rzecz były one rozdarte i dopiero co zagonione. Na jaką zaś pamiątkę podróżowała ta dama z brylantowemi kolczykami w uszach? To istna zagadka. Zdawało mi się, że ona może rodzona córunia nieboszczyka Idzego Blasa! Żal mi tylko było, że nasz Dr. Tripplin nie znajdował się na mojem miejscu z tą damą; on pewnie z tych niestworzonych historyj byłby w okamgnieniu wysnuł powieść, którąby wszyscy czytali, a na którąby wszyscy



krytycy sarkali, co podobno lepiej dla autora, niż gdyby ją wszyscy krytycy chwalili a nikt jej nie czytał. Wśród tej opowiadanej szajne-katarynki włoskiej, zaczęło nie na żarty błyskać i grzmieć. Bure chmury, jakby łągwie wodne, rozwały się po niebie. Szaro na świecie. Błyskawice coraz gęstsze, jaskrawsze, a grzmoty, jakie u nas rzadko kiedy słyszeć, bo one nie dudniały z głucha, ale jakieś były metaliczne, brzęczące, dźwięczne.

W chwili potopnej ulewy, burzy, wichrów i gromów, jakby jakie złe duchy wjechały w granice królestwa Sardyńskiego, a mianowicie w jego budynek celny. Panowie urzędnicy, naśladować zapewne celników francuzkich, również jak i oni popisywali się wykwintną, cukierkową grzecznością, słówkami na wyłot filigranowymi; ale przytém, również jak i ich wzorodawcy, rewidowali manatki nasze z przesadną a prawdziwie zbyt kowną gruntownością. Co do jednego musiały się wywnętrzać niebożęta kufierki, torby podróżne, pudła i pudełka. A zapewne wielu z czytelników wie, z własnego doświadczenia, jak miłe takowe operacye, zwłaszcza jeżeli sam woził białogłowę z sobą. Uważałem atoli, że pakunki owej damy o rozerwanych uszach doznawały nierównie więcej ufności, niż rzeczy nasze. Nie mogłem się domyśleć prawdziwego powodu tych względów.

Przecież nakoniec, jak wszystko co miłe lub niemiłe na tym marnym świecie się kończy, tak też skończyły się te przewroty naszych juczaków. I znów ruszaliśmy w dalszy świat! Deszcz ustał. — Zamiast kurzawy, tryskała woda z pod kopyt koniskich; zamiast dziennego upału, chłód coraz silniej dojmował. Noc zapadła, — a ciszej i ciszej przymilkł świat, i ciszej też było w naszej arce ruchomej. Zasnął też nakoniec naszej fortecznej damuli jęczyczek spracowany robotą dzienną. Aż nakoniec głucho, jakby makiem zasiał. Od czasu do czasu tylko odzywa się kłapanie zębów naszego zefira nieboraka. Bo oziębiło się też powietrze nie od śmiechu.

I znowu staroświeckim zwyczajem swoim po nocy wystąpił na jaw dzień, — a bliżej też a bliżej nas przysunęła się Genua. Aż od razu, znienacka, zahuczał grzmot daleki, niby organy na nabożeństwo poranne. Było to morze Śródziemne, co właśnie odśpiewywało psalmy na chwałę Bogu. Już widzimy, jak przebiera faliste, huczne klawisze swoje. Jeszcze troszkę czasu: a już łoskotne koła wozu tłukły się po bruku Genui, a zajechaliśmy do hotelu Feder, w którym tedy, od wczorajszego ranku, wygodnie sobie gościmy.

Było to istotnie bardzo rychłym rankiem, gdyśmy wczoraj przybyli do Genui, zatem w tej nienaręcznej godzinie, w której już za późno by się spać położyć, a zawczasie by rozpocząć dokładniejsze odwiedziny po osobliwościach stolicy. Zatem zdało mi się, że podobno najradniej się sprawię, jeżeli się puszczę luzem na ślepy traf, na ogólne zwiady miasta, nie biorąc z sobą żadnego przewodnika, ani pisanego, ani żywego. Zdawało mi się, że w mieście rodzinnem

Kolumba wypada się puścić na odkrycie i powierzyć się gwiazdom swoim.

Ledwie się był puścił kilkaset kroków, już ulice, place, rynki spinały się w górę jakby amfiteatrem, dając mi tём samém znać, że się oddalałem od portu. To piętrzenie się miasta nad miastem sprawiało niekiedy widok wielce osobliwy i zajmujący. Jakoż spotykałem uliczki proste, długie, ale wznoszące się w górę, a przytём ciemne i zamroczone, bo były niezmiernie wąskie, a nadto po obu swych stronach miały rzędy wysokich kamienic. Takowe uliczki bezładne, samotne przecinały często inną jaką ulicę główną, pyszną, okazałą, słoneczną, szeroką. Otóż, gdy niekiedy zatrzymywałem się w końcu takiej długiej, wąskiej, ciemnej uliczki, zdawało mi się, że patrzę przez rurę olbrzymiej perspektywy na ową ulicę piękną, promienną; więc jakby latarnią czarnoksiężką widziałem ruch i życie na owej szerokiej, jasnej ulicy; przemykała się w dali na niej ludność różnobarwna, a mała dla wielkiej odległości w miniaturze rozmiary: więc ekwipaże pełne pięknych dam, więc panice na ślicznych koniach, więc jakieś wojsko — a to wszystko drobniuchne; a to wszystko oświecone światłem magiczném a zachuchane powietrzem błękitnawém, gdy tymczasem uliczka, wzdłuż której pa-trzałem, była burą, wieczorną.

Im wyżej podnosiła się droga moja, tём ciasniej miasto ścisnęło się w zaułki, tём mniej chędogi był bruk, tём hojniej uliczki, ryneczki zaścieniały się łupinami i resztkami różnego rodzaju, a tём wrzaskliwiej hałasili mieszkańcy, kłócąc się i śmiejąc, i żartując. Coraz tём gęstsze zalaływały swędy ze smażonych ryb, z licznych restauracyj założonych pod gołém niebem.

Niekiedy atoli tutaj wśród tych wrzasków, swędów, śmieci i hałasów inny świat przemowi do wędrowca. Jakies szarobure domisko okryło się od dołu olejnymi obrazami, które na sprzedaż powywieszał jakiś zasuszony handlarz sztuki. Może pod tą czarniawą kuzawą a długowiecznym kopciem ukrywa się często i niezgorsze dzieło, godne, by je jaki znawca wykupił z tej poniewierki a ciężkiej egipskiej niewoli.

Pragnąc czém rychlej wydostać się na szersze, otwartzsze oddechy, podwoilem kroku i spinałem się coraz wyżej a wyżej. A ponieważ bruk był ostry, nierówny, więc wlepiłem oczy w drogę, mniej bacząc na to, co się około mnie działo. Nie wiem jak długo tak szedłem, gdy stanąwszy, aby sobie odetchnąć, podniosłem mimowolnie oczy, a tu tuż naprzeciw mnie kościół dziwniej piękności! Wznosił się na wysokiém skalném pagórze, jakby królując w milczeniu nad światem codziennym, a w oddaleniu od miejskich hałasów, od powszednich życia zabiegów. Ten kościół spoglądał na mnie, jakby obliczem znaném z dawnych lat, jakby widziało gdzieś, kiedyś w błogim śnie widziane. Wtём zbliża się do mnie babulenka, żebrząc jałmużny. „Co to za kościół?“ — spytałem. „Wszak to *S-ta*



*Maria di Carignano!*“ odpowiedziała babka. Teraz, jak to mówią, byłem w domu. Znałem ten kościół oddawna z rycin, z opisów, bo on należy do najważniejszych pomników w dziejach powszechnych sztuki. Dziwno mi było, że się nie mógł odrazu pochwycić. Świętynię S-ta Maria di Carignano wystawił mistrz *Galeazzo Alessi*, który urodził się na samym wstępie XVI stulecia, bo w roku 1500, a umarł w tym samym roku, w którym skonał w Knyszynie ostatni z Jagiellonów, bo w roku 1572. Dla charakteryzowania naszego mistrza, powiedzmy, że był uczniem Michała Anioła Buonarroti, że tedy należy do szkoły, zwaną „epoką teoretyków, epoką właściwego odrodzenia“, różniącego się tak wielce od stylu renesansu właściwego. Wiemy też już, że czas tego „właściwego odrodzenia“ przypada na drugą połowę XVI wieku, i że *Vignola*, *Michał Anioł* i wielki *Palladio* byli głównymi jego przedstawcami. Doliczmy więc teraz do ich poczetu budownika Galeazzo Alessi. Przypomnijmy sobie, że ta szkoła, wyuczysz się z gruntu architektury starożytnej, zwłaszcza rzymskiej, i wydobywszy z niej dokładną teorię architektury, z całą głęboką umiejętnością a z wysokim talentem stosowała tę naukę swoją do nowożytnych budowli. Mówiliśmy także już o niedostatkach, które się koniecznie z tego stanowiska zrodzić musiały. Wiemy, że każda treść wewnętrzna wyjawia się odpowiednią formą, że tedy głównie w sztukach pięknych treść a forma nawzajem ściśle z siebie wypływają, bo się winny razem rodić, razem wystąpić z głębin twórczej fantazyi. Zrozumiemy przeto, że ci mistrze, chcąc formy już gotowe, bo znalezione w starożytnym świecie, przenieść w nowożytny czas, techną już wskrós inną treścią, a żyjące innem życiem, innemi potrzebami, tem samem zadawali tym klasycznym formom gwałty; pacyli ich czystość, a mimo to nie zdołali odpowiedzieć wiernie i spełniać żądaniom nowoczesnej społeczności. Mówiliśmy również, iż ci mistrze, trzymając się teorii umiejętności, rozumowej, tem samem budowali raczej wedle wiedzy i chłodnego rozumu i nauki swojej, a mniej wedle ciepłego natchnienia, i że tedy ich czynność była mniej twórczością swobodnej fantazyi, jak raczej refleksyą, bo kombinacją dawnych klasycznych form z treścią podaną im przez świat nowożytny, który znowu jest wbrew różny od czasów, które dały początek onym formom. Ale za to mistrze budownicy tej szkoły odrodzenia często z bystrością prawdziwie genialną zdołali przemódz takowe trudności, o ile one tylko przezwycięzone być mogły. Co więcej, widzieliśmy w Wenecyi, rozpatrując się w dziełach wielkiego Palladio, jak to ta szkoła, będąc często pełna prostoty, grandezzy a głębokiego poczucia architektonicznej harmonii, zjednała sobie niesmiertelną sławę (\*).

(\*) Obacz w tomie II str. 202 i nast. figury: 30, 31, 32, 33, 34 przedstawiające dzieła Andrzeja i tłumaczenia takowych.

Przedewszystkiem ostrzegam czytelnika, by raczył pamiętać, że nasz drzeworyt (*fig. 49*), przedstawiający facyatę kościoła S-ta Maria di Carignano, nie jest widokiem perspektywicznym, ale geometrycznie zrysowanym; zatem w rzeczywistości kościół ten inaczej się przedstawia; a zwłaszcza części wyższe wydają się w naturze jako nierównie lżejsze, mniejsze, eteryczniejsze, a nadto cała budowa odzywa się w światła i perspektywy różnych tonów a stopni poświaty. I to nam wypada dodać, że nam trzeba drzeworytów coby przedstawiały w większych wymiarach szlachetność linii, przekrojów, belko-



*Fig. 49.* S-ta Maria di Carignano w Genui.

wania, gzymsów, kapitelów i innych architektonicznych szczegółów, jeślibyśmy chcieli unaoznić dokładniejszą kompozycją tej cudnej budowy, a na takie wymiary nie pozwala niewielki format książki naszej.

Wystawmy sobie, że cały dół jest wielce poważny, choć nie ocięzają. Sama środkowa część podobnie jak i wieże silnie występują. Pilastry rozbiegają to poziemie w cudownie pięknych proporcjach na kształtne pola. Wieże od dołu pełne grozy; lecz im wyżej się



wznoszą, tém lżejsze, wzlotniejsze, bo już na drugiej kondygnacyi roztwierają się potężném oknem, a pilastry tutaj o wiele smuklejsze. Trzecia kondygnacya zamienia się w ośmiościan; przeto ona eteryczna, promienista; a wieża tu patrzy na świat okrągłą a tak znaczną arkadą, że jej ściany prawie znikły. Nad tą kondygnacyą wieża kończy się wdzięczném belkowaniem, a wyżej jeszcze dachem ośmiopłciowym, a najwyżej latarka unosząca na szczycie swoim krzyż.

Podobnie dzieje się ze środkową częścią. Niby ponad portykiem, ale już w głębi kościoła, rozpięta kopuła koncepcyi bardzo mistertej. Jakoż najprzód od dołu dźwiga się potężne podmurowanie, które od góry otoczone w koło galeryą z szerokiém obejściem, gdyż właściwy bęben (tambour) wzniesiony nad tém podmurowaniem jest nierównie mniejszej średnicy. Ten też bęben rośnie w górę w kształcie smukłej świątynicy, opartej na filarach i arkadach śmiałych, lekkich, a u góry uwieńczył się galeryą. W tém miejscu znowu widać, lubo już niższe, podmurowanie, na którym już spoczęła bania o śmiałej formie, na niej latarnia, nad którą błyszczą krzyż.

Uważmy, iż zupełnie podobnie patrzą dwie boczne strony kościoła; z tyłu zaś jego, to jest od strony wielkiego ołtarza, umieszczona jest absyda (trybuna).

Temi krótkimi słowy opisaliśmy to istne arcydzieło architektury; a najwyższém zaiste w niem jest dziwem, że było wykonane arcyumiarkowanemi środkami. Wszak cała wysoka artystyczność pojawia się tutaj jedynie w genialném poczuciu tajemnic proporcji. Tych zaś misterych czarów nikt się nie nauczy; ich nie obliczy żadna matematyka! Nie dość znać liczby i wielkość drgań, z których rodzą się tony; nie dość znać ich liczebne stosunki, nie wystarczy teoria kontrapunktu, aby być prorokiem harmonii w państwie tonów, aby być *Beethovenem*. Uważmy jeszcze, że sama przez się abstrakcyja proporcji wzajemnych i sama przez się metryczność byłaby jeszcze głuchą, pustą w sobie, jeżeli zarazem ona nie będzie zastosowaną do natury szczegółowych części architektonicznych, jeżeli na każdą z tych części nie wypadnie rozmiar odpowiedni jej znaczeniu i przeznaczeniu w konstrukcyi.

Kościół był otwarty; wstąpiłem do niego. Pomijamy szczegóły tej budowy, trzymając się głównej architektonicznej myśli, która błysła Alessemu w promiennej chwili natchnienia. Rzut poziomy, jak spostrzeże czytelnik na naszej *figurze 50*, jest kwadratem. W środku stanęły cztery potężne filary. Po rogach cztery kopułki, w środku owa wielka pyszna nam znajoma kopuła. Pozostające cztery pola pokryte są kolebkowatém sklepieniem. Widzimy jawnie, iż, mimo kwadratowego rzutu poziomego, on sam przez się okaże nam krzyż równoramienny (grecki). Jedno ramię utworzy się, jeżeli pomyślimy sobie linią idącą od głównego wchodu do absydy (try-

buny), a drugim ramieniem będzie linia od jednego z pobocznych wchodów do drugiego z nich.

Resztę rozkładu całej przestrzeni, wraz z kaplicami opatrzonemi w ołtarze, dalej absydę i boczne portale i t. d. pozna nasz czytelnik z samej naszej figury. Jeżeli już wierzchnia część kościoła zniewała nas do holdu, tem więcej wewnętrzny rozkład staje się godnym podziwienia. Nie widzimy na naszym drzeworycie magii, czarodziejstwa światła brzmiących w tym kościele, bo innym dźwiękiem odzywają się światła w małych kopułkach, innym w onej królowej kopuły; innym akkordem gra światło i cień w każdym ze sklepień kolebkowatych, i znów innym po owych szerokich pasach, arkadach łączących filary między sobą i wiążących znowu te filary ze ścianami kościelnymi.

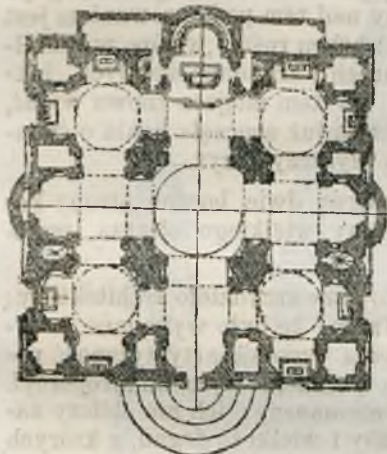


Fig. 50. Rzut poziomy kościoła S-ta Maria di Carignano.

Wiadomo, że ten pomysł nie doszedł, a to z wielką stratą dla sztuki i z wielką ujmą dla owej najogromniejszej budowy w całym świecie chrześcijańskim.

Przepuszczyć przystroje wnętrza kościoła, których w nim nie brakuje, zwłaszcza, iż nie żalowano mu pięknych obrazów. Nie mogę atoli przemilczeć, że jedna z rodzin świętych Genui, bo familia Sauli, zbudowała własnym zasobem tę cudnych wdzięków świątynię Pańską. Znać, że to byli ludzie z sercem co czuło po Bożemu, a ze wzrokiem kochającym się w piękności sztuki i natury. Bo patrzcie, ten przybytek, jak jest sam przez się artystycznym arcydziełem, jak jest ześlubieniem piękności i wspaniałości cichej, tak też miejsce, w którym stanął, otoczone wkoło naturą, co równie wdzięczna i równie pełna wspaniałego majestatu a uroczystej grandezzy.

Mówiłem już, że zbliżając się do kościoła, zarazem uderzony byłem cudnością jego form, oraz widokiem przyrody, rozsuwającej się



najcudniejszą panoramą. Wśród zachwyceenia mojego patrzałem wprawdzie w głębie, które zapadały się po obu stronach gościnnica, po którym chodziłem, nie obaczyłem się atoli, iż ten wrzekomy gościniec był właśnie owym tak sławnym mostem Carignano, o którym słyszałem i czytałem jeszcze za pacholęcych lat. Stroma skalna góra dźwiga nasz kościół; naprzeciw niej jest druga również gwałtowna i zuchwała a wzniosła skała. Obie od siebie oddzielone doliną głęboką. Otóż inny Sauli, będący potomkiem owych, którzy zbudowali kościół, dźwignął ten most, łączący obie góry. Most Carignano stanął na olbrzymich filarach, połączonych wzniosłemi lukami. Nie ma czego rozwozić się szeroko nad tём tytaniczném dziełem, wystarczy, gdy powiem, że długość jego dochodzi stu siedmdziesięciu, a szerokość piętnastu kroków, i że wysokość tego mostu wznosi się do 80 nawet 90 stóp. Nie dziw tedy, że ten most rusza po nad kamienice siedm do ośmiu piętér liczące, zostawując je pniżej siebie. Cóż wam się zdaje o rodzinie, która zarazem i kościół ten i taki most zbudowała na uczciwą chwałę a użytek kraju swojego! Nie prawdaż, że przed takową rodziną wartoby się nawet z daleka uklonić!

Otóż czarodziejstwo widoku z tego mostu jest jedynie przytłumioną zapowiedzią tych dziwów, które na cię czekają, gdy wstąpisz na samą kopulę świątyni.

Jakoż, stanąwszy na kopule, gdy spojrzysz po prawej, widzisz gdzieś w głębi Genuę, co usiadła na pagórach, jakby na wznoszących się ławach, otoczywszy się od szczytu światem sielankowym winnic, ogrodów, dworów, dworów i pałaców wiejskich. Zapewne i w tych dworach i pałacach, i w tój kłanliwej sielance, również jak w tój ciżbie tłumnój domów miejskich, prze i ciśnie życie nękanie i ciśnie bez wytchu. Bo wszędzie i wszędzie na świecie występuje troska sercoddawna, i smętek i radość, i płacz i śmiech, i zawisci śmiertelne i miłość, i skon i rodzenie, i cała ta biedna komedya i tragedia ludzkich kolei. A nie braknie jej nigdy aktorów. Bo zaledwie jedni poszli sobie na emeryturę, pod trawnik cmentarny lub marmurowy hardy grobowiec, a już pchają się na scenę nowi a inni, co im oddawna ekliwo było tak długo czekać, co im tak śpieszno by z kolei odegrać farsę swoją. I śpieszno im i duszno, bo znowu młodszy od nich tupają i niecierpliwą się za kulisami, wymyśliwszy sobie już gotową rolę swoją. I ci młodszy gotowi co chwila wyświścić onych starszych, bo im się zdaje, że już zwietrzeli na sercu i myśli, bo ci młodszy z pewnością wiedzą, że to dopiéro od nich samych rozpocznie się i uszczęśliwienie świata i nowa historia ludzka, dla której cała przeszłość dawna, choćby najświetniejsza, stanie się zaledwie pomietnym nawozem.

I po lewej w głębi luczycy otwarte pełne morze, odgraniczone od portu dwiema olbrzymiemi groblami z ciosów, niby cyklopów dzie-

łem. Więc morze nienawidzi tej zapory i tłucze falami dzień i noc w tę twierdzę, po za którą chowają się trwożliwe mieszkania ludzkie i ciężby okrętów, jakby stado spłoszone wodnego ptastwa. Po tej ślizgawicy lśniącej powierzchni morskiej wzrok puszcza się w dal, w dal niedościgłą, i duch twój rozpina żagle swoje i pędzi w tę dal modrą, bez granic, i rozkoszuje w nieskończoności tej, będącej uzmysłowieniem własnej ojczyzny jego.

„Ot tam,“ mówi custode, „widzisz pan tam, ot daleko ten obłok ciemny co stanął na wodzie, na samym rąbku morza i nieba, to jest Korsyka, tam urodził się Napoleon.“ Nie mogłem wprawdzie dojrzeć Korsyki dla wątplych oczu, lecz zastąpiła je wyobraźnia. Zaiste, słusność miała historia, że tego człowieka, będącego synem całej swojej epoki, wywołała do życia na onej skalnej wyspie o wątpliwęj narodowości. Boć na onej wyspie żyją jeszcze moce Italii, która przez kilkanaście wieków mieczem władała losami świata, a przez drugie kilkanaście wieków była świata panią przez wiarę i artystyczną piękność. Wszak i na owej skalnej wyspie żyją równie jeszcze potęgi dziejowe onego odwiecznego Franków narodu, co od wielu wieków stanął na reju ludzkiej historii, onego ludu, co od wielu wieków własną krwią swoją tłumaczy na rzeczywistość wszystkie myśli i uczucia, u którego nic nie zalegnie teoria, lecz ciągle przybiera ciało i kości; więc to szaleń, to mądrością, to w postaci olbrzymiej, to w drobiazgach płaskich przechodzi przez świat. Miała słusność historia ludzkiego rodu, że na tej wyspie Śródziemnego morza, oblewającego trzech części świata pobrażę, wywołała Cezara nowoczesnych dziejów; bo on w tych trzech świata częściach orężem i geniuszem zdobył sobie namaszczenie na władzcę. On się urodził wśród morza bez granic; fale wodne, ze wszech stron o brzegi ojczyzny jego bijące, śpiewały mu piosenki nad kolebką jego. I zanim on, niemowlęciem jeszcze będąc, zdołał uczucia swoje w wyrazy złożyć, już widział przestrzeń bez granic, i wzdymanie się hardych fal i przepadanie ich w otchłani. I gdy umierał również łoże śmiertelne jego stanęło na skale — i również morze w tych chwilach wzdymało się i piętrzyło dumne fale i chłonoło je w przepaściach bezdennych —, i również w tej chwili ocean, w około nad umierającym zaśpiewał z głębin swoich grzmiące *de profundis*.

Jeszcze nie dopowiedziałem sobie w myśli wszystkich tych wdziałel, które na imię Korsyki stawały mi przed duszą, gdy już rzeżko ruszałem ku miastu. Puszczając się w tej drodze na chybi trafi, porządnie zbłądziłem. Poplątałem się w istnym labiryncie murów, otaczających winnice i ogrody. A co gorsza, słońce już wysoko wzniesione dopiekało co się zowie. Spieszyłem wązkami drożkami, mając ciągle obok siebie i po prawej i po lewej ręce wznoszące się wysoko gołe mury. Tu i ówdzie jakaś w nich mała furtka, po której znać, że przez długie czasy nie była otwierana — bo powlekała się zakurzona pajęczyna, a zarosła od dołu bujną trawą. Nademną



pas wążki błękitnego, gorącego nieba, gdzie niegdzie wyglądające z po za murów gałęzie drzew owocowych i latorośle winne. A gałęzie i latorośle, często wysadzone soczystym owocem, patrzyły się z góry na mnie, drwiąc sobie i szydząc z mojego palącego pragnienia i biednej samotności. Pomagał im też w tych niewczesnych żartach własny mój cień — ten karłowaty potwór, gramolący się śpiesznie to po murze, to po ziemi, to po prawej, to po lewej stronie; to ruszał przodem, to znów gnał za mną, jakby w obawie, żebym go gdzieś nie odbiegł; a ciągle przedstawiał w karykaturze własną moją postać i wydrzeźniał mój nagły chód. Istny nikiemnik; bo ile razy mi się udało schować się w cieniu, on zniknął, jakby go nie było na świecie, a zaledwie wyszedłem na światło, na słońce, a już on mnie się czepia i wypacza moją figurę, wykręca moje ruchy i zwyczajnie, jak oszczerca, miesza prawdę z kłamstwem.

Powiadam tedy, że m biegł a biegł, aż w końcu z jednej matni dostałem się w drugą: wpadłem albowiem w fortyfikacye, wieńczące pagóry i góry nad Genuą. Tutaj już bastiony, strzelnice, warty, odwachy, stopy kul, działa i inne przybory marsowe, a zwłaszcza działowe witały mnie imieniem dawnych a młodych moich lat. Zmiarkowałem, iż żołnierze dość ciekawie mi się przypatrywali, zapewne, dziwiąc się, co mi za sprawa w tym świecie marsowym. Nakoniec spotkałem się z oficerem, ćmiącym w spokoju duszy cygarettę; pytam o drogę do miasta, a zwłaszcza do hotelu Feder. Uprzejmy syn wojny towarzyszył mi sam przez kilka minut, aby mnie sprowadzić na drogę najkrótszą. Zatem po dzielnym marszu stanąłem przecież w końcu w mojej kwaterze.

Choć byłem ogromnie zmęczony, jałem się przewracać po moich papierach i manatkach, szukając danego mi jeszcze w Krakowie adresu do pana Michała. Pan Michał wam wszystkim dobrze znany i z zasług w naszej literaturze i z wysokich a świetnych talentów. On, wywiązawszy się z powinności swoich względem kraju, osiadł tu na spoczynek w Genui, gdzie jego syn pan Adam założył dom handlowy. Ale gdzieś mi się tak podzielała ta karteczka z adresem, że ani sposobu ją upolować. Spisała się ona, jak to robi niekiedy ten lub ów znajomy; kiedy go nie potrzeba, wtedy aż do naprzykrzenia go spotykasz, wszędzie go pełno; a jak go kiedy zapotrzebujesz, nie obaczysz na oko, choćby na próbkę; zniknął jak kamfora. Tę kartkę dopiero aż w Neapolu odkopałem. W tym kłopotcie strzelił mi koncept przez głowę. Tuż przy naszym hotelu jest tak zwana Piazza de' Banchi, a na niej osobliwy gmach Loggia de' Banchi, który wprawdzie już nie jest więcej właściwą giełdą, ale zawsze jeszcze miejscem przechadzki dla licznej publiczności, zwłaszcza zebraniem bankierów i kupców. Tam tedy pośpieszyłem i niedługo wypytałem się o naszego szanownego rodaka. Jakiś grzeczny jego-ność nawet pośpieszył, by mi przysłać przewodnika, co mię miał do pana Michała zaprowadzić. Tej chwili czekania użyłem na rozpa-

trzenie się w Łodzi, będącej dziełem zacnem znanego nam już Galeazzo Alessi. Śmiałe sklepienie, lekkie jak myśl, rozpina się nad olbrzymią salą, spoczywając na smukłych, strzelistych słupach. Przypomniałem sobie starą bożnicę na żydowskiem mieście w Krakowie, zbudowaną kiedyś, jak się zdaje, za czasów Kazimierza Wielkiego; lubo prawda, że ta bożnica dziś brudna, smętna, w ziemię wpadła, a Łódź genueńska do dziś dnia patrzy jak hoża panna na wydaniu.

Zjawił się mój mentor. Niezadługo stanęliśmy w pałacu, należącym do jednej ze świętych rodzin genueńskich, a najętym dziś przez naszego ziomka. Co za zawód przykry! Pan Michał nie był w domu; bawił na wsi w willi, w której zwykle lato przepędza. Serdecznie dotknęła mię ta wiadomość niespodziana. Choć się pocieszałem, przyrzekając sobie, że go na wsi odwiedzę, nie mogłem atoli jakoś od razu się ukołysać; bo już, wyjeżdżając z Medyolanu, cieszyłem się, myśląc o chwili, w której pana Michała po tylu latach znów obaczę. Dla przerwania sobie kwasów postanowiłem, nie zważając na fatywę, ruszyć żwawo na przegląd artystyczny Genui.

Szanowny czytelniku, Genua nie jest Wenecją! Wenecya kochała sztukę, bo jęj nie mogła nie kochać. Ta miłość była dla niej potrzebą i niby warunkiem jęj żywota. I dla tego właśnie przez wiele wieków snują się dzieje jęj artystycznej piękności, i przędą się te dzieje, niby nić złota, bez przerwy a z taką wynikłością scisłą, iż od urodzenia sztuki weneckiej aż do jęj skonu nie braknie żadnego ogniwa, żadnej fazy ważniejszej. Rzekłbyś, że historia sztuki weneckiej, zwłaszcza malarstwa weneckiego, sama jest sztuki arcydziełem. Inaczej działo się w Genui. Tu sztuka była służebnicą, choć służebnicą pieśczoną i schlebianą, bo umiejącą zdobić i stroić parady i pompą życie prywatne tych panów wielmożnych genueńskich, co to są niby kupcami, i znowu niby arystokracją hardą rodową. Tutaj tedy ani pomyśleć można o właściwej szkole malarskiej. Genua wydała jedynie kilku znakomitszych artystów pędzla. Bo sztuka piękna jest wolna córa fantazyi; ona nie zna, co to pany; jęj nie wystarczą dęszce złote; ona żyje rzewną miłością a serdecznym hołdem (\*).

Jeżeli atoli tak jest, jeżeli za przeważny pierwiastek Genui uznamy przepychy życia prywatnego, ale przepychy i pompy uznane, uszlachetnione sztuką, zatem nie trudno zgadnąć, że rodzajem artyzmu, najbujniej rozkwitłym w tej stolicy rodów i handlu, był właśnie ten, co się rodzi z chęci do wygody wytwornej i wystawności, że tedy architektura, a zwłaszcza architektura pałaców, rozwinęła się tutaj całą świetnością swoją.

---

(\*) Do artystów genueńskich należą *Lazzaro* i *Pantaleo Calvi*, *Luca Cambiaso* i kilku innych. (Wzmiankowani artyści czynni byli w wieku XVI-ym. — St.)



Bo pałac prywatny, jako dzieło twórczej potęgi człowieka, jako dzieło sztuki jest, jak rzekł trafnie estetyk Vischer, niby symbolem zidealizowanego prywatnego życia, co już nie zna troski o chleb powszedni i nie walczy krwawym znojem o dzień jutrzejszy, ale oddaje się szczęsnym rozkoszom duchowym. Ztąd też cała myśl architektoniczna prywatnego pałacu jest już wyswobodzoną z pod codziennych i naglących potrzeb życia. I miała też Genua wielkiego budownika pałaców w genialnym mistrzu Galeazzo Alessi. Jego pomysły w tym względzie zostaną po wszystkie czasy nieprześcigłym wzorem.

Lubo Genua jest wielce zamożna we wspaniałe kościoły, lubo jej bogaci mieszkańcy chlubią się świetną liczbą obrazów, które są chwałą różnych szkół włoskich i nie włoskich, my jednak zaledwie się dotkniemy tych dzieł, ograniczając się pałacami genueńskimi, bo takowe stanowią przeważną, oryginalną właściwość, charakteryzującą arcyzm tej stolicy. Tym pałacom też winna Genua przydomek swój „la superba“.

Te atoli rozwoły chowam sobie na czas późniejszy; teraz tylko powiem, że może już na całym świecie nie znajdziesz na tak drobnej przestrzeni tyle nagromadzonego przepychu, co na ulicach strada Balbi, Nuovissima i Nuova. Tutaj natłok pałaców z białego marmuru, cisnących się około siebie. W czasie mojej bytności w Genui chodziłem często nie przykrząc sobie tam i sam po tych ulicach; rozpatrywałem się w facyatach, wstępowałem i do wnętrza, by sienie, dziedzińce i ogólny rozkład zobaczyć. Odkładam atoli na później charakterystykę architektury pałacowej genueńskiej; teraz powiem tylko, że najczęściej braknie tej pysznej architektury walnego warunku — miejsca! Te ulice, choć główne, nie są dość szerokie, by można jednym swobodnym rzutem oka objąć całość pałaców.

---

Dość zadowolony z siebie i z nabytków moich siadłem do table d'hôte w hotelu Feder. Jak zawsze tak i teraz z razu cicho, milcząco; pracowały jedynie brzęczące łyżki, noże i grabki. Dopiero, kiedy ludzkość zaspokoila fizycznego człowieka, odezwały się potrzeby umysłowe i jak duszyczki nad wodami wznosiły się pogaworki nad ogromną przestrzenią obrusu. Istny obraz kolejnego rozwoju kultury i cywilizacji, który także rozpoczyna od materji, a później posuwa się do idealności. Obiad miał się ku końcowi, gdy garson dał mi znać, że ktoś radby się ze mną widzieć. Wyszedłem i obaczyłem pana Michała. On przyjechał z willi, odległej podobno o milę, by się jeszcze dziś z nami przywitać; towarzyszył mu pan Adam.

Wyszliśmy wszyscy razem na miasto, co już paliło się, lśniło światłem gazowem. Ulica Nuova, jakby długa, podwojna galerya pałaców, roztacza się w magii płomiennych światel. Rozbudzone

wieczornym chłodem życie stolicy, a uroczystość nocy i gwiazdzistego nieba potęgowały widok czarownicy. Zaszliśmy do kawiarni, zwanej „Concordia“. Jest to zakład, o jaki trudno na świecie. Schody marmurowe, umieszczone we wnętrzu pałacu, prowadzą z ulicy na pierwsze piętro, a na tém piętrze jest ogród, który z jednej strony otwarty na ulicę, a z innych trzech stron otoczony budowaniem przytykającym do niego. Gdy tedy staniesz przy balustradzie owego otwartego boku, wtedy obaczysz pod sobą pulsującą ulicę i rzekę cisznącą się ludności i śpieszących się pojazdów. Przeciwnie z tamtych trzech stron widzisz szereg podwoi, roztworzonych do ogrodu; tam salony restauracyi, ubrane w aksamity, pozłoty, brązy, malowania, marmury i kandelabry spiżowe, siejące gęstemi snopami gazu. Z nich nurtem pełnym światła wylewa się na ogród, który, choć nie zbyt wielkich wymiarów, jest prawdziwie uroczystym czarodziejstwem. Oleandry, granaty, laury, róże, drzewa cytrynowe i pomarańczowe wielkości naszych grusz, zebrały się to w klomby, to stanęły obok siebie szeregiem, to znów otoczyły altanki stulone w sobie. W altankach stoły, kanapki i stołki żelazne, dziergane w lekką koronkę. Ścieżki wdzięcznym ruchem wiją się między murawą świeżą, a na tej aksamitnej murawie rabatkami wyrastają najcudniejsze, najrzadsze kwiaty, ubiegające się wonią i barwą o prym między sobą. W środku ogrodu, wśród murawy i kwiatów bieli się olbrzymia marmurowa czara, z niej wytryskuje promieniem fontanna, w czarze igrają tłumami srebrne i złote rybki. Tę scenę rajską, senną oświecają lampy, płonące za liśćmi drzew i krzewów. A nad nami ciepłe niebo włoskie kwitnie w migocące się jasne gwiazdy. Z salonów brzmi muzyka. Umieściliśmy się w jednej z tych rozkośnych altanek. Więc tu gadu i gadu o kraju, o ludziach ojczy-  
stych. Jednak choć tu wdzięczno i uroczno, przecież my tu nie sami, nie sami z sobą, udaliśmy się tedy do mieszkania pana Michała, gdzie spędziliśmy ostatnie chwile przednocne. Bo tu było jakoś poufniej pogadankom; tutaj nikt obcy nie przerywał rozmowy, tutaj ani muzyka, ani turkot pojazdów nie wtrącał się we wspomnienia o dawnych czasach; a przedewszystkiem cudzoziemska mowa więcej nie brzęczała i nie zawadzała, by się duchem przenieść na ziemię rodzinną. Choć jednak wśród gawędy późna noc zaszła na świecie, zaledwie dotknęliśmy wierzchu tego, o czémśmy mówić pragnęli. Lubo błyskotne świecidła zapewne nie mają wartości w oczach takiego człowieka, jakim jest pan Michał; jednak cieszyłem się, widząc mieszkanie jego urządzone z komfortem a nawet ze zbytkiem szlachetnym. Bo mi to było jawnym dowodem, że pan Michał już nie łamie się z troską o życie przemożnie, jak my drudzy — ludzie książkowi.

Przyszedłszy do domu byłem pewien, że po dniu, tak pełnym treści umysłowej i nuży fizycznej, prześpię spokojnie aż do rana. Inaczej się stało. Nie wiem czyli już wybiło pół do czwartej z pół-



nocy, gdy mnie przebudziły jakieś hałasy niezwykle, jakieś jęki straszliwe. Nie mogąc się z razu pochwycić z sobą, rozumiałem jakoby mnie trapił jakiś niemiły sen. Niezadługo atoli nabrałem przekonania, że rzeczywiście słyszę te jęki. One rozlegały się tém mocniej po Piazza della Dogana, że noc była cicha, że całe miasto spało. I coraz przeraźliwiej rosły te krzyki, przeplatane niekiedy głębokiem łkaniem i lamentem. Były to głosy jakby ciężko, bardzo ciężko ranionego. Przystąpiłem do okna, otworzyłem je, ale w ciemności nic odkryć nie mogłem. Byłem atoli prawie pewnym, że ten krzyk dolatuje mnie od poblizkiego portu, że jest tedy niepodobienstwem, aby go nie usłyszała warta celna, będąca nierównie bliżej téj biedy niż mój hotel. Jakoż istotnie niezadługo słychać było łoskot, jakby bieganie kilku ludzi po bruku i odezwały się różne głosy, to wołając, to niby pytając, to spierając się z sobą. Wśród téj wrzawy owe jęki nie ustawały, owszem niekiedy zagłuszały ją zupełnie. To wszystko jeszcze długo niezmiernie trwało; bo choć scena się oddalała coraz więcej, jednak i z daleka jęczenie przesywało powietrze. Poruszony do ostatka, długo nie mogłem zasnąć. Aż nakoniec przemogło mnie znużenie i trud poprzedniego dnia.

Gdy dziś rano wstąpił do nas garson, niosący kawę, spytałem go, coby ta nocna scena znaczyć miała? Garson zaklina się i twierdzi, że nie wie, że nic nie słyszał, i że mocno wątpi, żeby to była jakaś mordercza sprawa. Potém przyszedł drugi starszy garson i powtórzył mi słowo w słowo to samo co tamten. Nie mogłem pojąć dla czegobym ja miał być jedynym naocznym świadkiem tego zagadkowego wypadku. Nakoniec wstąpił jeden z tych ludzi, co to należą do szarego końca chirurgii, mającego powołanie uwalniać brzydszą połowę rodzaju ludzkiego od zbytowej ozdoby, którą natura twarz jój wyposażyła. Powiedziałem mu co się działo. „To może była una coltelata!“ zawołał, jako człek świadomy spraw podobnych. Pytałem, czyli takowe robótki nożowe często się zdarzają? „Rzadko, bardzo rzadko, odrzekł — a jeśli niekiedy się przytrafiają, to już z przyczyn kochaństwa i innych interesów sercowych; ale prawie nigdy z powodu rozboju a chciwości.“ Te ostatnie wyrazy wyrzekł z całą dumą genueńskiego patryotyzmu.

*Genua.*

(Dalszy ciąg.)

Niezadługo zajechał też pan Adam, zabierając nas na wędrowkę po niektórych ważniejszych miejscach Genui. Rozumie się, żeśmy zaczęli od *S. Lorenzo*, to jest od katedry.

Facyata jej jest gotycka, lecz ona znów z italska skomponowana. To włoskie uczucie tém tutaj wydatniejsze, że i wątek téj budowy nie jest północnym ciosem, ale marmurem, co się wznosi z kolei to w czarne, to w białe pasy.

U dołu roztwierają się trzy gotyckie portale. Środkowy najpotężniejszy ustrojony w rzeźby zakrojone jeszcze z romańska, zatem też ten portal odpowiada środkowej części facyaty; dwa boczne portale zaś wskazują części jej skrajne. Te portale, będąc gotyckie, ostrołukie, zdają się zwiastować, iż nad nimi wzniesie się budowa kościelna całym fantastycznym przepychem na modłę północnych tumów gotyckich. Przecież architektura ta niedotrzymuje swojego przyrzeczenia. Bo proszę sobie w wyobraźni zbudować, co wam tu krótkimi wyrazami opowiem. Pomyślny sobie nad każdym z bocznych portalów po trzy, a nad środkowym portalem dwa okienka; a okienka w porównaniu do potęgi całego kościoła arcy wiotkie i drobne. Powyżej onych dwóch okienek ponad bramą środkową roztwiera się duże okno koliste, a w każdej części skrajnej ponad owemi trzema okienkami rysuje się okno w półkole. Te części skrajne miały dźwigać wieże, ale tylko jedna z tych dwóch zamierzonych wież doszła rzeczywiście, druga została w planie. Ta wieża aż do samej góry jest czworograniasta, do samej góry jest jednej i téj samej grubości, a kończy się na szczycie kopulastym dachem.

Wyznajemy, że gdyby ta katedra genueńska była podobnie, jak nasze kościoły krakowskie lub gdańskie, budowana z cegiel, już pewnie jej architektura stałaby się arcyjałową i oschłą, ociężałą, podsadzistą, gdy zaś S. Lorenzo, jak rzekłem, zbudował się dwubarwnym marmurem, więc też cały mieni się, świeci i błyszczący tym wątkiem kosztownym i wznosi się na pozór śmigle i lekko. Odwrotnie nasz kościół Maryacki w Krakowie, choć zbudowany z prostej surowej, niewymyślnéj cegły, przecież jest wzlotny, lekki, skrzydlaty, spinając się wieżą swoją pod niebiosą jakby modlitwa lub święty hymn.

Gdy atoli już cała facyata nie odpowiada obietnicom gotyckich portalów, cóż dopiero mówić o wnętrzu kościoła. Ono jest wskróś rozkładem bazyliki o ostrołukich arkadach. Świątynia, jako w niedzielę i podczas nabożeństwa, była pełna rzeszy nabożnéj. Nie miałem tedy ani chęci, ani sposobnéj pory do przejrzenia się bliższego w kaplicach, obrazach i innych dziełach sztuki. Uderzyła mnie atoli wdzięczna i okazałości pełna kopuła kościelna, będąca dziełem Galeazza Alessego.

W towarzystwie uprzejmém pana Adama, puściłem się od katedry do pobliskiego pałacu *Brignole* na strada Nuova. Otóż cudnéj piękności przysienią weszliśmy po schodach wspaniałych do apartamentów, które rosły a rosły salami, świetlicami lśniącemi przepychem i komfortem. O tych jednak paradach na wspaniałą stopę nie będę wam prawił, bo lubo one są rzetelne a nie zwodnym blichtrzem



świecistym, przecież gasną obok wyższego zacności przepychu, bo obok arcydzieł malowanych. Bo widzmy, że ten apartament prywatny jest istną galeryą najświetniejszych obrazów a zebranych licznym a bogatym szeregiem.

Nie myślę atoli się rozwodzić o mistrzach, którzy tutaj w tych malowaniach żyją życiem nieśmiertelnem i nigdy niezwiędłą chwałą. Bo o nich albo już mówiliśmy w dotychczasowej podróży, albo też jeszcze o nich na stosowniejszém miejscu mówić będziemy.

Wspomnę tylko o małej liczbie obrazów, zwłaszcza o tych, które mnie najpotężniej uderzyły. Patrzcie na ten ogromnych wymiarów portret. Młody mężczyzna na siwym koniu. Koń hardy o długiej powiewnej grzywie bije kopytem niecierpliwie ziemię; jeździec jego, w całej urodzie i sile wieku, trzyma w ręku kapelusz z piórami, pokazując w dal. Jest to Antoni Juliusz Brignole, jeden z przodków dzisiejszych właścicieli pałacu. Patrząc na tę dumną a pełną życia postawę, lubo tak spokojną a ufną w siebie, wyznasz mimowolnie, że ona istną wyobrazicielką onęj Genui „la superba“. To silne życie wewnętrzne, przemieszkujące w duszy, wywołane też zostało na jaw przez wielkiego mistrza-malarza, a tym był *Van Dyck*. Któżby atoli rzekł, iż ten Brignole, co tutaj tak butny i hardy, co był później posłem w Hiszpanii, tej równie hardęj grandów ojczyźnie, że ten człowiek od szpady i rządów został później satyrycznym pisarzem, maczającym pióro w palących drwinach, i że się nakoniec przemienił w O. Jezuitę i kaznodzieję.

Nadaje się też w zupełności do tego portretu drugi wizerunek także *Van Dycka*; jest to jakaś pani Brignole. Ona także w całej postaci malowana. Na jej głowie powiewa dumnie kita z piór. Bo też ta figura cała od głów do stóp jest genueńską arystokracją wcieloną; przecież równie od stóp do głów na tej postaci rozlany jest jakiś wdzięk niewypowiedziany, a powab nad wyraz uroczy, czarodziejski. Jeżeli taka była ta dama, więc się nie dziwić, że *Van Dyck* za nią przepadał miłością i że omal nie umarł z rozpacz, gdy ta dama poślubiła się jednemu z Brignolów.

Nie rozumiejcie atoli, jakoby epoka *Van Dycka* była czasem, w którymby świetności wielkiego talentu nie stawiano na równi ze świetnością rodu. Wszak w dumniejszej jeszcze z dawnych imion Anglii temu *Van Dyckowi* malarzowi, za wolą króla Karola I, księżę Buckingham sam ofiarował za żonę córę lorda Ruthven, hrabiego de Goree, więc damę z najwyższej arystokracji Wielkiej Brytanii.

Nie każdemu tedy świetnemu artyście lub poecie miłość tak się nieszczęśliwie wiodła jak Książninowi nieborakowi, lub wielkiemu *Torkwatowi Tasso*, a za naszych dni *Leopoldowi Robert*, może najświetniejszemu malarzowi nowoczesnej Francji, który, jak ktoś

rzekł, umiał nawet żebraka, odzianego w łachmany, uświęcić najwyższą godnością człowieka (\*).

Nie wiedzieć też po co tak wielu ludzi znakomitych nie przestaje na własnej świetności, która przecież z samego ducha ród swój wieździe. Czemuż im nie mieć na pamięci, że gdy jedni są potomkami sławnych przodków, drudzy o genialnym talencie, o zasłudze położonej dla kraju swojego sami stają się przodkami swoich potomków; dla czego ci świetni ludzie zapominają, że zasługi a talenta, choćby z gminu zrodzone, także mają swoich Niesieckich! (\*\*).

Cudnej też jest piękności Św. Sebastyan przez *Guidona Reni* (\*\*\*)  
Święty męczennik przywiązany do drzewa. Dwie strzały już utkwily w piersiach, oczy jego są wzniesione do nieba, w niem się nurzą z niewypowiedzianym wyrazem. Męczennik, wysyłając myśli i duszę w nadzwyczajne światy, jest nieprzytomny cierpieniom swoim doczesnym.

Dziwnego wdzięku jest także Najświętsza Panna przez *Guercino* (\*\*\*\*). Ten jej urok prawie idealny tém więcej uderza, iż przecież wiadomo powszechnie, jako fantazyja tego mistrza nadziana zwykle sytnym naturalizmem rzadko tylko wzlatuje do idealności duchowej. Znajdujemy tutaj jeszcze niespodziane istne kruki białe we Włoszech, bo portret, będący dziełem *Lukasza z Lejdy*, a drugi portret pędzla *Albrechta Dürera*.

Przecież niepodobne mi wyliczanie tych dzieł wielkich mistrzów, które w tych galeryach patrzą na wędrowca, wabiąc go i neąc. Jest tu *Leonard da Vinci*, *Rafael*, *Paris Bordone*, *Tycyan*, *Paweł Weronieński*, *Tintoret*, *Caravaggio*, *Spanioletto*, *Carracci*, *Dominichino*, *Correggio*, *Proccaccino*, *Dolci*, *Rubens*, *Holbein* i t. d., słowem tutaj sejmują wielkie a wymowne duchy z artystycznego świata.

Z Palazzo Brignole ruszyliśmy do pałacu *Balbi*. Na wstępie do niego uderzają cię od razu arcywspaniała przysien i schody okazałe i dumne. Przecież widok istic zachwycający cię uniesie, gdy patrząc z tej przepysznej przysieni, po przez hardą kolumnadę, obaczysz w dalekiej, coraz więcej stopniującej się perspektywie, ogród pomarańczowy pałacu. Ten ogród wyrósł w ogromne drzewa, które złotozielonym szklącym liściem, mieniącym się we wszystkie promienie światła, we wszystkie tony odcieniów, migocą się i błyszczą;

(\*) *Leopold Robert*, urodził się w Chaux-de-Fond w Szwajcaryi 1795, † 1835 roku. Znakomity romantyk w malarstwie, idealizujący szczególnież życie ludowe Włochów. — St.

(\*\*) Obacz co w tym względzie wyrzekł Michał Wiszniewski w *Historji Lit. Polskiej*. T. I, str. XVII.

(\*\*\*) *Guido Reni*, jeden z najznakomitszych mistrzów szkoły bonońskiej; ur. 1575, † 1642 r. — St.

(\*\*\*\*) *Francesco Barbieri da Cento*, zwany *zyzowatym*, *il Guercino*, należał także do szkoły bonońskiej, ur. 1590, † 1666 r. — St.



a śniegi gęstych kwiatów, tudzież ciemnozłote owoce, wyglądające z pod splotu drzew, jeszcze potęgują rajski czar całego spojrzenia.

Tak przeto tutaj wspaniałość, szlachetna duma architektonicznych form i natura we wdziękach swoich nawzajem się łagodząc, nawzajem na siebie działając, złożyły się w arcydźwięczną harmonią. A perspektywiczność szczęśna, malownicza pojawia się tutaj jako jedna z najważniejszych cech genueńskiej pałacowej architektury.

Nie myślę się rozgadywać nad świecistością sal, salonów, galerij co lśnią w tym pałacu Balbi dziełami malarstwa, mozaikową posadzką, rzeźbą i smakiem zamożnym i t. p. Opuściwszy ten pałac, pan Adam, pragnąc pokazać nam, jak to Genua umie korzystać ze szczupłości przestrzeni, zamieniając ją, gdzie się tylko da, na miejsca wdzięczne i lube, zaprowadził nas na *Aqua Sola*, będące najgłośniejszą przechadzką mieszkańców, a ztamtąd udaliśmy się do pobliskiej a tak przesławnej *Villi di Negro*. Ona jest własnością i stworzeniem Jana Karola di Negro, który, już dziś starcem będąc, zacień rozkoszuje w tém cudowném dziele swojem (\*).

Ta willa, jeszcze prawie wśród miasta położona, okryła sobą wysokie i dość strome wzniesienie, którego też umiała z mistrzowska użyć; bo ona, genialnie bawiąc się i żartując, złożyła się w arcydziełko. Gdyż co tu widzisz jest raczej ziemskim raikiem, w którym natura i sztuka, idąc z sobą jakby o zakład, póty się nawzajem wdziękiem przesadzały, aż zrodziły to zacisze, będące pewnie jednym z najwdzięczniejszych na świecie. Już od podnóża tego wzniesienia zaczyna się poezyjka czarodziejska. Mirty, cyprysy, oleandry, *laurus nobilis* i t. p., wyrosły tu w potężne drzewa a najcudniejsze kwiaty i krzewy, lśniące barwą, tchnące wionią, zbiegłszy się ze wszystkich stref i klimatów, tutaj rozgospodarzyły się jakby w domu u siebie; a znać jak im tu miło i dobrze, bo ich pieści miłość troskliwa a uniejętna.

Te drzewa, krzewy, to stanęły wzdłuż ścieżki, to udają bory i gaje, to patrzą na cię ze świeżych kobierców murawy, to spinają się i wieszają zuchwale po skałach urwistych. A tym kwiatom i krzewom przyspiewują basem głębokim i dyszkantem cienkim muszki złotoskrzydłe, a w koło gra kapela ptaków. I basują muszki i buczy bąk organista i śpiewają ptaszki, bo wiedzą, że tu rozkochanych kwiatów miłosne wesela. Wszak i kwiaty są żywe, i one mają oczka, i w nich bije pulsem kochanie.

Po tym świecie barwnym, wonnym, śpiewnym wstępujesz coraz wyżej a wyżej, a z pomiędzy zielonego, kwiecistego, śpiewającego państewka natury wyzierają odziane bielą marmuru popiersia i po-

(\*) Dzisiaj *Villa Negro* jest własnością miasta; mieści się w niej gabinet zoologiczny. — St.

sągi bogów. Znać, że te olimpijskie pany tutaj obrały sobie ulubioną ziemską gospodę swoją. I wśród drzew i krzewów zbudowały się świątniczki, pałacyki, belwederki, galerie, a w nich bogato zebrane dzieła sztuki pięknej. Patrzmyż! tu wśród dwóch ścian chowa się palma. Palma — to nie lada zjawienie, ona świętą zwiastuną pokoju i tryumfów po biedach serdecznych i po mękach ziemskich. Lecz tu ta palma tęskna, smutna, bo ona sama jedna, bo ona daleka od ojczyzny swojej. A wiecie, jako stara poetyczna tradycya prawi, że gdy palma wyrasta w swojej dalekiej ziemi rodzinnej, już ona nie jest samotną, gdyż cudem tuż przy niej wyrósłnie druga a odmiennęj pici, — a tak zawsze parami żyją palmy wśród oczystej pustyni swojej. Widzimy, że i palma, choć święta, przecież się kocha, a miłość jej zawsze radza cudem miłość, i tą ona miłością żyje. Widzicie tedy, że i rośliny mają właściwe sobie mity, któremi złączą swoje życie ciche, śpiące, marzące.

Wyżej a wyżej prowadzi droga to po mostkach, to po schodach, to cię wiedzie pod otwartem niebem ścieżką kwiatami obszytą, to znów kryje się w gaik lub lasek zamroczony gęstwiną drzew, kędy w zakącie przytuliła się grota muszlami wysadzona. Tutaj istny czarnoksiężki światek otoczył cię do koła, i chętnie się poddajesz tym lubym mamidłom jego i nie radbyś się przebudzić. A gdy staniesz na najwyższym piętrze ogrodu, z razu widzisz na dole roztańczającą się Genuę i jej wieże, kościoły, kopuły, pałace, a w dali morze wzdyma bałwany faldzistym, świecistym atlasem. Po wodach, jakby widma eteryczne, bezcielesne, przemykają się żaglowne okręta i czolna maluchne.

I chodziłem długo w tej cudownej dziedzinie, i zdało mi się żeś dość podobny do onego chłopka biedaka w czarodziejskiej operze, co go otoczyły wiankiem swoich tanów lekkich rusalki i wróżki; i one wdzięczą się do niego i mizdrzą, i głaszczą go i cackają, aż nieborakowi w głowie się zamąci i uwierzy, że jest zaczarowanym królewiczem.

Jednak trzeba zażegnać te uroki i wsiąść do powozu i pojechać do willi Brignole, do pana Michała. Gościniec prowadził nas wśród will, ogrodów i winnic rozkosznych i sadów bogatych; a dworce i pałacyki wiejskie, świecące wśród parków, patrzyły jakby motyle złotobarwne, siedzące wśród kwiatów i zioł. Biegl gościniec wężykiem po tym gruncie pagórkowatym, tak różnaitości pełnym. Często obzierał się patrząc na ową hardę morza Śródziemnego panią. Rozumie się, że w każdej chwili z innej strony widziana Genua i port jej i morze stawały się najeczęściej primadonną tych widoków. Że zaś obłoki budowały się na niebie w dziwaczne, śmiałkowate formy, rzucając na przemiany gęste cienie i szerokie potoki światła na miasto i fale wodne, więc i Genua była to smętna i żalobna, to świąteczna i radośna; a morze to patrzy siejbą złotych gwiazdek, to znowu grozi i straszy.



I w samej rzeczy, coraz więcej sępiło się niebo. Czyli może w czym nie przeszkrobał ten piękny świat, że się słońce nie chce patrzeć na te szczęsne wdzięki jego? Coraz też podejrzaniej, markotniej poglądaają na nas te obłoki; one już zasierdziły się w chmurki ciemne, ba, nawet w setne kipiaste chmury! Może one uwzięły się na to, aby przemoczyć nam tę radość naszą i ulewą ochłodzić te nasze zachwycenia. Przecież mniejsza jeszcze o taką łaźnię, ale gorzej podobno, że nam przyjdzie oddać się na pstrą łaskę pańską wód puszczając się w dalszą podróż. A choroba morska — to wcale nie byłby estetyczny finał tego życia naszego w Genui!

Zajechaliśmy nakoniec do willi. Byliśmy prawie sami z panem Michałem i rodziną jego, co wielce było nam wszystkim na rękę, bo tyle roztoczyło się wątku do pogadanki, że ani było wiedzieć od czego zacząć. Tak z ust naszych zacnych gospodarzy pytanie cisnęło się za pytaniem, jak to zawsze bywa, gdy kilka lat zalegnie między obecną chwilą a dawniejszą, w której przyszło się pożegnać z ojczystym krajem.

Zrozumie też czytelnik, jak to lubo i szczęsno spotkać się z ziomkami na dalekiej cudzej ziemi; jak to miło i serdeczno rozmówić się po swojemu, pod obcym niebem, wśród obcej natury, o rzeczach swoich i o tém co boli i goi. W czasie obiadu potrawy włoskie i polskie następowały z kolei po sobie. A gdy wznosiły się zdrowia staropolskie, krakowskie, sandomierskie i już nie wiedzieć jakie, morze Śródziemne, niby kapela, przygrywało swoją falą i luczalo na wiwaty, a gałęzie, obciążone pomarańczami, figami, spinające się aż do pierwszego piętra, zaglądały ciekawie przez okna izby jadalnej i dziwiły się tej szczerzej ochocie cudzoziemców z północy, a gościnności serdecznej gospodarzy niepraktykowanej na ziemi italskiej.

Już wielce późny wieczór zapadł, gdyśmy się pożegnali z panem Michałem i rodziną jego, wynosząc z sobą rzewne wspomnienie tych krótkich chwil z nim strawionych.

Gdyśmy wjeżdżali do miasta, cicha noc, która nas ogarniała, zamieniła się od razu w dzień buchający jasnością gazu i wrzący życiem hałaśném. Znów w koło nas grzmiała Genua *la superba*.

---

*Genua.*

(Dalszy ciąg.)

Dziś jeszcze raz przypatrzyłem się piękności pałaców Genui. Trudno je dostatecznie opisać czytelnikowi nieunaoczniając ich drzeworytami. Gdy atoli pałace, odznaczające się w Genui najwyższą wartością architektoniczną, są właśnie te, które stworzył *G. Alessi*, więc pocieszam się myślą, że czytelnik, w naszym opisie kościoła

*S. Maria di Carignano*, zapoznał się już jako tako z geniuszem mistrza tego (\*).

Późniejsze pałace genueńskie, lubo bywają najokazalszego przepychu i prawie marnotrawnego bogactwa, nie dorównywiają dziełom Alessego. Aby się o tej prawdzie przekonać, porównajmy choć z lekka pałac niegdyś *Marcello Durazzo* (zbudowany w czasach późniejszych okresu właściwego odrodzenia) z pałacem *Sauli*, będącym cudownym owocem fantazyi Alessego. Pałac *Marcello Durazzo* dziś zowie się *Reale*, bo go zamieszkuje król, ile razy zjeżdża do Genui. Przelotem mówiąc, zdaje się, iż dla tego on może był wybrany na monarchiczną siedzibę, że jest podobno jedynym pałacem w Genui, do którego wjechawszy powozy bez trudności zawrócić mogą.

Wystawcie sobie front marmurowy, wspaniały, mieszczący w długości swojej dwadzieścia pięć okien. Jakoż i gołe, jałowe liczby także mają znaczenie swoje, gdy chodzi o architektoniczną okazałość. Środkowy, więc główny, korpus facjaty wysunął się nieco naprzód, zajmując sobą szerokość jedenastu z onych dwudziestu pięciu okien. Poziemie potężne, bo nie tylko wysokie, lecz prawie jest nieprzerwane, gdyż krom głównego portalu, krom małej ilości niewielkich okienek, tu i owdzie roztwierających się drzwi mniejszych, to poziemie jest prawie jednostajne. Powyżej nad gzymsem zuchwałym stanęły okna pierwszego piętra; one od góry wieńczą się na przemiany to szczytem trójgraniastym, to łukowym. (!!)

Nad temi szczytami okien pierwszego piętra wyglądają okienkami niskimi mezaniny (międzypiętra). A powyżej znów bieży potężny gzymś, a na nim znowu ustawiły się okna drugiego piętra. I one od góry strojne w szczyty na przemiany to trójgraniaste, to krągłe. U góry samęj kończy rzecz całą ciężka bogata balustrada, stojąca na setnych gzymśach.

Widać tedy, że całość ogromnie imponująca. Więc też ona na pierwszy rzut oka uderza tak szumnym, dumnym przepychem, że nie z razu pozbierasz się w sobie, lecz raczej staniesz milcząc z podziwienia. Chciiej atoli nieco nawrócić do siebie, a krytyka choć niewołana, nieproszona narzuci się sama przez się. Nie będę czytelnika trudził wytykaniem grzechów tego dumnego pałacu. Z grubszego jedynie powiem, w czem on przewinił estetyce budowania. Naprzód proszę baczyć, że ów główny portal, umieszczony w środku głównego, zatem środkowego korpusu, jest nadto potężnych i przesadzonych wymiarów, bo jest tak wysoki, że przerywa sobą komunikacyą pierwszego piętra rozłączając jego okna, ba nawet u góry zabiera też okna mezaniny, szczytem swoim sięgając prawie pod drugie piętro (jest to błąd, który spotykamy również w Berlinie w zamku kro-

(\*) Zob. powyżej str. 109 i nast.



lewskim). Co więcej, olbrzymia wielkość tej bramy przytłumia wszystkie sąsiadujące z nią wymiary i stosunki architektoniczne: mianowicie już w porównaniu z nią kurczą się w maliznę okna pałacowe. A cóż dopiero okna samych tych mezaninów! Jak pod jednym względem one się biedzą, bo są do tego stopnia przygniecionne, że ledwie dychają, tak znowu pod drugim względem te okienka, stanawszy szeregiem między obu piętrami, tyle miejsca zajmują, iż widać, że one gwałtem pragną coś znaczyć w tej facyacie i ściągnąć ile możności uwagę na siebie. Jest tedy w nich jakaś krzykliwa sprzeczność, której uciszyć trudno.

Dalej, między każdym oknem a oknem przyległym do ściany wązkiej rozdzielającej je, rozpiera się płaskosłup (pilaster) ciężki a la rustica. Nie dziw przeto, że taki pilaster zuchwali się potężnie i rzuca grube cienie na okna; tak te okna same, choć sutęj wielkości, na pozór jeszcze więcej się duszą, ściskają i zwiężają. Uważmy też, iż między oknami onych mezaninów także rozpychają się podobne płaskosłupy zamaszyste, a rozpychają się tym silniej, że one w tym miejscu jeszcze są krótsze, więc pękatsze.

Toć wszystko, cośmy tu rzekli, dostatnie wyjawia, że jak całość pałacu w najogólniejszych zarysach swoich jest na wielką i okazałą stopę pojęta i patrzy na nas wspaniałą grandezzą, tak znów tym szczegółom architektonicznym trudno dać rozgrzeszenie.

Oto ten pałac Marcello Durazzo tak dumny a tak niedostatków pełen stał się dziś królewską stolicą; tymczasem daleko od niego, bo prawie na kończynach miasta, stanął pałac inny, co jest ideałem architektonicznej piękności a arcydziełem Alessego, a poszedł w długoletnie a barbarzyńskie zaniedbanie. Jest to pałac *Sauli*. On dziś prawie rozsypuje się ruiną (\*).

Gdy Alessi jest wskróś budownikiem geneueńskim, gdy on od wielu słusznie jest nazwany założycielem Genui jako stolicy pałaców, a gdy w tych pałacach geneueńskich najwięcej charakterystyczną jest cechą cudność a wspaniałość dziedziców, więc też mówiąc o pałacu *Sauli*, zwrócimy bacność na dziedziniec jego. Kilka słów wystarczy, by czytelnikowi podać o nim wyobrażenie.

Cały dziedziniec jego tak na dole jak i na pierwszym piętrze otoczony jest kolumnadą. Takowe otoczenie wprawdzie nie jest jeszcze osobliwością, ani niemylnym dowodem prawdziwej piękności; przecież pod ręką Alessego cudnie zagrała ta kolumnada, a wtóruje jej kompozycya całego dziedzińca. Uważmy naprzód, że mistrz ustawił kolumny parami, a tym trybem już wprowadził różnaitość i ruch w kolumnadę. Każde dwie kolumny, do jednej pary należące, są

(\*) We dwa lata po moim powrocie z Włoch, doszła mnie wiadomość, że właściciele dzisiejsi tego pałacu, chcąc go niby odnowić, przekształcili go srodotnie. (Dziś pałac *Sauli* nie posiada żadnej architektonicznej wartości. — St.)

niecو bliżej siebie postawione a pokryły się belkowaniem płaskiem o dziwnie pięknych proporcyach. Od gzymsu tego belkowania rozpina się sklepienie do ściany tych przysieni. Każdę zaś taką parę kolumn mistrz z drugą sąsiednią parą połączył przez arkadę arcywdzięcznego pięknego łuku. Tak stojąc na dziedzińcu widzisz nad kolumnami życie i ruch linii architektonicznych, bo na przemiany bieżą owe belkowania proste, płaskie i owe krągłe łuki, co to wznoszą się i spadają niby fala. Toż samo dzieje się i na pierwszym piętrze, a to tym trybem, że każde belkowanie na dole ma także odpowiednie belkowanie nad sobą, to jest na piętrze, a nad każdą arkadą na dole rozpina się także arkada na piętrze. Czytelnik zrozumie o ile to wzajemne wtórowanie sobie tej architektury potęguje harmonią całości.

Sklepienie tych przysieni dolnych, łączące ściany z kolumnadą, nie jest bynajmniej jednostajne, lecz mieni się silnemi pasami, idącemi z ponad każdej kolumny do odpowiedniego miejsca na ścianie. To jednak sklepienie na pierwszym piętrze jeszcze jest urozmaicone kasetonami wielkiego wdzięku, zatem też i silnie odzywają się tu światła i cienie przeróżnych stopni. Uważmy dalej, iż ze strony dziedzińca, nad każdym owem belkowaniem, łączącym jedną parę kolumn, umieszczone jest popiersie potężne, otoczone okrągłym wydatnym pierścieniem, który znowu ujęty jest w ramy kwadratowe silnie wyrobione.

Co więcej, patrząc po przez ustęp dwóch kolumn, należących do jednej pary, widzisz w perspektywie w ścianie dziedzińca, w miejscu odpowiedniem temu ustępowi, niżej, a w tej niży posąg, który z daleka na cię pogląda jakby geniusz a uosobienie tych architektonicznych cudów.

Jeszczebym mógł tu dodać wiele szczegółów; unaoczniając przepychy tej architektury, wystarczy, gdy jeszcze powiem, że nie mało dodaje ciepłego życia balustrada marmurowa, wiążąca na pierwszym piętrze kolumny; na témże piętrze u góry biegnie fryz bogato rzeźbiony, po nad nim sporniki (konsole) przesłiczne, podtrzymujące gzyms; a nad samym tym gzymsem, więc u samej góry pałacu, nad okapem znow się ciągnie bogata balustrada. Pomyślmy również, że należą (archivolta), którym obwiedzione arkady, jest z mistrzowska rozczłonkowany; następnie, że drzwi z piękną oprawą, że płasko-słupy, łuki już na samych ścianach umieszczone a pokazujące się z po za tej kolumnady, podnoszą rozmaitość, harmonią a perpektywę całej tej kompozycyi architektonicznej.

Warto też wspomnieć, że wątek całego budowania jest arcydoskonale; tak naprzykład te kolumny wszystkie są z kararyjskiego marmuru, a mimo ich znacznych wymiarów są z jednej jednostajnej sztuki!

To wszystko, cośmy powyżej rzekli razem wzięte, już poda nam choć lekki obraz tych estetycznych piękności. Jednak ta kompo-



zycya dopiero nabiera prawdziwie życia a duszy przez dziwnie piękne proporce. A rzekliśmy już powyżej w obec S. Maria Carignano, że potęgą czarodziejską mistrza G. Alessi jest również jak Palladiusa głębokie uczucie proporcey i metryczność, zastosowane do części architektonicznych.

Postawiłem tedy obok siebie dwa pałace. W pałacu Sauli arcyprostemi, nienaciąganemi środkami Alessi dosięgnął szczytów architektonicznej piękności, gdy przeciwnie jego późniejszy następca w pałacu M. Durazzo sadił się na efekt, silił się i kombinował nie litując swojej fantazyi, znoju i pracy, a Durazzom złota, i wystawił dzieło, które wprawdzie na pierwsze wejrzzenie jest imponujące, ale nie zdoła wytrzymać krytyki (\*).

Teraz kilka jeszcze śpiesznych wyrazów o charakterystyce pałaców genueńskich w ogólności.

Jeżeli staniesz np. wśród ulicy Nuova i popatrzyś na tych pałaców marmurowych szereg, w którym występuje pałac przy pałacu, a jeden od drugiego i wspanialszy i świetniejszy, już wtedy unosisz się nad tym widokiem, co się tutaj roztacza przepychem uzacnionym sztuką.

Pałace genueńskie i w facyatach mają swoją właściwą cechę. Brak szerokości ulic wywołał okna wielkie, wysokie a blisko od siebie umieszczone. Lekkość ztąd się rodząca znów jakoś poważniejsza przez pilastry ciężkie, sute uwieńczenie okien, potężne cokóły, przez drobne wymiary okien mezaninów, umieszczonych na szerokim pasie rozdzielającym pietra. Głównie zaś dodaje tej powagi uroczystej, wspaniałej ornamentyka ciężkiego przepychu, jako karyatydy, balustrady przy lodziach i około dachów i t. d. Te szczegóły wszystkie, sprawiając wielką różnorodność oświetlenia, ubierają te facyaty wejrzaniem do wysokiego stopnia malowniczym. Malowniczość takowa wzmaga się jeszcze otwartemi lodziami i tarasami, które wielce często w tych pałacach spotykamy. Te lodzie bywają różnym trybem umieszczone, bo miejsce ich jest przeróżne i forma różnaita.

Przecież właśnie dla tego, że malowniczość jest cechą tej paradnej genueńskiej architektury, a malowniczość takowa głównie się objawia w perspektywie, zatem też nie tak facyaty mogą być wyrazem tej malowniczości perspektywy, jak raczej wewnątrz domu, zwłaszcza sienie i dziedzińce, schody i t. d.; bo tutaj dopiero spełna

---

(\*) Godzi się atoli wspomnieć tutaj o innych mistrzach-budownikach genueńskich jako: *J. An. Montorsoli* (ur. 1498, † 1563), jeden z najdawniejszych mistrzów, bo kwitnie na początku XVI wieku; jest i rzeźbiarzem, pomocnikiem Michała Anioła Buonarotti. *J. B. Castello il Bergamasco* (ur. 1500, † 1570) jest także i malarzem. *Rocco Pennone Lombardo*, jest-to ten sam architekt, co odnowił chór (presbiterium) w S. Lorenzo w Genui, um. na dżumę w 1657. *Rocco Lurago* urodzony pod Como, † 1590. *Bartolomeo Bianco* uczeń Galileusza, † 1656, i kilku innych.

mówić można o perspektywie, bo tu widzimy rzeczywiście i na prawdę wszystkie wymiary w przestrzeni i różne stopnie oddalenia. A tak tedy widać, że się i pod innym względem potwierdza słuszność mojego zdania, gdy mówię powyżej, że w piękności przysieni i dziedzińców przedewszystkiem przychodzi nam śledzić cechy właściwe pałacowej architekturze genueńskiej.

Przepatrzyłem, ile mi czasu starczyło, wiele pałaców tutejszych, a chodziło mi zatem głównie o obaczenie przedsieniów, schodów i dziedzińców, a najczęściej uderzył mnie przezier zachwycającego wrażenia. Jakoż w Genui umiano korzystać z mistrzowska z danego miejsca, by uczynić widok długi, wspaniały, pełen różnaitości, a jednak nie rozdrabniający się zbytciem szczegółów. Najłatwiej, rozumie się, można było tego dokonać, gdy budowa ciągnie się raczej w głąb niż w szerz. A najszcześliwiej się działo, gdy tyle miejsca miał budownik do rozporządzenia, że mógł umieścić atrium (sien), dalej portyk, dziedzińiec (cortile), za dziedzińcem jeszcze w głębi ogród. W takowym razie te części położone są po sobie na jednej, wspólnej osi, niby na przestrzał. Niekiedy jeszcze w najdalszej dali, więc z najwięcej odległej części ogrodu, pokazuje się przysionek lub niża ogromna w której stanął posąg. Tak patrząc się, widzisz blisko siebie kolumny, i jeszcze dalej bramy i przysionki, a w największym oddaleniu jeszcze inne architektoniczne przezrocza, a wszystko to szlachetne i wdzięczne. Ile razy być może, to widok jest tym trybem urządzony, że wglądasz po przez przestrzenie różnemi tonami oświecone, to mroczniejsze, to jaśniejsze; uważmy, że kolejne takowe cienie i światła jeszcze architektoniczną perspektywę silniej potęgują.

Nie podobna wymienić różnych sposobów, któremi rozkładają się te portyki i dziedzińce, bo to się dzieje w każdym pałacu inaczej. Ani też myślę abym zdołał wspomnieć dostatecznie o różnym sposobie umieszczenia schodów, które zwykle są arcywspaniałe, bo szerokie i arcyłagodne. Raz np. widzisz te schody wprost na przeciw bramy, jednak w perspektywie dalekiej i wznoszące się wśród suto-go światła; innym razem one bliżej portalu, ale wznoszą się podwójnie, bo wznoszą się i po prawej i lewej strony a schodzą się powyżej na kondygnacyi; w takowym przypadku między jednym i drugim ramieniem schodów, więc wprost na przeciw portalu wstępnego, widzisz dalszą perspektywę. Niekiedy znowu schody są na boku umieszczone, lecz za to okazują się w całym wspaniałym profilu ustrojonym w balustradę marmurową wielkiego przepychu. Jakoż warto nie zapominać, że jak weneccy nobili w budowie swoich pałaców ograniczali się na szczupłym miejscu dla morskich wód, na których zdobywali fundamenta przez kosztowne bicie palów, tak również i genueńskie panky nie rozporządzały rozłożystą przestrzenią w budowach swoich dla nierówności gruntu, więc oni podobnie jak Wenecyanie wynagradzali sobie obszar pałaców kosztownością ma-



teryau i ornamentyką bogatą, zatem hojnie szafowali marmurem zwłaszcza białym, a nie oszczędzali ozdób rzeźbionych arcy doskonałej roboty. I zważmy, że w Genui tak wielce dbano o wspaniałą perspektywę, iż się zdarzało, że właściciele, budując w ulicy na przeciw siebie, umawiali się z sobą, aby perspektywa obu pałaców stała na jednej osi (\*). Tak tedy każdy z właścicieli z końca swojego pałacu nie tylko widział perspektywę własnego budynku, lecz i pyszny przezier pałacu na przeciw stojącego.

Z prawdziwie szczęśliwym taktem umiano korzystać na rzecz perspektywy nawet w razach, gdy grunt nie był równy, gdy np. wznosił się w głębi pałacu. Przykład tego widzimy w gmachu uniwersyteckim. Sienń arcywspaniała jest tutaj nie tylko wcale nie olbrzymich rozmiarów, lecz nawet jest niżej położona niż za nią rozlegający się dziedziniec, a przecież wrażenie jest ogromne. Z prawej i lewej strony w tej sieni wznoszą się ściany do wysokości dziedzińca; taż sama ściana ciągnie się i wprost na przeciw wstępnej bramy, ale ona przerwana tu jest w środku przez okazałe schody umieszczone w sieni wznoszące się ku dziedzińcowi; z obu stron schodów kilka stopni zajmują leżący lew. Te dwa lwy są wielkiej piękności. Ściany, o których mówiłem, dźwigają kolumnadę, na której spoczywają sklepienia. Między temi kolumnami biegnie balustrada. Również u samej góry tych pysznych schodów stoją kolumny podwójne, dźwigające sklepienie. Gdy po tych schodach wstąpisz, widzisz cudownej piękności dziedziniec otoczony kolumnadą. W końcu dopiero schody pokazują się w dali podwójne arcy wlotne, a przecież świetnej wspaniałości i powagi.

Otóż myślę, że jakie takie, bo choć powierzchowne, dał wyobrażenie czytelnikowi o charakterze ogólnym pałaców w Genui; co też było główną powinnością moją. Bo architektura pałacowa jest właśnie najciekawszym przedmiotem artystycznym w tej stolicy. A teraz po tych studyach, może nieco żmudnych choć koniecznych, zapraszam czytelnika jako na odpoczynek do *Villi Pallavicini* (\*\*).

(\*) Burckhardt l. c. str. 350. — Obacz tamże trafne jego uwagi o geneueńskiej architekturze pałacowej.

(\*\*) Zamierzamy w tym miejscu podać przegląd, według epok, dzieł architektonicznych, które oglądaliśmy w Medyolanie, Pawii i w Genui. Czynimy to w tym miejscu, nie czekając końca tomu niniejszego, nie dla tego, jakoby budowie tych trzech miast stanowiły jakąś całość, ale z powodu, aby je odłączyć od architektury które obaczymy w miastach toskańskich, zwłaszcza we Florencyi, a które rzeczywiście składają się w całość osobną i samodzielna. Nie kładziemy zaś tutaj cech charakteryzujących każdą epokę, bo takowe już czytelnikowi są znane; odwołujemy się pod tym względem zwłaszcza do przeglądu chronologicznego budowli we-neckich, umieszczonego w T. II, str. 208 i nast.

### I. Epoka sztuki staro-chrześcijańskiej.

Atrium (dziedziniec) kościoła Św. Ambrożego w Medyolanie jest w stylu bazylikowym. Zob. powyżej str. 50.

Coś około półtorej godziny jechałem do tej willi. Zbliżywszy się do niej z gościńca zboczyłem na drogę wyborną posypaną żwirem morskim. Ta droga z obu stron wysadziła się w drzewa pomarańczowe, a łagodnie spinając się coraz wyżej dobiega pod pałac. Pałac stanął na dwóch olbrzymich piętrzących się na sobie tarasach marmurowych. Wstąpiwszy po marmurowych schodach arcywspaniałych, prowadzących na taras, mogłem się rozpatrzeć w szlachetnej facyacie pałacowej, na której nie znajdziesz skazy estetycznej. Ta architektura nie zna najmniejszej przesady a jednak silnie imponuje wielkością, prostotą, przezystą a grandezzą swoją. W środku ta wystawa cieniuje się w przysionki w głąb' cofnione. Jońskie i korynckie kolumny z wielkim taktem użyte. Tu nie widać nigdzie marnotrawstwa środków ani silenia się na efekt architektoniczny. Ztąd też oblicze tego pałacu jest wielce czystego i spokojnego wdzięku. Taras, na którym on stanął, jest wyższy; pod nim jest

---

Kościół S. Lorenzo w Medyolanie jest bizantyński, str. 53 — fig. 44 przedstawia jego rzut poziomy.

## II. Architektura średnich wieków.

### A. Styl romański (od r. 1000 do 1200).

S. Ambrogio w Medyolanie, str. 50.

S. Michele w Pawii, str. 98.

### B. Styl gotycki (od r. 1200 trwa prawie do połowy XV wieku).

Katedra w Medyolanie, str. 9, następnie str. 23, bliższe opisane str. 77 — jój rzut poziomy podaje fig. 42, str. 23.

Ospedale Grande jest gotyką ale już naleciała renesansem, str. 55. — Fig. 45 przedstawia wyższą część jednego z okien poziomu, str. 56.

Katedra w Como, str. 63.

Kościół Certosy pod Pawią jest rozkładu gotyckiego, choć jój facyata jest przepysznym renesansem, str. 89.

Katedra genueńska, str. 119.

## III. Architektura nowożytna.

### A. Epoka renesansu do r. 1550.

S. Maria delle Grazie w Medyolanie, str. 19. — Fig. 41.

Facyata kościoła Certosy pod Pawią, str. 90. — Fig. 46 i 47 daje wyobrażenie o cokóle, a fig. 48 o oknach tej facyaty.

### B. Epoka drugiej połowy XVI wieku, epoka teoretyków, czyli okres właściwego odrodzenia stylu klasycznego.

S. Maria di Carignano w Genui, str. 109. — Fig. 49 przedstawia facyatę, a fig. 50 rzut poziomy tego kościoła.

Tutaj przedewszystkiem należą pałace genueńskie zwłaszcza te, które są dziełem Galeazza Alessego, str. 116 i następne.

### C. Epoka stylu barocco.

Dziedziniec w Brera w Medyolanie przez Franciszka Ricchini, str. 26.



drugi niżej położony. Otóż jak na samym wierzchu pałacu balustrada marmurowa przezroczysta a cudnym wzorem wyrabiana kończy od góry facyate pałacu, tak od dołu te dwa tarasy, piętrzące się nad sobą niby w olbrzymi piedestał całej budowy, tworzą z nią razem całość prawdziwej i natchnionej artystyczności.

A gdy staniesz na tym tarasie rozłożystym, wzniesionym, rozwija się pejzaż bogaty, pełen różnaitości, bo rozściela się potężnym obszarem ogród willi. Dalej rysują się pobliskie pagóry; nakoniec rozlega się morze — owo morze stare jak świat, a niewyczerpanych nigdy uroków; ono nigdy się nie opatrzy, nigdy się nie starzeje, zawsze młode i świeże. Fale jego zawsze wymyślają linie nowe, a owe barwy, owe światła i cienie nieba i ziemi, gdy się rzucą w wodne topiele, przeradzają istotę swoją, mieniając się w nich innym migotem, innym połyskiem i błyskiem a nowemi niewidzianemi na suchym świecie barwami.

Wnet poprowadzono nas do altany marmurowej, zbudowanej w świątnię grecką a ustrojonej w płaskorzeźby nie lada roboty; ztamtąd bieży droga prościuchna a obsadzona pomarańczami do jakiejsz cudnej bramy tryumfalnej. Ona cała odziana marmurową białą szatą i lśni przepychem kolumn korynckich. Wszystek jej rysunek szlachetny, wzlotny. Gdy atoli przejdiesz przez portal jej, w okamgnieniu, jakby za uderzeniem róższki czarodziejki, świat się zmienił. Bo gdy się obejrzyysz, owa okazała uśmiechająca się karyjskim marmurem brama przeistoczyła się w chatę wiejską, potulną, malowniczą lecz arcy ubogą. A na miejscu alei pomarańczowej widzisz się otoczonym puszcą gęstą, nieprzejrzystą i zdaje ci się, żeś jakiemś z nienacka urzeczeniem przeniesiony w okamgnieniu w jakiś bór świerkowy naszej północy.

To rzecz cudowna, uderzająca; — przecież zdaje mi się, że tę igraszke cacaną wzięto zbyt naprawdę; owa okazała piękna brama tryumfów jest tak kosztowna i ma sama w sobie tyle wartości, iż te ułudy i żarty wyrządzają jej istną krzywdę. Mnie się zdaje, że żart, właśnie dla tego, że nim jest, nie powinien być zbyt kosztownym, ani dotyczyć przedmiotów wyższego znaczenia i prawdziwej wartości artystycznej.

I znowu cię prowadzą do jeziora Dyany, które podobno jest perłą całego parku. Wsiadasz do łodzi. Brzegi jeziora za każdym uderzeniem wiosła zwierzają się nam nowym urokiem, nowym pejzażem. Bo zatoczek i przylądków, półwysepki wiele na tym jeziorze, a wszystkie wykrojone, wyrzeźbione, we wzory arcygracyjne, a co inny wzór, tém zdaje się być wyższego uroku; a na brzegach cały świat roślinny sady się na to, aby nas na prawdę oczarował; wszystkie co cudniejsze drzewa, krzewy i kwiaty południowej natury tu bujają, cisną i mieniają się, aby pokazać co może ten ludek rosnący, kwitnący, byle się uwziął na ciebie, i byle na niego chuchała troskliwa, kochająca opieka i sztuka mądra. A wśród kwiatów

i krzewów i drzew wzrastają kioski, altany, obeliski, a wszystkie te dzielka architektoniczne nie żałowały sobie kosztów, w nich nie widać partaczącej zbytniej oszczędności, co kłamie i udaje. Tutaj każdy przedmiot jest rzeczywiście t $\acute{e}$ m, cz $\acute{e}$ m si $\acute{e}$  by $\acute{c}$  okazuje, żaden nie jest czc $\acute{z}$ ą dekoracy $\acute{a}$ , co z daleka suta, wrzaskliwa, a z bliska istn $\acute{a}$  lichot $\acute{a}$ .

I tak płyn $\acute{a}$ c kształtn $\acute{a}$  gondol $\acute{a}$  po t $\acute{e}$ m o cudownych brzegach jeziorze, a maj $\acute{a}$ c nad sob $\acute{a}$  strop błękitny włoskiego nieba, wpłynęliśmy w grot $\acute{e}$  skaln $\acute{a}$  niesłychanego wrażenia.

Nie jedn $\acute{a}$  tak $\acute{a}$  grot $\acute{e}$  już widziałem, wł $\acute{o}$ cz $\acute{a}$ c si $\acute{e}$  światem, jednak t $\acute{e}$ j chętniebym przyznał prym nad wszystkimi innymi. Bo zwaźcie, że ta grot $\acute{a}$  wprawdzie jest dziełem sztuki, bo r $\acute{e}$ ki ludzk $\acute{e}$ ej, lecz ta sztuka zamieniła si $\acute{e}$  tutaj w istn $\acute{a}$  naturę. Jakoż, powiadano mi, iż z daleka, a nawet z grot Adelsbergskich sprowadzono t $\acute{e}$  niesłychan $\acute{a}$  massę skał (\*). Czyli te skały rzeczywiście ztamtąd pochodzą, nie wiem z pewnością, to atoli nie wątpliwe, że one tutaj równie jak w Adelsbergu kształc $\acute{a}$  si $\acute{e}$ , wznoszą i formują same z siebie. Z prawdziwie włoskim dowcipem tutaj sztuka nieżywej przyrodzie ułatwiła robotę. Jakoż tutaj skały martwe osadzają si $\acute{e}$  w stalaktyty, stalagmity, a t $\acute{y}$ m trybem one zacierają o krzty ślady pierwotne trudów ludzkich; tu natura już sama na siebie pracuje. Możemy si $\acute{e}$  przeto domyślać, jakie si $\acute{e}$  utworzyły i ciągle si $\acute{e}$  tworzą fantastyczne dziwadła w tych grotach willi Pallavicini, jakie tutaj figury i straszne i komiczne zaludniły ten świat ciemny, ukryty przed słonecznym spojrzeniem (\*\*).

Otóż w takie państwko senne wpłynęliśmy na łagodnie kołyszącej si $\acute{e}$  gondoli. Niekiedy gruba ciemność obsłoniła nas do koła, niekiedy tylko woda strzeli błyskiem mistycznym, niekiedy przez szerok $\acute{a}$  szparę rozwart $\acute{a}$  w sklepie skalnym spływa jakby kaskad $\acute{a}$  potok światła, lecz jasność jego misterna, ułagodzona, złotozielona, bo słoneczne promienie u góry precedziły si $\acute{e}$  przez oponę zielon $\acute{a}$  krzewów lub drzew, któremi porośla grot $\acute{a}$  po wierzchu swoim. Po-

(\*) O Adelsbergskich grotach mówiliśmy, jak sobie czytelnik przypomina, w naszej drodze z Wiednia do Tryestu. T. I, str. 98 i nast.

(\*\*) Jakoż woda, sącząc si $\acute{e}$  przez szczeliny i szpary w jaskini utworzone ze skały wapienn $\acute{e}$ j, twardeciej osadza si $\acute{e}$  w sople to po ścianach, to po sklepieniu pieczary. Te sople coraz stają si $\acute{e}$  ogromniejsze. Takie sople wiszące od sklepienia nazywają si $\acute{e}$  stalaktytami. Lecz często krople spadają wprost na trzon (na podłogę) jaskini, i tam t $\acute{e}$ ż $\acute{e}$ jąc tworzą coraz pot $\acute{e}$ żniejsze słupy, które coraz wyżej si $\acute{e}$  wznoszą od ziemi; — takowe słupy, na podłodze grot $\acute{y}$  si $\acute{e}$  tworzące, nazywają si $\acute{e}$  stalagmitami. Gdy si $\acute{e}$  który stalaktyt złączy ze stalagmitem, wtedy stanie filar podpiera $\acute{j}$ ący strop grot $\acute{y}$ . Zrozumiemy, że z t $\acute{e}$ j pracy natury, siebie nieświadom $\acute{e}$ j, urosną kształty najdziwaczniejszej fantastyczności. Ta fantastyczność natury jest tak niewyczerpan $\acute{a}$ , tak przerozmait $\acute{a}$ , iż jej niedorówna żadna cho $\acute{c}$ by gorączkowa imaginacya ludzka, jak to wspomnieliśmy mówiąc o Adelsbergskich grotach.



tém znów mroczno — szaro, a niezadługo znowu świecisto, promienisto, bo teraz gondola wypłynęła na jaw dzienny i pluskają w koło nas fale haftowane słońcem. Tutaj ciepło i jasno, zielono, kwiecisto, lecz za chwilę gondola zanosi nas w inną ciemnicę gdzie chłód i niby wieczór późny i t. d. A dziwnie też tutaj artystyczność mistrzowała; ona umiała wszystkie wrażenia obliczyć, skombinować, a przecież udało się jęj tak skryć i schować za kulisy, że cię wskrós omamiała, bo są chwile, że nawet pojąć nie możesz, aby te grotty były rzeczywiście założone mocą a wolą człowieka.

Jak w cieniach i światłach, taka też tu włada rozmaitość i ciągła odmiana we formach tych grot; niekiedy ich sklep, najeżony soplami, schyla się tuż nad wodę, niekiedy on rozpiną wysokie stropy gdzieś daleko nad tobą; niekiedy płyniesz ciasnotą duszną, niekiedy się pieczara rozszerza w przestrzeń sutą rozłożystą, niekiedy ten świat podziemny rozdziela się w dwa ramiona, przedzielone od siebie filarami stalaktytów i ścianą skalną i t. d.

Przed nami na innęj gondoli płynęły jakieś damy w towarzystwie eleganckich ichmościów. Tak sceniczność podwoiła uroki. Ci państwo to mijali nas, płynąc innem ramieniem grotty, to wypływali na dzień jasny, gdy nas jeszcze otaczał mrok; niezadługo znikają nam gondola tamta i jęj kapelusze i parasolki, by się później nieco znów pojawić. Słowem były to dekoracye z czarodziejskiej opery. I naprawdę złożyła się opera, bo znać te damy i ci panowie istne dzieci śpiewnej Italii zaintonowali pieśń, głosy ich cudnie się zebrały, i notą wdzięczną wtórowały miejscu i otoczeniu.

Lecz pofolguję wam, szanowni czytelnicy, i sobie w dalszym opisie tęj grotty; pomyślcie jedynie, że ona wcale nie jest cackiem drobnotkownym i bajką, jak to wiele tak zwanych grot i jaskiń zlatanych przez dziecinnych półpanków, których nie braknie po wielu ziemiach Europy. Grota we willi Pallavicini jest wykonaną na tak wielką i wspaniałą stopę, że istotnie unosi i przejmuje hołdem. Bo jak zwykle takowe udawania natury są wstrętne właśnie dla tego, że są czczem udawaniem, tak tutaj sztuka doskonała przeszła w ostateczność odwrotną, bo się stała zaprawdę istną naturą.

Nie myśląc już prawie dłużej o tęj willi, tyle tylko jeszcze powiem, że tutaj całość jest do tego stopnia wspaniałą, że się wcale nie dziwił, iż Marchese Pallavicini miał na nią niegdyś wydać do czterech milionów złp., owszem dziwiłem się, że ta summa mogła wystarczyć. Prawda, że te miejsca czarujące były stworzone jeszcze za onych błogich czasów, gdy środki pieniężne inną miarką mierzono.

Nie będę więc już wspominał o świątnicach, altanach wdzięcznych i t. d., które tutaj niby klejnotki błyszczące świecą w tęp otoczeniu willi. Przyznaję, że i tutaj znajdują się koncepciki troszka przedawnione; np. custode cię postawi w pewnym miejscu tajemniczym, a potem się schowa w klomby za krzewami i tam coś majstruje,

aż z nienacka wszędzie około ciebie i z trawników i z piasków, któremi wysypano ścieżki i z rabatów kwiecistych bije mnóstwo wodnych promieni; ze wszech stron lunął deszcz, tylko miejsce, na którym stanąłeś bezpieczne i suche i t. d. Przecież i takowe prababczyne wymysły nie szkodzą. Bo po co być zawsze i zawsze sensatem; nie źle czasem pobawić się i poślizgnąć.

Wiem ja dobrze, czciogodny czytelniku, że te kilka słów moich o willi Pallavicini nie zdołały wcale cię zadowolić. I dla tego nie ma na to rady, jak ta, iż kto ciekawy, niechaj sam na własne oczy obaczy tę willę. A tymczasem niechaj mi czytelnik pozwoli, abym się już i z nią i ze samą Genuą pożegnał, — a naprędce zebrawszy manatki siadł na statek parowy i pośpieszył przez Liworno do Florencyi. Z tego miasta kwitu i kwiatów znów polecę się życzliwości czytelników moich.

---

### *Florencya.*

Są podobno na szerokim świecie jakieś dziwne ożywcze źródła, co nawet zwiędłym kwiatom wracają wonie i barwy umarłe; te źródła wracają kwiatom życie i barwy i wonie, lecz na króciuchną chwilkę tylko. Gdy weselny wianek, będący niedawno godłem najwyższego szczęścia młodej dziewczycy a teraz zeschnął, zanurzysz w tej krynicy cudownej, kwiaty jego zmartwychwstaną, odrodzą się barwą i wonią, podniosą schylone główki swoje, rozłulą liście i spojrzą na ciebie żałośnie, jakby z wyrzutem, że im każesz powtórnie się rodzić i powtórnie umierać! — Bo wnet one te główki swoje schylą, zwiną żółknijące liście i życia swojego ostatki oddadzą ostatnim swojej woni oddechem. Gdy starzec zasiwiał w rocznicę dawno przegrzniętej bitwy, w której niegdyś życie dawał najświętszej miłości swojej, zdejmie ze ściany wierną starą szablę swoją i znów się wpatrzy w zardzewiałe jej napisy i we wizerunek Boga-Rodzicy, niebios Pani, a ziemi jego Opiekuny, wtedy w sercu jego zapłoną ogniem dawne uczucia i rozkwitną barwą młodą z dawnych lat obrazy, i towarzysze broni zmartwychwstaną, i nowe życie i odrodzona dzielność zapuka we krwi zsiwiałego żołnierza i spotęguje ramię dawną siłą; więc znów krzyżową sztuką w rękę świnię, syknie ostrze pradziadowej szabli, i stanie starzec młodzieńcem, i zarumieni się licą radością duchową. Jednak na chwilkę tylko wraca do starca odżywcza młodość, na chwilkę króciuchną tylko zabiegnie ramię odrodzoną siłą; wnet ręka omdleje, opadnie, a po śnieżnej brodzie, po wiernej stariej szabli, po wizerunku Orędownicy świętej spłynie łza, i łza zaschnie rdzą na szabli, a będzie wnukom testamentem.



Czém jest dla weselnego wianka ożywczy zdroj, czém rocznica i dawna szabla dla starca wojownika, tém dla nas wszystkich jest powtórne obaczenie miejsc poznanych niegdyś za dawnych młodości lat, tém dla mnie dziś były pierwsze godziny, gdym się znów obaczył we Florencyi, widzianej niegdyś przed ćwiercią stulecia z górą; przeniosłem się bowiem jakby czarodziejską mocą w czasy dawno umarłe. W koło mnie i we mnie wszystko odrodziło się, odmłodziło życiem świeżem. I gdzieś się podział cały szereg lat przebytych od onych dawnych czasów, i gdzieś przepadły zdarzenia, wypadki, trudy i łamania się przecierpiane, przebolełe od onego dnia, gdym stanął wśród tej toskanckiej stolicy. Rozebrała mnie do dna serca rzewność a bez granic tęsknota.

Przyznacie zapewne, że samo powtórne obaczenie obcego grodu a cudziemijskich miejsc, choćby były najmiłszego uroku, jeszcze na nikim nie uczyni tak głębokiego wrażenia, by przejęło wskrós duszę naszą. Jeżeli serce ma do dna zadrgać wspomnieniem przeszłości, niepowrotnie dla niego ubiegłej, jeżeli ta przeszłość ma się stać choć na chwilkę obecnością żywą, zaiste do tego potrzeba aby uderzyły na nas wspomnieniem dawnym owe idee, które same są mocniejsze nad czas, które same, nigdy się nie starzejąc, nie umierają nigdy, a żyjąc życiem wiecznie młodem, same są dla ducha odrodzenia i odmłodnienia krynicą. Idea naddoczesna, niebotyczna, którą do ciebie przemawia Florencya, jest piękności idea. Ona wywołała w tej stolicy szereg wielkich mężów i dzieła, które są własnością wszystkich narodów, wszystkich czasów, bo są dobytkiem historii powszechnej a całej ludzkości. Jak ten gród przez długie wieki był dla świata, dla wszystkich ludów piastunem twórczego arcyzmu i tego wszystkiego, co wielkie i znaczne, jak był ojcowizną Dantego, Michała Anioła, Giotta, Leonarda, Galileusza, tak i dziś ogarnia cię atmosferą duchową, przejmuje wskrós myśli i uczucia twoje. Zaledwie wstąpisz do tego grodu, a czujesz sercem obecność wielkich ludzi, wiecznie żyjących, choć umarłych od wieków. Od świątyni i pałaców florenckich powiewa duch nieśmiertelnych mistrzów-budowniców, a na rynkach publicznych, na otwartych ulicach, wśród gwaru powszedniego życia stanęły marmurowe postaci, stworzone niegdyś potęgą promienną geniuszów. Gdy tedy ze wszech stron cię witają powtórnie, po długim niewidzeniu, wielkiego arcyzmu dzieła, już wtedy budzą najgłębszą treść twoją, a wskrzeszają do ciepłego, pełnego życia wspomnienia dawno pogrzebane, które były rzeczywistością niegdyś, gdy po raz pierwszy oddawałeś pokłon tym zacnym sprawcom twórczej potęgi człowieka.

Już podobno dawniej mówiliśmy z sobą, czytelniku mój, że samą upłynioną młodością i złocistych jej ulud nie ma czego żałować. Żale takowe byłyby dziecięcą, nawet dziecinną chorobą, niegodną nikogo z nas, co się policzył z sobą i ze światem i z powołaniem swoim. Bo to przecież nie uludy rozwiewne, nie marzenia kłamliwe, bezistne

stanowią znaczenie naszego żywota, ale prawda rzeczywista, walka ze sobą i uczciwe dopełnianie twardych powinności, a kwitowanie się po bożemu z zadania naszego na ziemi jest rdzeniem wartości i szczęściem naszej pielgrzymki na ziemi. Zatem wierzajcie, że mi dziś nie tęskno do owych osobistych zachcianek a roideł, do owych świecistych jasełek, co mi płażały niegdyś w dwudziestoletniem sercu, gdym pierwszy raz odwiedzał Florencyą i jej arcydzieła sztuki, ale, że mi żal ówczesnego świata i jego treści, i jego spokojnego oddechu. Myślę, że ten ówczesny świat, jak długi i szeroki, był mniej duszny, mniej parny i gorący niż dzisiejszy. Jeszcze w owym czasie, wśród zabiegów uczciwych o chleb powszedni, przebywały wśród ludzi moce idealne, co im ciągle a ciągle przypominały, że nie samym tym chlebem człek żyje. Zdaje mi się, że wtedy więcej było pokoiu w sercach, a mniej wzajemnych nienawiści rozdzielało społeczne żywioły. Jeszcze u nas życie wiejskie bywało jakby sielanka w rzeczywistości, nie zaś ironią krwawą, jadowitą, a tragedia płakała prawie wyłącznie na scenicznym świecie. Prawda, że i takowe żale są dość jeszcze egoistyczne, bo one baczą jedynie na nas samych, na pokolenia dziś żyjące. Opatrzność Boża i wiekuista łaska przecież świeci i świecić będzie na wieki wieków nad ludzkim rodem i wróci się też zaiste pokój w serca ludzi, a zawiści jad sam siebie strawi, a przyjdzie zaprawdę kiedyś czas, który wykaże, że dzisiejsze wyścigi za przemyślem, za dorobkiem materyalnym są także pełne głębokiego znaczenia. One są jedynie przejściem gotującym dla świata lżejszy chleb i sposobiacem mu mniej trudne, mniej krwawe życie, w któreby człowiek mógł już swobodniej patrzeć w siebie samego i w głębie nieba i policzyć się z prawdziwem przeznaczeniem jestestw na obraz i podobieństwo Boże stworzonych. To wszystko zapewne ziści się kiedyś! Zważ jednak, czyli jest pełną pociechą dla owego ślubnego wieńca, odrodzonego na chwilę jakimś ożywczym źródłem, że wtedy, gdy on sam próchnem się rozsypie, uwiją się inne wieńce dla innych dziewic, dla innych miłosnych ślubów? A czyli lżę starego żołnierza wstrzymać zdoła myśl, że na jego rychłym grobie wyrosnie może wawrzyn dla późnych jeszcze niezrodzonych pokoleń? Mniemam, że egoizm takowy nasz nie jest zbyt ciężkim grzechem.

Po co nam jednak tych rozmyślań chmurnych, szarych! Lepiej podobno nawrócić do owych pierwszych godzin mojego przybycia do Florencyi.

Jezdziliśmy od hotelu do hotelu, a tu wszędzie tak pełno przelotnych Anglików, że ani myśleć o rychłem pomieszczeniu się. Te daremne zwiady były nam tém mniej na rękę, że drobny deszczyczek niezgorzej rosił, idąc ze słońcem na udry, które co chwila wyzierało ciekawie z barwnych kłębow obłocznych w złote wstążeczki obszywanych. Tak jadąc krok za krokiem, i co chwila dopytując się o mieszkanie, stawałem chętnie, bo raz wraz jakiś most, lub posąg



przypominał mi, jakby przeze mgłę, pierwszą bytność moją we Florencyi. Trzeba mi było jednak skrócić te witania niewczesne. Trafem szczęśliwym znalazłem przecież kwatere, a to zupełnie wedle życzeń moich, w Albergo dell Arno, bo i okno na pobrzeża rzeki Arno zwrócone, więc widne z izby te piękne mosty florenckie, i blisko mi do Uffizi i do placu katedry i do placu Ducale i do Pitti. A ten nasz hotel o paradnych szerokich marmurowych schodach znać, że niegdyś był siedliskiem jednej z dawnych przeważnych rodzin florenckich.

---

*Florencya.*

(Dalszy ciąg.)

Wczoraj, gdy tu przybyłem, tak mnie uniósł widok dzieł wielkich Florencyi, niegdyś za młodu widzianych, że nie mogąc się wstrzymać pisałem i pisałem, by się jakoś wygadać przed wami, szanowni czytelnicy moi. Bo wiecie zapewne wszyscy, że gdy serce przepełnione, już wtedy najlepiej zwierzyć się przyjacielowi, a choćbyśmy tylko na papier atramentem wylali treść, co nam na duszy ciśnie, już tém nie mało sobie pofolgujemy.

Wszak tego eksperymentu szczęśliwie doświadczył na sobie Göthe. Stało się bowiem, że on za młodu zakochał się na zabój. Więc biedniał, sechł, nakoniec już zabierał się do jakiegoś pistoletu, by położyć koniec swoim katuszom a męczarniom miłosnym. Ale, po chwili, nieco się namyślił. Jakoż, będąc jednym z tych ludzi, co się w czepku rodzą, troszkę mu żal było umierać. Poradził sobie tedy inaczej. Wziął się do napisania Werthera i tego nieboraka nadział własnymi affektami i cierpieniami, które go (to jest samego Göthego) trapiły. Tym sposobem pozbył się już niemałej części własnych boleści, uosobiwszy je w bohaterze swojego romansu. A gdy: finis coronat opus, zatem w końcu biedny Werther musiał się zastrzelić w miejscu autora, który już téż tą katastrofą wyleczył się na piękne. Już od tego czasu miłości na zabój wyszły z mody. Młodzież obecna wielce rozsądna wyleczya się z miłości wierszykami o miłości, albo téż zabiera się jeszcze mądrzej do rzeczy, zaczynając kochaństwo swoje od arytmetyki. Pytacie, czyli to wszyscy tacy? Bynajmniej tego nie mówię, gdyż bywają kruki białe!

Wytłomaczyłem się przeto, ile mogłem z powodów dla których, przybywszy do Florencyi, zacząłem natychmiast o niej rozprawiać zamiast wprzód opowiedzieć, jakim sposobem do niej się dostałem; teraz wracam do zwykłego a naturalnego porządku i odrabiając zaległości, wspomnę pobocznie o mojej drodze z Genui do Florencyi.

Otóż, wróciwszy z willi Pallavicini do Genui, bez długich cere-

gielów pożegnaliśmy się z tą drugą a dumną dożów stolicą i pośpieszyliśmy do portu. Tu jedna z tysiącznych krzykliwych łodzi, zawiodła nas pod statek parowy „Lombardo“. W kilka minut później już rozlokowany byłem w kajucie i obrałem ostatecznie łóżko, któremu chciałem powierzyć nocne swe losy. I znów wróciłem na górę, na pokład. Tutaj, jak w salonie, pełno ludzi grzecznych, w zwykłej toalecie podróżnej, wielce eleganckiej, stawały się częstym przedmiotem obserwacji wąsatych, bródkowatych ichmościów ze szkiełkiem w oko wtłoczoném. A po pokładzie skakało też i kilka pacholąt w pstrych sukienkach, których ani mamy, ani bony upilnować nie mogły. Zawadziło się i gronko studentów niemieckich, a tu i owdzie złożyła się grupa księży włoskich, znacznych z daleka formą obszernych kapeluszy. Wśród tego wszystkiego tu i owdzie świecił i błyszczał jakiś mundur sardyński.

Mniejsza jednak już o ludzi, o te jednodniówki przemijające wobec obrazu, co, jakby mistrzowska dekoracya teatralna, roztoczyła się w promieniach słonecznych przed oczami naszymi. Tuż wobec nas ruchawe, łamiące się kryształy wody, czółna i statki to zuchwalsze to skromniejsze, dalej wieniec domów i pałaców genueńskich, stojących nad samą wodą, a za nimi piętrzy się hardym amfiteatrem ta cała przepyszna nadmorska stolica, wyswiecając szczyty pałaców i wieże i kopuły kościołów. Powyżej dźwigiły się forteczne budynki i mury zębate i t. d. a wyżej, wyżej jeszcze mał się natura w ogrody, w winnice, gaiki i łany zbożne. A tu i owdzie w zaciszy stanął pałacyk i dworek. O tym widoku Genui prawilem wam wprawdzie już dawniej; jak atoli każde oblicze ludzkie, jak każde działanie człowieka, jak każdy wypadek historyczny lub posąg wyda ci się najkorzystniej, jeżeli się na niego z pewnego tylko stanowiska patrzyć będziesz, tak i Genuę trzeba widzieć od morza, aby ją zobaczyć w całej jej okazałości tak wdzięcznej a wspaniałej, wraz z jej otoczeniem przyrodzoném, pełnym różności a ruchu.

Od morza widzisz Genuę całkowicie; tutaj oczy nie po troszku, nie po kropli, ale duszkiem wypijają wszystkie piękności tego dziwnie pięknego miasta, które w tej chwili zalane potopem promieni błyszczało, lśnęło światelkami i wszystkiemi tonami i półtonami barw. A od góry zamknięcie obrazu także w tej chwili udało się naturze. Bo kłęby setne obłoków gęstych, podsadzistych, zachęczone od powiewu lekkiego wietrzyka, budowały się także w jakieś grody i amfiteatra buńczuczne, a płomień słoneczny malują je żarem ognistym. Szkoda tylko, że te pałace, nadpowietrzne, jakby marzenia poety, co chwila się wałą i burzą, przemieniając się z niemacka w inne kształty: bo od czasu do czasu drugi mocniejszy wietrzyk, a przeciwny tamtemu, nie wiedzieć po co zawieje i przewraca owe eteryczne zamki, długą pracą tamtego stawiane. Rzekłbyś, że dwoje geniuszków-pacholąt się bawi; jeden stawia sobie domki wprawdzie nie z kart ale z chmur; a drugi, zaczajony gdzieś z boku,



z nienacka przyskakuje i jednym podmuchem tamtemu wywraca postawione koncepta, popisując się własném roidem. A jak ten psotnik nie przykrzy sobie w swawoli, tak tamten upornie buduje a buduje, jak mu przez głowę przejdzie. Jak zwyczajnie! Zawsze i wszędzie, na niebie na ziemi, idzie dniem i nocą gra wręcz sprzecznym sobie żywiołów a mocy. One są sobie wbrew przeciwnie, niby się nienawidzą, a przecież jedna bez drugiej się nie obejdzie — bo to one rodzone bliźnięta, a gdyby jedno z nich umarło, pogrzeba-liby i drugie.

Gdym się tak wpatrywał zmianom dekoracyi na niebie, znakomicie się też kortyny przeistoczyły na ziemi, czyli raczej na wodzie. Jakoż oddawna statek wybiegł był z portu, i teraz spieszenie ruszał w otwarte morze, zatem też co chwila zmienia się panorama. Oddalająca się Genua i jej brzegi coraz maleją, kurczą się i gasną. Pałace i kościoły, dopiéro co znacznie od siebie odległe, teraz zbliżają się coraz więcej ku sobie i zachodzą na siebie, aż w końcu i nikną w oddaleniu, jak nocne zjawiska, gdy pierwszy kur zapieje. Genua coraz mniej widna, na nią spuściła się opona złota, ze strzężogi wieczornej i z promieni utkana, opona coraz to mniej przezroczysta, coraz gęstsza, coraz mniej złocista. Teraz ona płonie jakby gruba pomarańczowa szyba, a po chwilce mieni w lekki pons. Po chwili znowu ten pons od spodu zachodzi fioletem, nakoniec i ten zadrgał w sobie i przygasł. Została tylko luna na niebie, niby hasło bardzo dalekiego a straszego pożaru.

Statek rusza co mu tchu starczy, i sapie i dyszy i robi bokami. Fale gnane wiatrem uderzają w niego, lecz kołami bite uciekają po prawej i po lewej stronie naszego „Lombardo“, sycząc i bieląc się pianą. Morze i niebo w stronie, w którą statek bieży, już wieczorne i szare i mroczne.

Spełniły się przewidzenia moje, które mnie niepokoiły w Genui, w drodze do willi pana W. Bo choć ani myśleć było o burzy, jednak, jak to mówią ludzie oswojeni z morzem, wietrzyk był rzeżki, a fale „wesole“. Przeto też z powodu onego wietrzyku, Lombardo się niby tak kołysał, że gdy koniec jego przedni lub tylny się skłonił, to już tak nisko, że, stojąc na środku statku, obaczyłem przed nim rozwartą dużą przestrzeń wody do horyzontu, a gdy ten koniec podskoczył, już nie tylko zakrył tę przestrzeń wodną, ale i zajął sobą potężny kawał nieba. Nie darmo też białogłowy po troszku znikają z pokładu w swoje kajuty, nie bez lęku o przyszłość. Bo na kilka godzin drogi od brzegów płąsa po falach ohydna babina, co czeka i czyha na statki, zwłaszcza takowe, co niosą mieszkańców z krain położonych daleko od morza. I czatuje ono babsko blade, sine, jeżdżąc i dokazując po falach pienistych, a gdy okręt się zbliży, chwiejąc się i kiwając, ona, jak pajak, spina się na pokład i oczyma martwemi, zeszkłonemi urzeka biednych podróżnych. Tę przebrzydłą niewiastę zwykle chorobą morską zowią. Już tedy

zapewne nie jedna z towarzyszek naszych uczuła urzeczenie tej czarownicy wodnej, bo, jak mówię, zniknęły po jednej z pokładu; inne oględniejsze, a z niemi i moja żona, nie czekając jej przybycia, nie długo po swoim wstąpieniu na statek, udały się do damskiej kajuty. Nie ma albowiem już pewniejszej prezerwatywy, jak położenie się wczesne, dopóki jeszcze obecna cała czerstwość i siła przywiezione z lądu. Wiedząc tedy już, że żona moja jest zabezpieczona od onej baby, myślałem teraz o sobie samym.

Jak zmora stanęło przede mną przypomnienie mojej biedy, gdy pierwszy raz odprawiał taką podróż wodną. Nie tylko dolegliwości fizyczne są okropne, ale gorzej co się z umysłem dzieje. Taka głuchota opadnie wszystkie siły moralne, takie nastaje przytępienie wszystkich władz i myśli i woli, że tylko tyle wiesz o sobie, że żyjesz, ale życiem niewypowiedzianie mizernem, bez granic nędznem. Trzebaby ci przemówić, lub zwrócić gdzieś na co oczy, trzebaby ci rękę podnieść, zmienić położenie, a tu ani sposobu! Inercya ciała i woli przycisnęła i duszę i ciało kamieniem. Straciłeś wolę, myślenie, uczucie, nadzieję, zarzekł cię jakiś duch złowrogi! Przy późniejszych takowych jazdach, dopiero doświadczeniem kilkokrotnem nauczony, biorę się teraz na sposobki, które mi się w takich razach dość szczęśliwie udają. Chętniebym je udzielił mojemu czytelnikowi, ale wiem, że co jednemu pomaga, nie zda się drugiemu. Tyle tylko powiem że, jak dopiero rzekłem, najbezpieczniej się zawczasu położyć nie czekając cikliwości, że lepiej kołysać się w kierunku od głowy do stóp, niż z prawej na lewą stronę i odwrotnie; a potem pamiętajmy, że imaginacya ogromnie broni, zatem nie przypuszczaj żebyś mógł chorować, a ta zuchwała ufność w siebie będzie ci potężną opieką.

Jednak wracam z czytelnikiem na statek. Mówiłem iż spozstrzegłszy, że nie ma czego dłużej bawić na pokładzie, myślałem o sobie samym, zeszedłem tedy do kajuty (do kabiny) sypialnej. Spora salka. Jak łoże w teatrze — urządzone były kondygnacyami nad sobą łożka od siebie oddzielone, a każde zasłaniało się osobną firanką. Cisza zupełna. Lampa jasno się paląca, zawieszona u stropu strojnie malowanego, huśtała się niby perpendykuł, i jej obraz huśtał się w zawieszonym na przeciwko zwierciadle, i biegał tam i sam na onym świecisto lakierowanym suficie. Ściany trzeszczą, skrzypią, firanki się poruszają. Nie trzymając się nawet stołu, doszedłem butno a bez szwanku do mojego dawniej obranego mieszkanca. W tém otwierają się drzwi przyległe z kredensu, występuje cameriere (garson) i pyta, czyli może nie zechcę jakiejś wieczerzy. Rozumie się, że podziękowałem za te propozycye niewczesne. Na pół ubrany skryłem się w mój apartament. Roztasowawszy manaty, i usławszy sobie pościel, położyłem się, próbując jak mi się



rzecz uda (\*). Zasuwałem moje franki, zostawując jedynie szparę, niby obserwatorium. Słychać potężnie jak fale tłuką o moją ścianę, a zgadywałem, że szumiały wysoko nademną. Kajuta ze statkiem się kołysze. Choć się kołysałem wzdłuż mojej figury, nie przeczę, że mię ujęły jakieś podejrzenia i lęki. Szczęściem imaginacja przysłała mi w pomoc, pomyśliłem sobie, z jaką to przyjemnością a rozkoszą lubilem się niegdyś huścić w ojcowskim ogrodzie, będąc jeszcze uczniem szkolnym; zatem imaginacja jęła mi przedstawiać, dla czegooby i to dzisiejsze huśtanie nie miało mi być arcymilém a przyjemném? Cóż z tego, że od onego czasu upłynęło trzydzieści lat! Nie pięknie to wcale, gdyby kto był tak niestałym w swoich gustach! Zatem, leżąc sobie spokojnie, wmawiałem w siebie, że te kołysania obecne są istne delicye. Niechaj żyje imaginacja! Bo wnet nademną wymalowało mi się niebo i kołyszące się konary starych jabłoni, do których sznury uwiązane, a podemną, niby pod huśtawką, pojawiły się twarzyczki rumiane moich dawnych szkolnych kolegów z furazerką na bakier, surduty i kurtki, grammatyka Kopczyńskiego, śpiewy Niemcewicza, grammatyka łacińska Pijarska, kommeniusz francuzki i t. d., porozrzucane na trawniku zielonym. W tém coś znielacka gwałtownie stukło, brzękło — to szabla o stół oparta; ona zapewne w końcu znękana długim kiwaniem się dostała zawrotu głowy, i, jak długa, padła na dywan podłogi; ona bez wątpienia własnością owego szamerowanego piemonckiego oficera. Na ten ewenement ktoś mruknął, niby gniewny z przebudzenia. Znać tedy, iż za jedną z tych powyższych zasunionych franek już przebywa ktoś ze śmiertelnych. Ba, troszkę później, za inną franką pisnęła jakaś tabakierka. Znów cicho. Teraz słychać głosy żwawo z sobą rozmawiających, jeszcze bliżej zesunąłem franki moje. Po schodach pokładu zstępują duchowni, których niedawno na pokładzie widziałem. Jeden z nich poważniejszy, nawet z łańcuchem a krzyżem na piersiach, był przedmiotem attencyi ze strony drugich. I znów otworzyły się drzwiczki, i pan cameriere ofiaruje usługi swoje. Limonady żądają — „Subito!“ — woła garson. Krotki pacierz — potem nocna toaleta — potem już przyniesiono limonadę — i niezadługo i ci towarzysze znikli. Każdy wsunął się za swoją frankę. I znów nastaje w kajucie milczenie głębokie jakby w sali sądowej przed ciekawym wyrokiem. I znowu ktoś ciężkim niezgrabnym krokiem zchodzi po schodkach. Jakiś jegomość setny — podługowata głowa — faworyty rozrosłe w bujne klomby, kołnierzyki i związane krawatu niby cyrklem odmierzone. Ale krawat

(\*) Lubo nie ma nic niewygodniejszego w świecie, jak mieć wiele pakunków w drodze, toć przecież radzę, w podróżyach zwłaszcza włoskich, mieć z sobą skórę jelenią lub sarnią i poduszkę skórzaną choćby najmniejszą. Niekiedy i proszek perski nie zawadzi, zwłaszcza na wycieczkach w okolice, bo lepsze hotele po stolicach włoskich najczęściej obejdą się zupełnie bez tej ostrożności.

i kamizelka i paletto i reszta ubrania jasno-popielata; i rękawiczki popielate, i kapelusz popielaty, i parasol popielaty. Już to nie pierwszy raz spotykam w tej drodze Anglika lub Amerykanina obleczonych od stóp do głów jednostajnym kolorem. I znowu pojawia się cameriere ze stereotypową serwetą na rękę i ze stereotypowym zapytaniem. Lecz rozmowa niełatwa. Ten jegomość Anglikiem folblutem, nie mówiącym ani słówka po włosku, ani po francuzku. Nakoniec, jakby jasnowidzeniem zgaduje, o co Włoszkowi chodzi, więc roztwiera usta i palcem pokazuje niby pytając. — „Si si!“ — woła tamten i kładzie przed nim spis potraw. John Bull patrzy na papier, dla niego hieroglifami okryty. Zatem, jak się zdaje, na hazard wskazuje na niektóre miejsca na karcie, oddając gastronomiczne losy swoje wyrokom ślepego przypadku. Potem żąda madery. Zanim garson znów się pojawi, nasz towarzysz chodzi po kajucie tak pewnym krokiem, jak który z nas po rynku krakowskim. Dobywa z podróżnej torbeczki puzderko ze sztućcem i książką grubą wsafian czerwony oprawną — zapewne to jakiś przewodnik podróży i jeszcze wyciąga gazety i czyta nastroiwszy twarz w mądre marszczki. Cameriere nakrył stół i porozstawiał potrawy. Z prawdziwą zazdrością widziałem przez onę szparę w mojej francie jak bez lęku a zuchwało zajał syn mglistego Albionu te wyroby promienistej Italii. Zmiałał rzeźko potrawę po potrawie, maderą popijając. Skrzypiały ściany, dzwoniła szklanka o fiaskę, brzęczały talerze. Owa gruba książka czerwona, położona na kraju stołu, zesunęła się i spadła, lecz to wszystko furdą dla naszego kompana. Choć zazdrościłem tego apetytu i tej pewności siebie, przecież tym widokiem sam nabrałem jakoś odwagi i przemagałem bojaźń słabości morskiej. Cameriere posprzątał ślady wieczerzy, a Anglik znowu gazetę czyta z wielkiem zajęciem. Lecz ta latająca lampa niemało mu przeszkadza. Zbyt sfatygował oczy, przeto powstał. Otóż w tej chwili, ogromny bałwan jak przypuści szturm do statku, jak podmie kajutę jednym końcem, a schyli drugim, nasz Anglik zatacza się a zatacza, chwytając się stołu, lecz wnet go puszcza, przelatuje do kolumny żelaznej podpierającej sufit kajuty, i tej trzyma się oburącz. Ja, nie chcąc widzieć co się z nim dalej dzieje, czém prędzej domykam frankę moją, zamykam oczy, odwracam się, a co miałem siły wołam na imaginacyą, zaklinając ją, aby mnie przecież przekonała jakie to arcymiluchne i arcyzłokoszne to huśtanie! Ile możności przyzywam na pomoc stare jabłonie i koleżków szkolnych, by ci znowu pojawili się na żywe oczy. Jeszczebym rad ubrać w jakiś obraz dawny fale, co się tłuką i stukają tuż przy mnie za ścianą a tłuką się i stukają jak jakie pijanice do karczmy.

Otóż turkot, gwar, choć przytłumiony. Odsuwam frankę — jasno, słoneczno w kajucie. Widzę camerierego. — „Cóż to się dzieje?“ — pytam — „Staneliśmy właśnie w Liworno“. — „A któraż to godzina?“ — „Piąta!“ — Pokazało się tedy, że od chwili onego zato-



czenia się biedaka John Bulla, przespałem jednym pędem siedm godzin. — „Tamci panowie wszyscy już są na pokładzie“ — mówi cameriere. — „Czyli chorowali?“ — pytam! — „Żebyś Signor wiedział co się tu działo; wszyscy co do jednego jak najokropniej cierpieli, sam tylko signor spał, i dziwię się, że się nie obudził na te rajwachy!“ — „A Anglik?“ — „Signor Inglese ze wszystkich panów chorował najokropniej!“

Po kwadransie stanęliśmy na lądzie, w Liworno. Przypatrzywszy się przelotnie osobliwościom sławnego portowego miasta, ruszyłem do Pizy. Pizę tylko z grubsza obejrzałem, odkładając na później bliższe rozpatrzenie się w niej, zwłaszcza gdy postanowiłem, skoro nam się tak dobrze udało, znowu użyć drogi morskiej z Liworno do Neapolu; korzystając z parowca Lombardo, bo on wygodny i nowy, a kapitan uprzejmy i ludzie jego usłużni. Wziąłem tedy z sobą ze statku notatkę, oznaczającą dni, w których przez lato Lombardo w peryodycznych swoich drogach z Genui do Neapolu zatrzymuje się w Liworno.

Tak tedy jeszcze raz będę w Pizie, a wtedy pokażę czytelnikowi dokładnie, co nas najwięcej obchodzić może.

### *Florenccya.*

(Dalszy ciąg.)

Zabierając się już teraz do opisu dzieł sztuki przechowanych we Florenccyi, pragnę przedewszystkiē porozumiēć się z życzliwym czytelnikiem moim względem trybu, którego mi się jąć należy, bym najtrafniej rozwinął przed oczyma jego, wizerunek sztuki w Toskanii, zwłaszcza we Florenccyi.

W czasie naszego pobytu w Wenecyi, chodziliśmy po tamtejszēj *Akademi* rozpatrując się, porządkiem następujących po sobie epok, w obrazach mistrzów weneckich (i padewskich). Tak więc sama przez się unaoczniała nam się historia weneckiego malarstwa, zwłaszcza gdyśmy już przy każdēj epoce wykazywali jej charakterystyczne znamiona. Niektóre zaś obrazy weneckiej szkoły, po innych jeszcze miejscach widziane, były dla nas jedynie przyczynkiem do całości dziejowej, którą nam przedstawiła akademia.

Co do architektury, oglądaliśmy budowę kościołów i pałaców cechujących najdobitniej każdy okres a zwrot tēj gałęzi sztuki w Wenecyi. Gdy jednak ze samej natury przedmiotu wynika, że w opisach pomników architektonicznych trudno nam było trzymać się porządku epok, przeto dokonawszy już naszych pod tym względem wędrówek po Wenecyi, umieściłem w końcu II-go tomu (str. 208 i następnę) przegląd chronologiczny oglądanych przez nas

w tém mieście dzieł architektury. Podzieliwszy bowiem ten przegląd na epoki, jak one po sobie z kolei następują w dziejach powszechnych europejskiego arcyzmu, przypominałem przy każdej polotnie cechy charakteryzujące jęj architekturę w Wenecyi, i przy każdej przywoziłem najglówniejsze budowle do nięj należące a uprzednio przez nas opisane. Tym sposobem, ułatwiając mlódszemu czytelnikowi pochwytańie się w rzeczy, przedstawiłem mu jakby ledziuchny wątek dziejowy weneckięj sztuki budowania. Co się zaś tyczy rzeźby, o nięj nie wspomniałem w tym chronologicznym szkicu, bo lubo Wenecya bogatą jest w znakomite skulptury, jednak takowe po większęj części są dziełem obcych mistrzów, a ona sama mniej była stolicą właściwęj, rodzimęj szkoły rzeźbiarskięj.

Podobny tryb zachowaliśmy dotychczas i w niniejszym trzecim tomie.

W ogólności trzymać się też będę tego samego postępowania, przedstawiając czytelnikowi dzieła przechowane we Florencyi; bo jestem przekonany, iż ta nasza metoda odpowiada celowi naszemu, gdyż nie tylko nas oznamia wprost z istniejącemi dziełami sztuki, ale i owym przeglądem oswaja także z dziejowym tokiem arcyzmu. Owszem, uwzględniając ważność przedmiotu, który ma być teraz osnową naszych studyów, widzę potrzebę nawet ściślejszego a dalszego rozwoju tęj metody naszęj. Wytłómaczę się czytelnikowi pod tym względem.

Florencya jest przedewszystkięm glówną stolicą zabytków architektury, rzeźby i malarstwa mistrzów florenckich a nawet tokańskich: *Powtóre*: prócz tych zasobów sztuki tokańskięj spotykamy się tutaj po raz pierwszy w naszęj podróży z niezmiernie bogatym skarbem starożytnego arcyzmu, zwłaszcza ze zbiorami wielce zamożnemi skulptury greckięj i rzymskięj.

Porozumiejmy się naprzód co do zabytków pierwszęj dzielnicy, to jest pod względem sztuki florenckięj a w ogólności tokańskięj.

Lubo w wędrówkach naszych po Florencyi ile możności starać się będziemy, by pójść za koleją historycznych epok; jednak ściśle przestrzeganie tego następstwa będzie istnęm niepodobienstwem. Jak albowiem w jednęm i tęg samęm miejscu znajdują się dzieła sztuki wielce godne uwagi naszęj, a należące do różnych epok arcyzmu, tak nawzajem dzieła, należące do jednęj i tęg samęj epoki a nawet do jednego i tego samego miasta, bywają porórzrucane po różnych miejscach we Florencyi. Co więcęj, ta lub owa epoka tokańskiego arcyzmu zyska dopięro dopelnienie swoje, jeżeli odwiedzimy z czytelnikiem choć polotnie Sienę i Pizę. Widzimy przeto, iż porządek wedle miejscowości krzyżować się tutaj będzie najczęścięj z porządkiem wedle epok rozwijającęj się sztuki; jest to niby walka przestrzeni i czasu. Ale, co więcęj, krzyżowanie się takowe okaże się jeszcze silnięj skomplikowanęm gdy zważymy, iż mieć będziemy sprawę nie z jednym rodzajem sztuki, ale od razu z trzema jęj gałę-



ziami, bo z architekturą, rzeźbą i malarstwem. Przekonywamy się więc, iż w naszych pielgrzymkach po Florencyi nie zdołamy zachować kolei historycznej, ani co do zabytków architektury, ani co do rzeźb, ani nawet co do obrazów malowanych.

Trzymając się tedy naszej metody, powyżej wspomnianej, mieć będziemy wskazane dalsze postępowanie. Jakoż widzimy, że dokonawszy naszych oględzin we Florencyi a odwiedziwszy choć na prędko Sienę i Pizę, wypadnie nam umieścić podobny przegląd dzieł sztuki tokańskiej, ułożony wedle porządku epok, ale już wymieniający przy każdej epoce nie tylko dzieła architektury, ale i plastyczne i malarские. Baczmyż jeszcze! Ów przegląd nasz, położony w końcu naszych przechadzek po Wenecyi, przy każdej epoce wprawdzie przypominał pobieżnie artystyczne cechy jej właściwe, ale te cechy odnosiły się jedynie do dzieł architektury, bo takowe tylko, jak wiemy, były wspomniane w tym przeglądzie. Przyszły zaś przegląd dzieł tokańskiego artyzmu, właśnie dla tego że ma przywołać zabytki nie tylko architektury, ale i skulptury i malarstwa, winien wyrazić przy każdej epoce znamiona cechujące w niej wszystkie te trzy rodzaje sztuki; ale charakterystyka takowa jest już sama przez się charakterystyką ogólną całego artyzmu epoki (\*).

Znać przeto, iż taki przegląd będzie rzeczywiście ściśłym wynikiem metody zachowanej przez nas od czasu wstąpienia naszego na ziemię włoską, a przecież z drugiej strony on prawie już się rozwinie w istny szkic dziejów sztuki tokańskiej zwłaszcza florenckiej. Przegląd atoli w tym duchu ujęty nie będzie już, ściśle mówiąc, takim samym przeglądem, jakim był ów w drugim tomie położony, bo gdy nam wypadnie przy każdej epoce podać ogólną charakterystykę jej całego artyzmu, odnoszącą się przeto wspólnie do wszystkich trzech rodzajów sztuki, zatem często nam przyjdzie w nim nie jedno powiedzieć, co się nie zawsze dało umieścić przy oglądaniu jakiegos jednostkowego dzieła, należącego wyłącznie tylko do jednej z owych trzech gałęzi sztuki.

Gdy zaś rzeczy tak się mają, przeto, jakby mimowolnie, podaje się myśl, abyśmy ten przegląd w ten sposób roztoczyli, iżby się stał rzeczywiście „zarysem historii sztuki w Toskanii“, który, choć będzie w lekkim szkicu skreślony, stanowić może jakąś całośćkę pełną a swobodną. Należałoby tedy, aby zarys takowy był dopełnieniem naszych odwiedzin i wędrówek artystycznych po Florencyi. Będąc atoli właśnie ich dopełnieniem winienby z jednej strony uwzględnić wszystko to, co w czasie tych przechadzek obaczymy i opiszemy, i łączyć się z nimi związkiem wewnętrznym, organicznym, a z drugiej strony winienby także objąć treść nowo uzu-

---

(\*) Ten zarys dziejów sztuki w Toskanii mieści się na początku czwartego tomu *Podróży do Włoch*. — St.

pełniającą te nasze oględziny i opisy. Zarys takowy, choć przelotny, przedstawiłby jakby jednym odlewem dzieje sztuki toskańskiej, nie opuszczając żadnego ważniejszego objawu, a żadnego znakomitszego mistrza. Otoż, szanowni czytelnicy moi, zamierzam rzeczywiście podać wam „zarys“ tej osnowy, a to po dokonaniu naszych odwiedzin we Florencyi, Sienie i Pizie. Jakoż, lubo z całego powyższego toku uwag naszych widzimy, iż taka rozprawka wypływa prawie już z samego zastosowania głębszego naszej metody dotychczas przez nas zachowanej, przecież do takowego zarysu zniewalają mnie nadto jeszcze wielce przeważne przyczyny.

Przedewszystkiēm powoduje mnie głębokie znaczenie Florencyi pod względem kultury ogólnej a mianowicie sztuki pięknej (\*). Jak albowiem sztuka nowoczesna urodziła się we Florencyi (Cimabue ur. 1240, † 1300) tak prawie wszystkie późniejsze zwroty i epoki artyzmu wyszły od wielkich mistrzów Florencyi; oni to stanęli na czele ruchu artystycznego Włoch a nawet całej Europy, a to we wszystkich rodzajach sztuki.

Zaiste, lubo szkoła tutejsza odznacza się właściwemi sobie cechami, jednak ona tak potężnie wpłynęła na inne szkoły włoskie, że jej dokładne poznanie wyjaśni dopiero zupełnie objawy całego artyzmu włoskiego. Okazuje się przeto konieczna potrzeba systematycznego wizerunku, któryby przedstawił rozwój twórczej fantazyi mistrzów toskańskich, mianowicie florenckich. Uznanie tej potrzeby jeszcze silniej się nam wyświeci, jeżeli sobie uobecnimy w myśli, że Florencya nie jest Wenecyą, że tedy sposób opisywania dzieł weneckiej sztuki nie wystarczy bynajmniej dla toskańskiej stolicy. Jakoż, lubo w Wenecyi malarstwo jest najgłówniejszą gałęzią artyzmu, przecież ten rodzaj sztuki rozwija się w tej adryatyckiej stolicy trybem wielce prostym, jednolitym, płynie niby rzeka spokojnie i bez ramion ubocznych.

Inaczej się dzieje we Florencyi. Tutaj, jak się powyżej rzekło, wszystkie trzy rodzaje sztuki (malarstwo, skulptura, architektura) bujały pełnem, przebogatem życiem, więc też nawzajem na siebie wpływały i oddziaływały. Uważmy też, że nawet wśród jednego i tego samego rodzaju występowały współcześnie tuż obok siebie objawy wielce różne, a kierunki wręcz sobie odwrotne, będące więc jakby wzajemnem siebie dopełnieniem. Co więcej, miasta toskańskie pod względem sztuki często są także wzajemnem siebie dopełnieniem tak dalece, że nawzajem się tłómaczą i wyjaśniają (np. malarstwo florenckie i sienckie). Otoż te wszystkie, wyżej przytoczone a tak różne, wzajemne wpływy, oddziaływania i dopełnienia, stanowiące przeróżne kombinacje pełne treści, nie mogłyby być zrozu-

(\*) Pod względem ogólnej kultury i piśmiennictwa, dość przypomnieć imiona takie, jak Dante, Machiavelli, Guicciardini, Galileusz, Ameryk Wespuciusz, Medyceusze i t. d.



miane bez dostatecznego wyświecenia ich ogólnego, wspólnego tła i dna — a takowe jedynie znaleźć może miejsce w zarysie, przedstawiającym ogólny obraz dziejów sztuki w Toskanii; same bowiem opisy szczegółowych dzieł wcaleby nie wystarczyły.

Bacmyż dalej, jako właśnie ta ziemia tokańska, tak bujna i pełna artyzmu, wywołała liczne zastępy wielkich mistrzów a zrodziła tak nieprzebraną ilość dzieł, iż z trudnością jedynie a wielką pracą zdołalibyśmy temu bogactwu jako tako poradzić, nie biorąc na pomoc jakiegóś systematycznej pracy. Mógłbyśmy zaiste przytoczyć jeszcze wiele innych przyczyn, usprawiedliwiających ów zamiysł mój; ufam atoli, że sam czytelnik jest przekonany o użyteczności a potrzebie jego. Zatem jedynie jeszcze bliżej zwrócę uwagę czytelnika na ostatni powód powyżej wyjawiony. Powiedzieliśmy dopiero, że takowy zarys historyczny, będący ogólnym poglądem, ułatwi nam wyświecenie dziejów sztuki w Toskanii, mimo jej bogactwa a rozmaitości pełnej znaczenia, mimo niezmiernie licznego zastępu wielce znakomitych mistrzów, mimo tedy nieprzebranego mnóstwa dzieł należących do sztuki tokańskiej. Zaprawdę zarys taki będzie miał tę dla nas znakomitą korzyść, iż nam skróci a streści pracę naszą, że mnie uwolni od zbyt szerokich opisów i rozpraw a czytelnika od długiego czytania. Ten sam zabytek artystyczny, ten sam mistrz, któryby, wzięty za osobna, wymagał obszernych wielce tłumaczeń, będzie mógł poprzestać w zarysie na nierównie zwięźlejszem ocenieniu, bo, będąc umieszczony na tle wspólnem wraz z innymi a współczesnymi sobie objawami, znajdzie dostatnie wyjaśnienie swojego stanowiska.

Ztąd wypływa, że nasze artystyczne przechadzki po Florencyi, a tēm samem ich opisy ograniczyć możemy do wymiarów wielce oszczędnych, zwłaszcza w porównaniu do wysokiego znaczenia tēj tokańskiej stolicy i do wielkiēj liczby mistrzów tokańskich. Zatem nie wyrządzając żadnēj krzywdy samym przedmiotom, nie nadwężając sumienia naszego, będziemy mogli wielce streścić a skrócić obrazki i opisy naszēj bytności we Florencyi i w innych miastach ziemi tokańskiej — przekazując pewną część ważniejszych przedmiotów „Zarysowi“ naszemu.

Rozumie się atoli, cny czytelniku mój, iż to nasze skracanie, streszczanie i ograniczanie się winno samo się ograniczać; bo znowu zbyt krótkie, zbyt nieliczne wędrowki, zbyt oszczędne i pobieżne ich opisy minęłyby się z charakterem niniejszēj książki, która przecieź „Podróżą“ będąc winna podać czytelnikowi ile można wierny obraz obecnej, terażniejszēj Florencyi i przedstawić naocznie owe jej kościoły, pałace, rynki i ulice, promieniejące po dziś dzień nigdy niezgasłą jasnością dzieł dawnych mistrzów.

Czytelnik życzliwy teraz zaiste zupełnie zrozumie przyszłe postępowanie nasze we Florencyi. Odprawimy najsamprzód i w tēj stolicy, jak zwykle, wędrowki artystyczne, opisując najwięcej zaj-

mujące pomniki sztuki. A choć w tych oględzinach nie zawsze będziemy mogli przestrzegać chronologicznego porządku, ufam jednak, że, jak na tymczasem, czytelnik zdoła sam uporządkować sobie w myśli te dzieła stylu wedle czasu a epok. Albowiem w Wenecyi, będącej dla nas miastem wstępnem do Włoch, rozpisywałem się bardzo często i wielce szeroko o tych epokach chrześcijańskiej sztuki, bo mi tam właśnie o to chodziło, żebym zaraz na początku oswoił młodszego czytelnika z okresami a ze zwrotami twórczej fantazyi i z ich kolejnym następstwem a dziejowym znaczeniem. Jakoż epoki te odnoszą się, jakeśmy przypomnieli wyżej, nie tylko do historii weneckiego ale i włoskiego, a nawet do powszechnego europejskiego aryzmu. Gdy tedy owe wszystkie ustępy w Wenecyi a późniejszy ów przegląd (T. II, str. 208 i nast.) utorowały ku temu droge, już nie będzie trudno czytelnikowi pochwycić się też i we Florencyi w czasie odwiedzin naszych po muzeach, kościołach i placach. Pochwywanie takowe tём będzie snadniejsze, iż przy każdym zabytku ważniejszym wspomnę datę jego początku i styl, do którego należy. To uporządkowanie historyczne zabytków będzie atoli tylko tymczasowe, bo „zarys“ nasz uzupełni rzecz całą. Wypada nam atoli w końcu zastrzedz sobie, że jeżeli mówimy i mówić będziemy „o sztuce w Toskanii“, albo jeżeli nawet mówić będziemy „o sztuce tokańskiej“, toć to wyrażenie bynajmniej nie znaczy jakoby aryzm, pojawiający się w różnych epokach w Toskanii, miał stanowić jakąś szkołę tokańską niby całość odrębną, jaką jest np. jedna szkoła wenecka, rzymska, florencka i t. d. W tём znaczeniu nie było *żadnej szkoły tokańskiej*; nasze wyrażenie odnosić się zawsze będzie do objawów aryzmu w różnych miejscach na ziemi tokańskiej, który właśnie występuje nie jedną jedyną szkołą, ale przeróżnemi kierunkami.

Powiedzieliśmy powyżej, iż po raz pierwszy w tój podróży naszej spotykamy się tu we Florencyi z niezmiernie bogatym zbiorem zabytków sztuki starożytnej, zwłaszcza rzeźby greckiej i rzymskiej. Otóż wszystko a wszystko, cośmy powyżej o sposobie rozpoznawania się w zabytkach sztuki tokańskiej mówili, z przyczyn zupełnie takich samych stosuje się w całej zupełności również do dziejów starożytnego aryzmu. Dla tego też jedynie wkrótce tę rzecz odbędziemy, nie powtarzając po raz drugi powodów dopiero co przytoczonych.

Zabytki sztuki starożytnej są porozrzucane po wielu miastach europejskich; dla nas zaś podróżujących po Italii, trzy głównie miasta, bo Florencia, Neapol (z Pompei) i Rzym dostarczą nam wątku do złożenia sobie dziejów sztuki starożytnej a mianowicie architektury, rzeźby i malarstwa.

Ale te trzy stolice wtedy tylko podadzą nam dostateczny obraz dziejów tój sztuki, jeżeli wypadki, wyniesione ze wszystkich tych trzech stolic, powiążemy razem w jednolitą całość. Jakoż żadna



z tych stolic włoskich, z osobna wzięta, nie wyczerpuje w zupełności żadnego z owych trzech rodzajów arcyzmu. A co więcej, gdy dzieła, należące do jednej i tej samej epoki, nawet do jednej i tej samej szkoły lub mistrza, są porozdzielane po tych trzech grodach, więc wielokrotne powtarzanie tych samych uwag i tej samej charakterystyki byłoby prawie nie do uniknięcia, mianowicie gdy i to jeszcze często bywa, że w jednym i tym samym mieście (szczególniej w Rzymie) zabytki sztuki przechowują się w oddzielnych a rozosobnionych od siebie muzeach i pałacach prywatnych i t. p.

Zważmy jeszcze, że i w dziejach arcyzmu starożytnego różne rodzaje sztuki a nawet różne i liczne współczesne kierunki fantazyi nawzajem na siebie działają, nawzajem się dopełniając.

Z tego wszystkiego widać konieczność skreślenia choćby szkicu dziejów starożytnej sztuki, w którym każda epoka, będąc zcharakteryzowaną wedle właściwej swojej fizyognomii, wyjaśni tém samém dzieła do niej należące i wytlómaczy jego wewnętrzne znaczenie i stosunek jego do czasów poprzednich i do okresu następnego. Słowem, wszystkie powody, przytoczone powyżej a wskazujące potrzebę roztoczenia zarysu historii sztuki na ziemi tokańskiej, stosują się, nawet jeszcze z wyższą koniecznością, do sztuki starożytnej. Ztąd też czytelnik bez wątpienia uzna, że dobrze uczynię, jeżeli mu przedstawię rozprawę, w której choć pobieżnie skreślę „dzieję starożytnej sztuki“ a to w duchu powyżej wskazanym.

Ufam, że rozprawa ta będzie i użyteczna dla tych czytelników moich, którzy odwiedzają inne stolicy Europy, bogate w rzeźby starożytne (Paryż, Londyn, Mnichów, Drezno i t. d.). A to tém więcej, gdy w tej rozprawce przy każdej epoce nie tylko wymienię dzieła do niej należące, a widziane przez nas we Włoszech, bo we Florencyi, Neapolu i Rzymie, ale wspomnę także często dzieła najważniejsze, znajdujące się po innych krajach.

Jak atoli nasz „Zarys historii sztuki na ziemi tokańskiej“ dopiero umieszczonym będzie po wędrowce naszój we Florencyi i po odwiedzinach w Sienie i w Pizie, to jest po rozpatrzeniu się w zabytkach tokańskiego arcyzmu, tak też owa rozprawa o dziejach sztuki starożytnej dopiero znaleźć może miejsce po rozpatrzeniu się w spuściźnie starożytnego arcyzmu, znajdującój się we Florencyi, Neapolu (Pompei) i Rzymie. Umieścimy tedy tę pracę w końcu tomu V-go, który, obejmując opis Rzymu, zakończy całą naszą podróż.

Zapewne dla wielu czytelników naszych będzie na rękę, jeżeli już teraz w tej obecnej chwili, to jest zanim się zabiorą do przeczytania opisów dzieł starożytnych, przechowanych we Florencyi, zajmą się przeczytaniem owej rozprawy; więc ich odsyłam do V-go tomu. Odsyłam ich do niego tém większém prawém, iż wszystkie pięć tomów mojej książki mogą uważać za współcześnie istniejące, i że sama natura naszej pracy usprawiedliwia tę swobodę, a to tém bardziej, jeżeli nią dosięgniemy celu naszego, to jest jeżeli oswoimy

czytelnika naszego z dziejami sztuki pięknej, wedle pomników istniejących na półwyspie italskim, o ile tego dokazać zdołamy w książce będącej „Podróżą“, i o ile ku temu wystarczają skromne siły moje.

Bacząc atoli, że wielką część moich życzliwych czytelników weźmie do ręki tom niniejszy III-ci zanim jeszcze wyjdzie z druku tom V-ty, przeto w zarysie poniżej umieszczonym oznaczę im tymczasem w kilku słowach epoki starożytnej sztuki.

Takowe lekkie tymczasowe wspomnienie będzie nam pomocnym do pochwytania się w dziełach plastycznych, które obaczmy najprzód teraz we Florencyi a następnie w Neapolu (w t. IV). Uwzględnię atoli w tym zarysie jedynie rzeźbę, bo ona jest sztuką przeważną u starożytnych ludów, a tém samem rzuca silne światło na współczesne inne rodzaje sztuk. A zabytki architektury i malarstwa, które obaczmy w Neapolu i Pompei, nie będą zbyt trudne do ocenienia.

### Szkic dziejów sztuki starożytnej.

Ponieważ nam jedynie tutaj idzie o tymczasowy szkic dziejów sztuki starożytnej, zatem opuszczamy jej czasy pierwotne, w których mity, wieści, podania splatają się z rzeczywistością — zatem początkiem dla nas niechaj będzie już

#### Epoka druga.

*Zawijająca się od czasów pierwszego swobodniejszego rozwoju sztuki, aż do czasu najwyższego jej rozkwitu, więc do czasu Peryklesa i Fidiasza, (mniej więcej od r. 560 do 460 przed Chr.).*

Charakter tej epoki. Lubo sztuka nie zrywa wprawdzie związku swojego z kultem religijnym, przecież zaczyna się wyzwalać z jego więzów, które ją dawniej niewoliły do powtarzania stereotypowego tych samych kształtów bogów i bogiń. Tym sposobem też sztuka przestaje być prostym rzemiosłem. Fantazyja przybiera więcej swobody, a tak już w wielu miejscach Grecyi rodzą się szkoły artystyczne. Tryumfy nad Persami sprawiły głównie ten szczęśliwy zwrot w dziejach sztuki, podnosząc ducha całego narodu. Studya natury rozbudziły życie w figurach. To życie i natura okazuje się atoli dopiero w formach ciała, w mięśniach, mięsach, ale duch nie objawia się jeszcze w obliczach posągów. Wyraz twarzy jest martwy, nieruchomy. Podobnie też mimo studyów przyrody i samodzielności artyzmu widać pewną jeszcze nieśmiałość. Włosy niby fryzowane w loczki jednostajne, suknie jakby prasowane, karbowane w drobne fałdy, cała postawa jest sztywna, wymuszona, niby uroczysta. Tę epokę zwykle archaistyczną zowią. Jako przykład epoki i jej



stylu opiszemy w Neapolu Dyanę Pompejańską (z drzeworytem) i Minerwę Herkulańską.

### Epoka trzecia.

*Od Peryklesa do Alexandra W-go, więc od Fidyasza do Lizyppa,*  
(od 460 do 336 przed Chr.).

Jest to czas najwyższego południa sztuki greckiej, czas jaki już nigdy więcej nie wróci w dziejach ludzkich. Gdy atoli wojna Peloponezka, srożąca się wśród tej epoki między ludami greckimi (od 431 do 404) sprawiła wielką odmianę w całym usposobieniu Greków, więc wypada i pod względem sztuki podzielić tę epokę na dwa okresy.

*Okres pierwszy* tedy przypada przed wojną Peloponezką, a jest czasem Peryklesa, Fidyasza i nazywa się okresem pierwszego rozkwitu sztuki; okres drugi jest czasem drugiego jej rozkwitu.

Okres I jest właśnie ustępem najświetniejszym dla aryzmu. Olimpijski majestat, obok najwyższej wzniosłej piękności, niebiańska idealność, spokój cichy, uroczysty, a pojmowanie na wielką stopę są cechami *Fidyasza*, będącego czołem szkoły ateńskiej. On też przeważnie tworzy postaci bogów a zwłaszcza jest twórcą ideału Jowisza i Minerwy; wątkiem jego najczęściej kość słoniowa połączona ze złotem.

Obok niego staje, jako zacny jego współzawodnik, *Polikletus*, przedstawca szkoły doryckiej w Argos na Peloponezie — (on twórcą ideału Junony). Jego wątkiem spiż. Polikleta fantazyja mniej odnosi się do bogów jak raczej do dzielnicy ogólnej piękności człowieka — ztąd jego zadaniem przedstawić ciało ludzkie w najdoskonalszych proporcjach a piękności.

Do tego okresu należy jeszcze trzeci wielki skulptor — to jest *Miron*.

*Okres drugi.* W swoim miejscu opiszemy bliżej wpływy wojny Peloponezkiej na sztukę, tutaj powiedzmy jedynie, iż jak w życiu a rzeczywistości, tak teraz i w dziełach artystycznych zaczyna występować indywidualność człowieka. Teraz już nie sam przez się cichy wzniosły majestat bogów jest osnową sztuki, ale indywidualna osobnicza natura człowieka dobija się w niej znaczenia dla siebie. Ztąd nawet postaci bogów bywają z ludzka pojęte. Uczuciowość, życie wewnętrzne, nawrot do siebie, refleksya, będąc cechą czasów i mistrzów, wykwiła też na postaciach marmurowych. Ztąd też ten okres stwarza ideały tych z bogów, którym właśnie odpowiada ten nastrój duszy. (Apollo, Hermes czyli Merkuryusz, Wenus i t. d.)

W tym okresie głównymi przedstawcami aryzmu są dwaj wielcy mistrze, bo *Skopas* i młodszy od niego *Praxyteles* (również Leochares). Rozpatrując się we Florencyi i w Neapolu w dziełach pla-

stycznych będziemy mieli sposobność do bliższego scharakteryzowania tych mistrzów.

Koniec tego okresu stanowi *Lizyp* współczesny i przyjaciel osobisty Alexandra W-go. Jak Skopas i Praxyteles należą do szkoły ateńskiej, tak Lizyp, rodem z Sycyonu w Argos, jest jakby odrodzeniem sztuki Peloponezkiej (argiwo-sycyońskiej), której dawniej najwyższym przedstawcą i czołem był Poliklet. Lizyp nie tworzy nowych ideałów, bo nie jest idealnym, ale jest mistrzem nad mistrzami w przedstawieniu indywidualności człowieka (portrety Alexandra), a najwyższej cielesnej piękności. Ten realizm okazuje się u niego i pod innym względem; jakoż Lizyp nie w marmurze, ale wyłącznie w śpiżu wykonywa dzieła swoje a w tym rodzaju rzeźba dowodzi właśnie doskonałej techniki. W czasie wędrówek naszych będziemy także mieli sposobność pomówienia obszerniej o stylu tego mistrza.

#### Epoka czwarta.

*Od Alexandra W-go do zburzenia Koryntu.*

(Od r. 336 do 146 przed Chr.)

Alexander był już sam przez się przykładem uczczenia jednostki ludzkiej; gdy umarł państwo jego rozszarpało się na osobne królestwa. Sztuka teraz służyła przepychowi dworów, ona w tej atmosferze nie mogła żyć pełną siłą swoją. Grecya straciła siebie. Sztuka jest w tej epoce wprawdzie powszechną potrzebą, więc mnóstwo żyje artystów doskonałych, ale w ogólności nie widać nowej fazy, nowego jej przeistoczenia. Artyzm to powtarza dawne motywy, to doskonale wykonywa wizerunki indywidualów (jako hołd oddawany jednostce). Dwa tylko w tym czasie znalazły się ogniska sztuki, w których artyzm nowe przybiera istoty — temi ogniskami jest Pergam i wyspa Rhodus. Tutaj rzeczywiście nowy pierwiastek występuje w sztuce, który jest wprawdzie jej dalszym rozwojem, ale bynajmniej nie jest postępem, wznoszącym ją nad artyzm przeszłości. Fantazyja mistrzów tedy odświeża się nowym żywiołem, ale ten żywioł jest niższy od onych, które tętniły w epoce poprzedniej. Jakoż, uważmy, w niniejszej epoce sztuka jest mistrzynią w przedstawieniu patetyczności i uczuć ludzkich, a przedstawia je w jednej przelotnej chwili. Sztuka umie uchwycić, wybrać właśnie tę chwilę, co, choć przemija błyskawicą, przecież jest najtreściwszą, gdyż pozwala zgadnąć, co było i co nastąpi w następnem oka mgnieniu, jest to tedy chwila najwyższego naprężenia. Najważniejsze dzieła, należące do tej epoki, są jasnym komentarzem tej naszej krótkiej a tymczasowej charakterystyki. Jakoż Laokoon, dalej grupa tak zwana Paetus i Arria i tak zwany gladiator umierający i t. d. (w Rzymie) a przedewszystkiem grupa wołu Farnezyjskiego w Neapolu, są dziełami, które się zrodziły z tego stylu. Grupa ostatnia poda nam już



w Neapolu sposobność oznaczenia bliżej ducha tych szkół w stosunku do poprzednich okresów.

### Epoka piąta.

*Plastyka grecka pod panowaniem rzymskiem.*

(Od r. 150 przed Chr.)

Lubo sztuka była dla Rzymian raczej przedmiotem przepychu niż potrzeby własnego ducha, jednak trudno zaprzeczyć, iż wyższe a szlachetniejsze umysły szczerze zamilowały artyzm. Na wszelki sposób wyznać należy, iż gdy po upadku politycznym Grecyi, sztuka grecka pracowała dla Rzymu a najczęściej i w Rzymie samym, ten jej stosunek z ówczesnymi władcami świata poszedł jej na korzyść. Jakoż ona na własnym gruncie już się przeżyła, już była przeszła wszystkie fazy a doszła do ostatecznych przemian (na Rhodus i w Pergamie). Teraz owiana tchem Rzymu, więc ludu jeszcze nie przeżytego, odświeżyła się w sobie i uratowała się od zwichnienia. Prawda, że mimo tego już nie pojawiła się twórczość w znaczeniu najwyższem tego wyrazu, jednak mistrzowie grecko-rzymskiej sztuki dokonali znakomitych bardzo dzieł. Bo lubo oni pracowali wedle wzorów dawnych, przecież nie zrzekali się siebie i wyjawili pewną samodzielność swęj fantazyi. Tego świadectwem są rzeźby ich przypominające świetność dawnych czasów (np. Apollo belwederski, Wenus Medycejska i t. d.).

Oprócz tej szkoły, która w Rzymie i we Włoszech odnowiła artyzm attycki i którą z tego powodu zwykle „nową attycką“ nazywają — pracują jeszcze inni artyści wedle wzorów artyzmu małoazyatyckiego, mianowicie w stylu szkoły Rodyjskiej i Pergameńskiej. Co więc, obok obu tych szkół kwitnie jeszcze sztuka, będąca wprost wyrazem potrzeb, smaku i ducha rzymskiego. O niej w naszej rozprawie (w V-ym tomie) obszerniej wspomnimy, a jak na teraz odsyłam czytelnika do Listów z Krakowa (Tom II, List XXIII i XXIV). Tutaj przypominam tylko, że realizm najwięcej zbliżony do prawdy, że portrety, wizerunki wierne a nie z grecka idealizowane były jednym z głównych zadań tej rzeźby szczerorzzymskiej.

Chciemy w końcu pamiętać, że sztuka kwitła pod panowaniem rzymskiem, więc głównie w Rzymie samym i we Włoszech aż do czasów cesarza Trajana, a zatem mniej więcej aż do roku 117 po Chrystusie.

Po czem ona bezsilna upada nagle a coraz niżej a niżej — bo jej brakło sił żywotnych, których zbutwiała społeczność więc, już dostarczyć nie mogła.

*Florencya.*  
(Dalszy ciąg.)

Ruszam w miasto ze cnym czytelnikiem moim, by go oswoić z razu choć powierzchownie z dwoma placami Florencyi, co są ogniskiem i dziejów i arcyzmu tej pięknej tokańskiej stolicy — bo z Piazza del Gran Duca i z placem katedry.

Zanim się spostrzegłem a już po krótkiej przechadzce stanąłem na placu *del Gran Duca* (\*).



*Fig. 51. Piazza del Gran Duca (della Signoria).*

Nie będę się unosił wykrzyknikami, by was wprawić w podziwianie tego placu. Wystarczy, gdy wam powiem, co się na nim dzieje, a zrozumiecie, że trudno o drugi taki rynek na świecie. A biorę w pomoc nasz drzeworyt (*fig. 51*), który poda nam choć

(\*) Dziś plac ten nazywa się *Piazza della Signoria*. — St.



lekkim rzutem obraz, który się tutaj roztacza przed oczyma naszymi. Otóż widzicie ten budynek olbrzymi, groźny a zuchwały, co na sobie zatknął butną wieżę, to jest właśnie ów *Palazzo Vecchio*. On istnieniem uwidomieniem tych fantastycznych, a tak śmiałowatych wieków średnich, zatem on niby pałacem, niby twierdzą obronną. Styl jego jest gotykiem florenckim. Dźwignął go niegdyś, bo w roku 1298, *Arnolfo di Colle* (di Cambio, którego nasz Vasari mylnie „*di Lapo*“ zowie) ów mistrz budownik o duszy hardéj, o geniuszu potężnym, o którym jeszcze często w tej Florencyi mówić nam przyjdzie (\*). Ciosy pałacu tego, umalowane przelotem pół tysiąca lat z górą, dziwnie piękną a poważną grają barwą. A rysunek okien i drzwi cała postać podsadziściej budowy już wam świadczy, że i tutaj uczucie włoskie nawet w architekturze świeckiej inaczéj zupełnie pojmoowało styl gotycki, jak fantazyja niebolotna ludów na północy. Pomyślcie co to za koncert gwałtowny burch cieniów i złotych światel, gdy słońce uderzy na tę architekturę, na te wyraziste i zuchwale jéj formy. Jakoż najwyższa część pałacu, wypchnięta silnie i daleko na zewnątrz, stanęła na wspornikach (kroksztynach, konsolach), co tak są olbrzymie, że tworzą niby arkady głębokie, szerokie; ta część, tak ogromnie wypchnięta na zewnątrz, uzbrojona u góry w zęby sterczące zuchwale. Lecz już najmoźniej to junactwo całości wznaga się, jak widzimy, tą wieżę, co nie rośnie od środka, lecz stanęła na samej krawędzi, na samym brzeżku tego grodu, a ztamtąd wznosi się krępo a przecież nie ciężko, lecz o kształtach silnych, herkulesowych po nad życie ludzkie. Ten pałac-twierdza patrzy w świat tak gniewno i groźnie i odważnie, jakby drwiąc wyzywał wrogów całej ziemi do napaści, do szturm. Wysokość téj budowy olbrzymia, i ta wieża jéj tak podniosła, że już z wielkiego oddalenia od Florencyi widzisz ten pałac i tę wieżę, górujące wysoko nad całym zamętem domów i pałaców i kościołów stolicy; jedna tylko jeszcze katedra i jéj kopuła, jako drugi brat-olbrzym, wystaje ponad wszystkie te dachy i szczyty. Obie przeto te budowle stanowią najsilniejszą charakterystykę téj stolicy z daleka widzianej.

Po prawéj ręce w pobliżu pałacu czytelnik spostrzeżga na naszéj fig. 51 budowanie otwarte; jego krągłe potężne arkady wspierają się na smukłych filarach. Tych arkad do placu zwróconych jest trzy, a czwarta roztwiera się ku stronie pałacu Vecchio. Jest to owa sławna „*loggia dei Lanzi*“. Lubo ona już dziś przybytkiem arcyważnych posągów, onych przedstawców przeszłości, była atoli pierwotnie przeznaczona na odwach dla niemieckich landsknechtów, będących strażą przyboczną signorii; podobnie jak owa loggia pod

(\*) *Arnolfo di Colle*, zwany po ojcu *di Cambio*, ur. 1232, † około 1300 roku. *Lapo* jest inną zupełnie osobistością, a mianowicie współuczniem Arnolfa u Mikolaja z Pizy. — St.

dzwonnica św. Marka w Wenecyi, co strzegła dumnej a podejrzliwej oligarchii zgromadzonej w pałacu dożów. A gdy dzwon z wieży pałacu Vecchio zwoływał lud florencki na plac, wtedy brzmiały do niego przemowy z tej lodży, w niej też odziewano uroczyste władzę gonfalonierów, a komendą wodzów naczelnych. Dziś przepłynęły od dawna te wszystkie świetności a chwały, dziś lodża jest miejscem dogodnym, w którym możesz w czasie upałów spocząć w cieniu i patrzeć na ten plac cudny i na jego dzieła sztuki, i na tę ludność co na nim się przechadza i gwarzy. Tu możesz dumać o wielkiej przeszłości tego placu i o jego historii, co tutaj odprawiała dramata i tragedye swoje, albo też możesz obejrzeć się około siebie i obaczyć posągi i grupy kolosalne, będące dziełem Giovanni di Bologna, Benvenuto Cellini, Donatella, o których później obszerniej mówić będziemy; albo możesz zwrócić uwagę na posągi starożytne, wznoszące się w głębi lodży, odsunięte od hałasów ulicy; albo też możesz cieszyć się dziatwą maleńką, drobną co tu przyszła z nianką, a raduje się młodziuchnym życiem, igrając i chichocząc u tych marmurowych i spiżowych olbrzymów. Loggia dei Lanzi jest też arcyznakomitem architektonicznym dziełem, zbudowanym również, jak pałac Vecchio, w czasach rycerskich a fantastycznych przez *Andrea di Cione* (nazwanego *Orcagna*), o którym jeszcze dużo prawić będziemy (\*). Lodża jest w stylu gotyckim dokonana; rozumie się atoli, że i w tym gotyku oddycha i żyje uczucie szczerowłoskie. Ztąd też nie dziwcie się, że arkady nie są bynajmniej ostrołukie lecz kragłe, a sklepienie szerokie, lekkie śmiało się rozpina na tych filarach lotnych, cienkich. Właśnie w tej śmiałości budynku widzisz butność rycerską, zuchwałą, a idealność średniowiekową. Kto wie, może wtedy, gdy stawał tę budowę mistrz Andrzej (bo w r. 1375) odezwały się już w nim przecucia o renesansie, mającym się na świat wyjawić w jakie pięćdziesiąt lat później. To przypuszczenie tém może słusniejsze, gdy zwrócimy uwagę na kragłość tych arkad i na gzyms zewnętrzny gracyjny i strojny; on jest dziwnym, a jednak uroczym zespoleniem gotyckiej a staroklassycznej myśli. Wzajemne zachowanie się wymiarów w tym budynku jest arcyszczęśliwe. Oddalenia filarów od siebie, szerokość i głębokość lodży, wysokość

(\*) *Andrea di Cione*, syn złotnika *Cione Arcagnolo*. Z przekręcenia tego nazwiska powstał przydomek jego *Orcagna*. Rok jego urodzenia i śmierci różnie podawany bywa. Kremer sam podawał raz rok urodzenia 1324 a śmierci 1356, a częściej ur. 1329, † 1389. Według innych jeszcze *Orcagna* ur. 1308 a umarł 1376 lub 1368 roku. Zdaje się, że ostatnie lata urodzenia i śmierci mają największe prawdopodobieństwo za sobą. Nadto zauważyć należy, że w skutek powyższej nieokreśloności co do najważniejszych dat żywota tego wielkiego mistrza i udział jego w budowie lodży *dei Lanzi* podlega wątpliwości. Prawdopodobnie wykonano zarówno budowę jak i rzeźby do niej dopiero po śmierci Andrzeja, ale według jego rysunków. — St.



arkad, promień którym były zatoczone, wzniesienie gzymsu, i t. d. i t. d. mają się do siebie w stosunkach tak pewnych, tak ścisłych, że trudno przypuścić aby były przypadkowe (\*). Co do mnie, myślę, że czyli te stosunki były z przypadku, czyli z umysłu stworzone, zawsze one mają źródło istne swoje w genialnym natchnieniu mistrza.

Teraz zwróćmy uwagę naszą na owo budowanie okazałe, świeciście, które wyciera na plac z pomiędzy lodży i pałacu Vecchio. To budowanie u dołu zdobne jest w kolumny, a na najwyższym piętrze świeci szerokimi oknami — jest to pałac *Uffizi*. Otoż częśćka dla nas widną jest właśnie strona otwarta owego długiego dziedzińca, o którym mówiliśmy powyżej, gdyśmy stali na drugim jego końcu, bo pod owym przepysznym przysionkiem. Ten pałac zbudowany w stuleciu XVI przez malarza *Jerzego Vasari*, dobrze nam znajomego, bo to z jego właśnie dzieła o żywotach artystów najślawniejszych czerpiemy często nasze wiadomości do historii sztuki (\*\*). Jednak toć nie tak z powodu Vasarego pałac Uffizi jest sławny i głośny w poprzek świata; on jaśnieje dla tego w dziejach sztuki, bo w nim przechowane są najznakomitsze skarby artystycznej piękności. Jakoż ten pałac, krom biblioteki (*Magliabecchiana*) (\*\*\*) mieszczącej się na pierwszym piętrze, zawiera w najwyższej części swojej jedną z najcelniejszych galeryj na ziemi całej. W niej dwie wielkie epoki świata, bo czasy sztuki klasycznej i stulecia chrześcijańskich dziejów, złożyły najzaczniejsze prace sztuki swojej. Tu każdy z kolei wiek ma przedstawców właściwej sobie artystycznej fantazyi. W tej galeryi nauczyć się możesz historii ducha ludzkiego wedle dzieł, któremi były natchnione najwyższe geniusze w najszcześniejszych chwilach swojej potęgi; tutaj rzeźba i obrazy malowane świadczą, co się działo, co robiło w sercu różnych czasów i ludów. Rozumie się tedy, że pałac Uffizi będzie też dla tego celem naszych wędrówek po Florencyi.

Jednak, zważ, nie tylko w samych przybytkach pysznych Uffizi mieszka piękność artystyczna; rzekliśmy już co się święci w tych otwartych przestrzeniach lodży. O każdej porze dnia możesz wstąpić wśród rzeźb świetnych a wielkiego imienia i oddać się magii ich czarodziejskiej mocy. Widzisz jednak, że na naszym drzeworycie jeszcze pod otwartym niebem świecą kolosalne figury marmurowe znakomitej wartości. Otoż przy samym wstępie przy pałacu jest ich dwie, co od wieków trzymają straż przy bramie jego. Ów pierwszy kolos, będący bliżej pałacu Uffizi, jest to Herkules, prze-

(\*) Obacz *Ghailhauband*, Monuments anciens et modernes. Paris. 1843--1848. T. III.

(\*\*) Zob. T. I str. 293.

(\*\*\*) Obecnie od roku 1859 *Biblioteca Nazionale*. Powstała ona z połączenia dwóch bibliotek: dawniej książęcej z pałacu Pitti i biblioteki *Antoniego Magliabecchi* († 1714 r.), który bogaty swój księgozbiór ofiarował na użytek publiczny. — St.

magający Kakusa, arcydzieło dłuta *Baccio Bandinelli* (\*), a drugi, bliżej nas stojący, jest Dawid pasterz-król, co go wydobył z głuchoty marmurowego bałwanu sam *Michał Anioł Buonarotti* (\*\*). A jeszcze bliżej widzisz ów kolosalny wodotrysk, pracę *Bartłomieja Ammanati* (ur. 1511, † 1592). W środku stanął Neptun, a pod nim i około niego igrają w wodzie konie morskie, trytony i t. d. i cała jego czeladź wodna. Nakoniec po lewej, w większym oddaleniu od pałacu, pyszni się posąg konny Kosmusa I, wspomniany już powyżej, którym się unieśmiertelnił *Giovanni da Bologna* (ur. 1524, † 1608 roku).

Nie wdamy się przecież w tej chwili w bliższe opisy tych posągów. Nawrócimy do nich innym razem, bo wiele z tych dzieł zasługuje na bliższy rozbiór, będąc wysokiej wartości artystycznej a żywym pomnikiem swojego czasu.

Wyznaję, że i ja sam za pierwszym razem, nie wdawałem się w dokładniejsze studia tych głośnych dzieł, bom jakoś nie mógł się zdobyć na spokój wewnętrzny, — coś we mnie parło i paliło, — byłem jakby jaki młodzian, który dopiero co zdał gimnazjalny examen dojrzałości i czuje się być już akademikiem, wyswobodzonym z pod ciasnych szranków szkoły. Zatem puszcza się piękną, prostą, a dość szeroką ulicą, bieżącą z Piazza del Gran Duca, na Piazza del Duomo. Wśród ciżby ożywionej mieszkańców, wśród przemakających się powozów, karet, wózków, wśród grupp osób stojących, lub śpieszących to w tę, to w ową stronę, przebyliśmy tę ulicę. W końcu jej rozkwiera się plac katedry, występuje pyszne *battistero*, bo kościół *Sw. Jana* i w tej chwili jak niebios grom uderzył nam duszę i oczy sam *kościół katedralny*. Jak osobna świątynia piętrzy się na jego szczycie ogromna kopuła jego, co na wysokościach, wzniesionych nad ludzkie radości i biedki, płonie teraz w ogniu zachodzącego słońca jakby jasności obłok, kędy się zatrzymują śpieszące z nad gwiazd na ziemię anioły, wysłanniki Boże. Tuż przy kościele strzeliła w górę dzwonnica, co ją postawił na chwałę Bożą i ojczyściej ziemi swojej *Giotto* i ubrał w rzeźbioną ludzkości historią. I cała ta wieża, i cała ta katedra, od stóp aż do ostatecznych wysokości swoich, odziana jest w płyty kosztownych różnobarwnych marmurów. Obszedłem w koło te budowane olbrzymie dziwy; — już i cisza święta owładnęła plac uroczystém milczeniem. Na kamieniu umieszczonym w bruku wyryte wyrazy „*Sasso di Dante*“, tutaj siadywał niegdyś Dante. Bo też ta katedra sama jest także epopeją, i ona jest uwidomioną historią ziemskiego a łamanego żywota.

(\*) *Baccio Bandinelli*, zarozumiały współzawodnik *Michała Anioła*, ur. 1487, † 1559. — St.

(\*\*) Obecnie znajduje się na tém miejscu tylko kopia znakomitego dzieła *Michała Anioła*. Oryginał zaś w roku 1873 przeniesiono do zbiorów *Akademii sztuk pięknych* w celu ochrony go od szkodliwych wpływów powietrza. — St.



Takie budowanie mogło być jedynie poczęte w duszy stulecia głęboko przejętego wiarą, tylko lud z gorącą żywą wiarą mógł dokonać dzieła, w którym każda linia, każdy szczegół, każdy kamień oddycha wiarą i wieczności wróżbą. Tutaj całe budowanie jest psalterzem ogromnym, na którym serca ludzi śpiewają pieśni ofiarne Panu na wysokościach; a zaiste, co tak potężnie, nieprzemoczenie parło ich serca, nie jest klamem, ale prawdą przed wiekami wszystkimi zrodzoną, prawdą przed światów stworzeniem żyjącą i żywą.

*Florencya.*

(Dalszy ciąg.)

Oddajmy dziś hołdy nasze zbiorom w pałacu Uffizi. Zanim wstąpisz do samego przybytku piękności, roztwierają ci się, jakby marmurowe przedmowy, dwa przysionki napelnione ciźbą dzieł rzeźbionych i starożytnej i nowożytnej sztuki. Popiersia i posągi, i kształty ludzkie i zwierzęce w tych przysionkach stanęły obok siebie, udanym, a przepysznyim nieładem. A jednak w tym nawale skulptury przedewszystkiem zwraca bacność twoją dzik. Z jakąż to prawdą tego zwierza stworzył dawny, nieznany mistrz starożytnego świata! Szczec zajeżyła się na rozjuszonym władzcy kniei, on staje jakby już miał mściwym, zabójczym kłem ukarać śmiertelnym ciosem zuchwałego napastnika jego samotności. Lecz trudno nam się dłużej zatrzymać w tych przysionkach zacnych, nas ściga niepokój napięty, niecierpliwy.

Wchodzimy w korytarz niby w salę długą, prawie niezmierną okiem. Tutaj zastępują nam drogę, zatrzymując pośpiech, dzieła malowane Giotta, Giottina, Fra Filipa, błogosławionego Fiezone, Bronzina i innych wielkiej sławy mistrzów. I znowu stają przedy dzieje cesarskiej Romy; są to wizerunki rzeźbione rzymskich imperatorów; hardo i gniewnie i zacięto a rzadko łaskawie patrzą na ciebie oblicza tych świata panów; z których jedni ciskani szaleńcami waryacyi, a drudzy niby ciemności demony, w ludzkiej postaci, purpurą odziani, ruszali niegdyś przez historią, zostawując krwawe tropy po sobie. Są wprawdzie między nimi i tacy, co byli i sercem i rozumem współczesnego ludzkiego rodu, lecz takich policz na palcach, a palców zostanie. I przeglądem nagłym jakby wojska upiorów przebiegłeś te wielkości straszliwe, co skamieniały na zawsze i na wieki; i dziękujesz Bogu, żeś się urodził wśród świata okupionego Zbawiciela krwi; i wśród wieku uczłowieczonej historii, w którym taki światozęrczy imperator mógłby być jeno strachem nocnym, co uchodzi przed doczesności jawem, niby przemijającą na-

tury mocą, jak mór i śmiertelna zaraza, jak głód i powódzie zalewne. Śpieszysz przez ten długi korytarz, i znów roztwiera się drugi, i znowu na ścianach obrazy a na stropie malowania, i znów cisną się posągi i popiersia rzeźbione — i śpieszysz w dal, śpieszysz pędzony, upojony zawrotem fantazyi, a ciągnie się i ucieka przed tobą korytarz: znów z kolei mienia się i świecą obrazy wielkich mistrzów i dzieła jasne dłuta, milczące, a tak mówne świadki potęgi duchowej człowieka. A wzdłuż tych korytarzy otwierają się rzędami podwoje; one prowadzą do świetlic osobnych, z których każda jest sztuki skarbnicą.

Patrz, te podwoje prowadzą do sali Nioby i jej dzieci! Niobe! — Mimo woli słyszysz głos wielkiego tragika Sofoklesa, który na cie wola:

„Najwyższym ze wszech darów Niebios jest mądrość! — Nie bluźnij bogom! Bo słowo jest potęgą, gromem gwałtownym! — Przypląta pokutna za harde zuchwalstwo czy upamiętania!“ — (Sofokles w *Antygonie*.)

Mówiliśmy już nawet do przesytu, że żywotnym pierwiastkiem Grecyi była zgoda człowieka wewnętrznego, jego uczuć, jego jaźni z ogólnemi prawdami, z obyczajem a z ustawami bogów; główną tedy cechą było miarkowanie siebie samego. Kto zapomina o tém prawie praw, kto, nie hamując siebie, pozwoli uczuciom swoim unieść się i przełamać granice, śmiertelnemu człowiekowi przeznaczone, kto bluźni bogom, tego dosięga ich kara. Tak tedy każde dzieło sztuki tego rodzaju obejmuje w sobie dwie idee: raz ideę nadoczesną, wiekuistą, bo sprawiedliwość i potęgę bogów karzących; a powtóre — uczucia, skłonności serca człowieka, które same w sobie, jako naturalne, nie są złe, nawet są dobre, bo są wrodzone ludzkie, lecz stają się winą jeżeli, nie uznając tylko siebie, unoszą się nieumiarkowaniem. Ale dwa takowe pierwiastki stanowią, jak wiemy, patetyczność tragiczną. Taką tragicznością skamieniałą w marmurze jest Niobe — jak to obaczymy zaraz poniżej.

Po prawej ręce u ściany, która jest jednym, z dwóch węższych boków sali, stanął posąg samej Nioby — owej matki, co skamieniała boleścią, gdy utraciła wszystkie radości i wesela duszy swojej, ze śmiertcią wszystkich dzieci swoich. *Figura nasza 52* pokazuje nam Niobę — to dziwniej piękności dzieło. W koło sali ustawione jej syny i córki. Ten ranny śmiertelnie, ów ucieka gnany strachem jakby wichrem, inny przykłęknął nad umierającą siostrą; ten już słyszy brzęk, świst strzały niosącej mu śmierć, a inny już kona — umarł. Całą tę wzniosłą a sercem wstrząsającą tragedią trudnoby nam jednak przyszło zrozumieć, jeżeli sobie nie przypomnimy mitu, co się odbywa jako szept duchów zmarłych z dawnych lat.

Amfion, syn Jowisza, łaską z Olimpu na niego zlaną, władał wszechmożnie w państwie niewidzialnym tonów. Uderzył Amfion w strony lutni, a skały bezserce i głązy bezduszne ożyły życiem,



rozgrzały się czuciem; na granie Amfiona głazy i opoki ruszyły się z miejsca i stając na sobie i piętrząc się złożyły się w hardy gród a twierdzę królewskich Teb. — Amfiona, tebańskiego króla, małżonką była Niobe. Ona opromieniona była pięknnością oblicza i ciałą, owiana, jakoby purpurą, majestatem postawy i ruchu; sam chód jej i poruszenia jej zdawały się także muzyką w idomą i hymnem wzniosłym dla oczu. Niobe ze świetnego rodu wywodziła pochodzenie swoje: bo zwała się córą Tantalusa, którego same bogi uczciły, wzywając go jako gościa do olimpijskiej uczty; aljej matka Dione, była siostrą siedmiu plejad, co, po skonie, siedmiu gwiazdami świecą na niebie. Choć atoli serce Nioby cieszyło się potężnym panowaniem tebańskiej stolicy i dźwiękami lutni małżonka, choć jej serce weseliło się świetną urodą oblicza i postawy majestatem odzianej, choć to serce jej rade było świętności rodu, jednak



*Fig. 52. Niobe.*

wyższem nad wszystkie te błogie dary było dla niej szczęście, rosnące w dorodnym a licznyem potomstwie. I byłaby Niobe najszczęśliwszą z matek, gdyby się nie była przechwalała zbyt dumnie tem szczęściem swoim!

Wróżka Manto, natchniona tchem bogów, napomniała niewia-

sty Teb, by ofiarą nosły kadzidła i wawrzyn i modły rzewne na cześć Latonie bogini i bliźniętom jej Apollinowi i Artemidzie (Artemis Diana). — Usłuchały niewiasty wezwania wieszczki natchnionej. Z wieńcami wawrzynu na głowie czynią całopalenia ofiarne. Zmienacka atoli zbliża się Niobe, otoczona dworzankę kołem, odziana szatą złotem utkaną; od głowy spływają na ramiona bogate włosów fale. Ona, choć gniewem poruszona, jeszcze pełna piękności uroczej. I stanęła królowa wśród ofiarujących niewiast grona. I strofuje je Niobe za cześć składaną niewidnej bogini, co niegdyś w biedzie a tułactwie nie miała przytułku, kędyby powiła owych bliźniąt dwoje, gdyby się jej nie była ulitowała owa wyspa drobna Delos, co sama błędna, tułacza, płynie po morskich wodach. I roztoczywszy słowami Niobe świetność jasną własnego rodu z dumą woła, że kędy puści oczy po przestrzeniach królewskiego grodu, zewsząd patrzy na niewypowiedziane szczęście swoje; bo siedmiu synów i tyleż cór stało się jej radością i chlubą najwyższą. I porwana uczuciem szczęścia, woła, jako bogini owa szczyli się jedynie bliźniąt dwojgiem. I woła Niobe: „Któż ośmieli się wątpić o szczęściu mojem i że ja zawsze w szczęściu trwać będę? Bo liczném potomstwem stanęłam powyżej wszelkiej obawy o szczęście moje; stanęłam ponad zazdrościwe losy! Nie pytam o losy zawistne, bo choćby one nawet wiele z dzieci moich zabrać miały, liczniejsze grono ich jeszcze zachowam i nigdy nie zejdem do szczupłej liczby dzieci dwojga, jak owa harda bogini, co tak bezdzietności blizka“.

Usłyszała te słowa Latona a boleścią przejęta na przyczolach obłocznych wzywa Phoeba (Apollina) i Dyane (Artemidę) bliźnięta swoje i skarży się doznanej krzywdy i zuchwałstwa mowy śmiertelnej niewiasty. Przerwał jej wyrazy Phoebus mówiąc: „Prze-stań, o matko, żale twoje są jedynie kary odwłoką!“ Słowa brata powtórzyła Dyana. I oboje, obłokiem okryci, śpieszą na tebański gród.

Pod miastem roztacza się płaszczyna równa, spulchniała od kopyt końskich i pędzących wozów. Tu królewskie syny harcują na koniach o rzedach złocistych, inni igrają pasując się z sobą. Lecz w tém najstarszy z braci, Ismenos, tocząc dzielnie rumakiem spienionym, z razu woła: „Biada mnie!“ Strzała utkwiała mu w piersiach. Konająca ręka wypuszcza wędzidło, a młodzieniec spada na ziemię bez duszy. Tak wieszcz opowiada, jak z kolei każdy ze synów ugodzony śmiertelnym ciosem umiera (\*). Ostatni

(\*) Ob. Ovidii Matamorph. L. VI. ver. 146 — 313. Z Owidiusza też wypisują prawie dosłownie ten cudnie piękny mit, uwzględniając głównie miejsca, które nam są potrzebne do zrozumienia posągów, choć Owidiusz żył długo później po wykonaniu ich przez mistrza greckiego. Podanie o Niobie występował pierwszy Homer w mrocznej jeszcze epoce greckich dziejów. Iliada XXIV, wiersz 600 i następne.



z nich, daremnie wnosząc ramiona ku niebu, woła: „O bogowie, przepuście mi!“ I błagania jego wzruszyły łukowładnego boga, ale już była strzała świstała, ona nie wstrzymana, niepowrotną! Przecież umarł bez wielkich boleści młodzieniec biedny. — Wieści okropności pełne, rozpacz ludu, łzy swoich oznajmiły wrychle matce o strasznym jej nieszczęścia gromie. Zrazu stanęła zdziwiona, że tak straszną jest bogów moc, i gniewa się na tę śmiałość bogów, i na tę potęgę ich władzy. Małżonek jej Amfion a ojciec zmarłych młodzieńców, ciosem samobójczym, wraz z żywotem, skończył boleści swoje.

O jakże ta Niobe teraz była niepodobną do owęj Nioby, która dopiero tak dumnie oddalała lud od ofiernych ołtarzów! Ona nawet nieprzyjaciółom swoim stała się litości przedmiotem w chwili, gdy się rzuciła na martwe ciała synów swoich i każdego z nich zęgnęła pocałowaniem ostatniem. Aż wnosząc ku niebu zsiniałe ramiona woła: „Nasyć się okrutna Latono boleścią moją, rozraduj serce srogie żalobą piersi moich! W rychle wśród siedmiu zwłok samą mnie poniosą. Wesel się srogą ochotą nieprzyjaciółko moja! tryumfuj ze zwycięstwa swojego! — Co mówię zwycięstwo? — Wszak mnie biednej więcej pozostało szczęścia niż tobie, tak niby szczęśliwej! Wśród tylu zwłok jeszcze wnoszę się zwyciężką, jeszcze pozostało siedmioro ukochanych dzieciak!“ — To wyrzekła Niobe. — I znowu było słyhać brzęk napiętego łuku. I struchleli wszyscy! Tylko Niobe nie zadręgała w sobie, bo brzemień nieszczęścia dodało jej śmiałości bez granic. I znowu opisuje poeta, jako siostry, odziane w szaty żalobne, otaczały mary ukochanych braci swoich, jako znowu wszystkie z kolei, dotknięte grotem zabójczym, pomarły. Gdy już sześć dziewic skonało, wtedy tylko jeszcze siódma córka, najmłodsza z dzieci, pozostała. Matka całym ciałem, szatami swojemi pokrywała dziewczynkę, wołając: „Tę jedną, z tak wielu dzieci, zostaw mi, błagam! Tę jedną najmniejszą ze wszystkich, oszczędź, błagam!“ — Gdy tak się modli i żebrze harda Niobe, ta jedna, o którą prosi — umiera. Osierociąła, samotna matka siadła wśród ciał synów i córek i małżonka. Już żaden wietrzyku dech nie poruszył włosami jej, krew ustąpiła z oblicza — w ślup stanęły oczy nad licem smętnem, już cała postać bezżywotnym posągim! Skamieniały usta i szyja i ramiona, postać cała wskros skamieniała i serce już głazem. Tylko oczy jeszcze płaczą. Wtedy szalonym wichrem przypadła burza. Uragan uchwycił w marmur zamienioną postać i uniósł do Lidy, dawniej ojczyzny Nioby, i tam na samotnych szczytach góry zatrzymana była Niobe wśród skał, sama już skałą będąc. A do dziś dnia z martwego marmuru płyną i płyną jej łzy.

Taki jest mit Nioby wzniosły a tragiczności pełen.

W tej sali widzisz prawie wszystkie jego sceny głazem stężale. Treść wstrząsająca duszą tego podania stała się od dawien dawna

wieszczów przedmiotem; wyśpiewał ją Homer w Iliadzie, wprowadził ją na scenę tragedyi tytaniczny geniusz Eschylusa. Nie dziw tedy, że mistrz rzeźbiarz unaoczniał ją w tej marmurowej pieśni, którą tutaj przed sobą widzimy.

Czyli zaś tym mistrzem sercowładnym był *Skopas* od 390 do 350 przed J. Chr. lub *Praxyteles* (kwitnie 364 — 340 przed J. Chr.), trudno z pewnością mam dziś rozstrzygnąć, bo już świat starożytny przed dwoma tysiącami lat z okładem nie umiał rozwiązać tej tak trudnej zagadki.

Zdaje się atoli, wedle wszelkiego podobieństwa, że tym mistrzem raczej był *Skopas*, bo to on, jak nam się widzi, był owym wróżbitą, co umiał podsłuchać te bezdenne światy, żyjące w szczupłych szrankach ludzkiego serca, i wywołać je dźwiękiem na jaw jasny, dzienny. Wszak *Skopas* jest starszym i już uwieńczonym chwałą mistrzem, gdy *Praxyteles*, będący jeszcze młodzieńcem, dobija się dopiero sławnego imienia. Przecież obaj ci genialni ludzie stanęli na tle wspólnem, obaj należą do drugiego okresu trzeciej epoki sztuki greckiej. I jak oni z jednej strony są jego wpływem, tak z drugiej nawzajem wzmagają go silnem działaniem swojej artystycznej potęgi. Ten okres charakteryzujemy na swoim miejscu (\*); tutaj jedynie przypominamy, że właśnie pod one czasy Grecya, przeżywszy wojnę peloponezką, nie żyła już pełnym duchem sobie właściwym, choć jeszcze nie przestała być samą sobą. W tym okresie zmienia się stosunek człowieka do bogów; on staje się względem nich śmielszym, a czasem nawet nieco zuchwałym. Indywidualność jego wykluwa się na jaśnią; poczucie siebie a wewnątrz duszy silniej już zaczyna przemawiać o sobie. Tak się tedy dzieje, że człowiek, poczuwając własne znaczenie, a indywidualność swoją, te własne swoje uczucia wewnętrzne czyni przedmiotem sztuki, ztąd stwarza dzieła, jakimi są *Niobidy*, bo mity *Nioby* najwięcej odpowiada terażniejszemu usposobieniu jego. W okresie poprzednim, za czasów *Fidyaszowych*, same bogi były przedmiotem najwyższej artystycznej piękności; ztąd też okres ten jest pełen wzniosłego, spokojnego, niczem niezamąconego majestatu. Teraz zaś zrywają się po jednemu ogniwa owej żywotnej harmonii jednostki ludzkiej z ogólnymi prawami, choć jeszcze ta harmonia brzmi w sercach helleńskich. Teraz, obok pierwiastku bogów, występuje uczucie człowieka i potęga serca jego. Boleść bezdenna na obliczu *Nioby* objawia ideę naddoczesną, bo karę bogów, a wyraz zamiędlenia jest wyrazem uczucia matki. Tak tedy ten posąg jest istną tragicznością. Ale o tém zaraz poniżej dokładniej jeszcze mówić będziemy. Teraz tylko uważmy, że odezwanie się potężnej indywidualności a wewnętrznego człowieka, będące w wojnie peloponezkiej cechą ówczesnej społeczno-

(\*) Zob. *Podróż do Włoch* T. IV.



ści, jak się pojawia w obyczajach, w religii, poezyi i w filozofii, tak występuje w dziełach Skopasa i Praxytelesa. Jak Skopas tę wewnętrzną liryczność serca i indywidualność unaocznia wystąpieniem ich na jaw zewnętrzny, jak on uczucia kipiące, radujące się i płaczące w sercu wyraża na obliczu i ruchu całym figur swoich, tak w postaciach dłuta Praxytelesa widać było, jako ten duch tonie we własnej treści i zwracając się ku sobie, patrząc w siebie, nurzy się w marzeniach własnych.

Jest rzeczą niewątpliwą, że w starożytnym świecie, często ta grupa bywała powtarzana, to całkowicie, to częściowo. Jednak trudnością, może nie do rozwiązania, jest tryb, jakim były ustawione te posągi. Dziś przeważa zdanie, jako one ożywiały trójkątne pole szczytu, otoczyć świątynicy. Takowe zdanie ma walne powody za sobą. Najprzód już dla tego, że figury, do tej grupy należące, na nicach swoich bywają mniej troskliwie wyrobione. Powtórę, że nierówna wysokość ich ułatwiła nie pomalą ich ustawienie w otoczeniu szczytu. Albowiem sama Niobe, jako najwyższa i najgłośniejsza postać, nadaje się wielce, aby stała w środku, więc pod samym wierzchołkiem trójkąta szczytu; a z obu jej stron mogły się mieścić jej dzieci a to w ten sposób, iż w miarę stopniowego oddalenia się od matki, coraz niższe następowały posągi, jako figury klęczące, schylone, aż w samym końcu, w samym kraju, więc w kątach ostrych trójkąta szczytu mogła się mieścić postać już umarła lub konająca, zatem rozłożona śmiercią na ziemi. Może i ta okoliczność przemawia za tym domysłem, iż, porównawszy z sobą wszystkich Niobidów rozsypanych po różnych muzeach, przypuścićby można, że prawie każda figura mężka, miała drugą niewieścią sobie odpowiednią; co więcej, że nawet niekiedy jedna z tych figur łączyła się z drugą w całość, i że takowa grupa, z dwóch figur złożona, miała sobie drugą grupę odpowiednią, bo jej odwrotną. Tak zdaje się z pewnością, że gdy na jednej stronie szczytu widać było np. konającego młodzieńca, osłoniętego przez pościęcającą się miłość siostry, na drugiej stronie zwracała współczucie widza śmiertelnie ranna siostra podtrzymywana przez brata. Wszak głębsi badacze, pragnąc zestawić te pomniejsze grupy, radzili się nawet gemmów starożytnych (kamienie drogie na których wkleśło wyrzynano rzeźby), wyrażających sceny z tej wielkiej tragedyi. Nie braknie i zdań twierdzących, jakoby może Niobidy były rozdzielone po obu szczytach świątyni. Tak, iż na jednym znajdowała się Niobe, z córami, na drugim pedagog ze synami. Ten pomysł nie zdaje się być arcyszczęśliwym, bo w takim razie nie tylko grupy szczegółowe podobne do wyżej wspomnianych nie miałyby miejsca, lecz co więcej, zginąłby ten głęboki urok kompozycji, który właśnie, wedle mojego zdania, na tém zależał, aby w jedność połączyć córki i syny i przemówić do serca, okazując usposobienie duszy tak odwrotne płci obojej. Wszak właśnie każda pleć nawzajem się potęguje

i podnosi, przez porównanie jej z drugą. Są jeszcze inne zdania. Nie brakło takich co twierdzili, iż ta grupa była ustawiona w półkole, niby na pagórze, w sposób jak się dziś układają tak zwane żywe obrazy. To zdanie dziś prawie powszechnie zarzucone. Przecież wedle mojego zdania i ten sposób widzenia ma pewną słusność za sobą. Bo lubo takowe ustawienie mniej odpowiada skulpturze a raczej stosuje się do kompozycji malarskiej, jednak należy pamiętać, że epoka Skopasa i Praxytela, jest (jak się rzekło) właśnie czasem w którym zaczyna znikać duch dawniej Grecyi, duch mający tak dokładne wyrażenie swoje w rzeźbie, że tedy i poczucie ściśle rzeźby już także blednieje, a na jego miejsce pojawia się mimo wiedzy dążność malarska. Pamiętajmy także, iż ten sam Skopas stworzył tryumf Achillesa będący grupą z wielu figur złożoną, i że te figury były, jak się zdaje, z malarska ustawione.

Lubo te figury znalezione były razem obok siebie, przecież one różnią się wielce między sobą nie tylko doskonałością roboty, lecz nawet i rodzajem marmuru (\*). Szczęściem, postać najglówniejsza, bo sama Niobe, choć nie może być uważaną za oryginalną pracę, jest atoli bez wątpienia kopią wyborną wykonaną przez starożytnego mistrza a zbliżającą się wielce do oryginalnego dzieła. Nie roszczyć sobie prawa do tłumaczenia doskonałego treści i uczuć, które mistrz pragnął tchnąć w to arcydzieło swoje. Różne pod tym względem słyszemy twierdzenia, wyrzeczone przez znakomitych znawców. Jeden z nich tak się wyraża (\*\*). „To oblicze spokojne stało się już jakoby maską zimną, na której wyciśniona pewność, że zemsta niebios już spełniona. Znać, że dla żadnego z tych dzieci już nie istnieje ta matka, i że dla matki tej już na świecie nie ma żadnego z tych dzieci. Ona osłania wprawdzie najmłodsze dziecko, lecz ten ruch dzieje się bez wiedzy jej własnej, jest to jedynie bezświadomy instynkt natury; ona, z obliczem w górę wzniesionem, jest Niobą skamieniałą, oniemiałą na wieki i t. d.“ Bądź, jak bądź, rozumiałbym, że w tej twarzy matki jeszcze jest znacznej dumy, tyle godności i majestatu obok tej bezdennej, niewysłowionej boleści, iż domyślić się można, że Niobe jeszcze nie zgruchotana w sobie do ostatka, bo jeszcze widzimy w tém obliczu uczucie siebie, widzimy w nim jakby wyrzuty bogom czynione, że one mszczą się tak okrutnie z taką osobistością za urazę, iż kara ich przeważając tak nieskonczenie winę, sama stała się krzywdą.

(\*) Niobidy znalezione w Rzymie między kościołem Św. Jana z Lateranu a S. Maria Maggiore, w roku 1583, więc za czasów Stefana Batorego.

(\*\*) *Feuerbach*. Der Vaticanische Apollo. Nürnberg 1833, i Nachgelassene Schriften. T. III, str. 139. Braunschweig, 1853. (Jest tu mowa o *Anzelmie Feuerbachu*, znanym filologu i historyku sztuki, ur. 1798, † 1851. Pismo jego o Apollinie watykańskim wyszło w nowem wydaniu 1855 r. Jego pisma pośmiertne w tomie II i III zawierają historią rzeźby greckiej. — St.).



Mniemam, iż to zdanie potwierdza się również i postawą całą Nioby, bo jej ruchy są jeszcze pełne życia, a prawie nawet o tyle gwałtowne, o ile namiętności łączyć się mogą z godnością a wzniosłością duszy. Niobe jeszcze nie stanęła głazem, jeszcze jej stopy, jeszcze jej ramiona są duszy pełne. Ona jeszcze sobą, choć przywalona nieszczęściem bez granic.

Takowe też pojmowanie posągu zgadza się zupełnie z istotą tragiczności powyżej wspomniana. Bo, jak wiemy, ona na tem zależy aby zarazem, równocześnie występowały dwie idee: to jest pathos czyli owa potęga co człowieka porywa i unosi w nieumiarkowaniu, a powtórę potęga idei nad wszystkie idee, która to nieumiarkowanie jako winę karze. Tak na posągu całym, bo i na obliczu i na całej postawie, widzimy jeszcze nieumiarkowaną dumę a miłość macierzyńską a zarazem już skutki kary bogów. Tragiczny mit szczęśliwie uchwycony był przez rzeźbiarza. Chwila, w której on przedstawia Niobę, wyraża nam jeszcze współcześnie oba te pierwiastki; bo chwila wcześniejsza nie wyrażałaby jeszcze boleści okropnej, sprawionej przez karę bogów, a chwila późniejsza okazałaby tylko same skutki kary, a niebyłoby już śladu winy, bo owej dumy macierzyńskiej. Poeta, rozwijający tragiczność w postępie czasu, nie ma tej trudności w obieraniu chwili. Dla tego może być mit prawdziwie, który się nie da wyrazić skulpturą.

Czytelnik z naszego powyższego drzeworytu nabrał choć ogólnego wyobrażenia o tem dziele, które należy do najkosztowniejszych zabytków, odziedziczonych po świecie starożytnym. Najwyższa szlachetność całej postaci jest nawet rozlana po samych szatach, tak z mistrzowska wykonanych; uroczystość, majestat, znów wdzięk i lubość dziwnie przeniknęły się nawzajem. A zważmy jeszcze, że wrażenie tego dzieła tem ogromniejsze, że wykonane w wielkości kolosalnej, przewyższającej bardzo znacznie zwyczajne, naturalne wymiary ludzkie.

Wielkiej piękności są jeszcze inne figury tej grupy przechowane we Florencyi np. najstarsza córka, i syn osłaniający siostrę swoją i znowu drugi syn biegnący pod górę, którego przedstawia nam nasza *fig. 53*.

W sali naszej spotykamy również pedagoga Niobidów. Ta figura uważaną zwykle bywa za dzielną robotę rzymskiego dłuta. Postać jego mniej szlachetna, krępa. Stanął dość szeroko, a w łęku przerażającym pochylając się w tył, zwrócił twarz ku niebu, z kądem dolatuje świst zabójczych grotów.

Uważałem, że ktokolwiek odprawia w skupieniu ducha stacye artystyczne po tej sali, już jakby czyniony magią tajemniczą, mimo wiedzy nawraca i nawraca przed samą Niobę tak szlachetną, a miłości pełną. Lecz już najczęściej przed tym marmurowym obrazem stają kobiety. Właśnie w tej chwili zatrzymała się tu jedna z nich, i długo oczyma tonie w tej matce boleści. Ta dama trzyma za rękę

młodą panienkę; zapewne to jej dziecię. Pojmuje to głębokie jej rozrzewnienie, malujące się na jej twarzy. Może w tej chwili cały orszak widziadeł to jasnych, to ciemnych, to błogich, to strasznych, tej matce przez duszę przepływa. Dziecię dla obcych może być miłym, ładnym, przytulnym dziecięciem, ale dla własnej matki ono



Fig. 53. Jeden ze synów Nioby.

jest czem innym, jest całym jej światem, jest życiem jej życia. Coż dziwnego, że niekiedy jej serce urosnie macierzyńską dumą, że się pochlubi niewymownym szczęściem swoim — a potem Niobą się staje — i umiera z boleści. Bo tragiczność nie tylko się jawi w postaciach urosłych dziejami, ona żyje i płacze równie wśród niskich ścian domowych, ona nie poznana od ludzi rodzi się i umiera w szczupłych zaciszach serca człowieka. Dziś atoli już króluje nad światem miłosierdzia i przebaczenia Bóg; oddawna są strącone z wysokości one bóstwa nieużyte, mściwe, bezlitośne, co, same niedostatków ludzkich pełne, karały tak srogo winy człowieka.

Może nawet Niobe byłaby ożyła, gdyby aby jeden z jej synów był matkę przeżył; — gdyby w jego sercu gorzała miłość płonąca, miłość ofiarna bez granic, jużby był obudził tę matkę ze śmiertelnego snu, byłby rozgrzał to marmurowe jej ciało, i znowuby jej serce, głazem zakłute, zapukało, i te oczy, nocą grobową zapadłe, roztuliłyby się dniem, by ratownego syna obaczyć! Bo miłość dziwów dokazuje; obok miłości śmierć nie ma władania, śmierć jest tylko ujemną potęgą, bo ona z grzechu a doczesności rodem; miłość jest życiem nieprzemierzonym, jest mocą z ducha poczętą, jest wiekiustą, bezśmiertną.

Zanim zaś opuścimy świetlicę Nioby, niechaj czytelnik spojrzy na tę kolosalną głowę *Jowisza*. Nie wiem, czyli ją z umysłu, czyli z przypadku obok Niobidów umieszczono, to jednak pewna, że umieszczenie jej jest arcszczęśliwe. Ten *Jowisz* jest wyrażeniem jawnym stylu pierwszego okresu trzeciej epoki sztuki, zatem *Fidyaszowych* czasów, a *Niobidy* są objawem drugiego okresu téjże samej epoki. A jakże ogromna jest ta zmiana! Owa wojna peloponezka,



jak wiemy, przedzieliła właśnie ową epokę sztuki na dwa okresy budząc w drugiej treść indywidualną człowieka i wywołując z najgłębszego dna serca jego uczucia, które dotychczas niezbrane marzyły w sobie stulone. Na obliczu Jowisza widzisz spokój cichy, olimpijski, niezamącony, a uroczystość i groza słodczy pełna, i harmonia ducha i świata, wielmożność i dobroć i łaskawość uroczysta, świeci na tych rysach olimpijskiem weselem. To oblicze jest istnym obrazem współczesnej mu Grecyi, wzniesionej na najwyższe szczyty szczęścia i chwały swojej, bo to Jowiszowe oblicze jest mistrzowskiem uwidomieniem, jako wówczas Hellada pojmowała króla Olimpu, bo on sam jest uosobieniem najszlachetniejszej treści, przebywającej w duchu tej jeszcze tak szczęśliwej Grecyi. Ten Jowisz przypomina choć odgłosem lekkim Fidyaszowe ideały. A Niobe i Niobidy — one są kwiatem płaczącym nad Helladą, po owej bratobójczej wojnie. Tu zniknęły niepowrotnie owa nie zamącona cisza duchowa, i spokój szczęśny, tutaj natura ludzka odbywa apoteozę własnych boleści swoich. Tutaj cierpienia i uczucia, wywołane z głębin duszy, są wzniesione do Olimpu sztuki, a piękność artystyczna oddaje tym cierpieniom cześć i z miłością im służy.

Ponieważ mówimy o Skopasie, zatem proszę czytelnika ze mną przejść długą salę do trzeciego korytarza i patrzeć na tę *Nereidę*. Ona, dosiadłszy jakiegoś morskiego potwora nakształt konia, płynie na nim po falach. Zdaje się, że to zacne dzieło sięga najpiękniejszej epoki greckiej rzeźby. A gdy Skopas właśnie stworzył ów tryumf Achilleusa, unoszącego się na wodach wśród mieszkańców głębin morskich, zatem też może ta *Nereida* przypomina styl arcydzieła owego.

Nie lada to było zadanie, wymyślić potwór z toni wód zrodzony, coby szpetnością nie raził zmysłu piękności, i równie nie był komicznem lub śmiesznem stworzeniem. Głowa jego niby końska, wysoko wzniesiona strzyże uszami, oczy bystre zwrócone w górę jakoś uszlachetniają kształt cały; lecz za to znowu nogi przednie krótkie, płetwami opatrzone, łuszczyki na ciele, i ogon w kształcie wijącego się węża świadczą, że ten cudak z morza rodem. Bo to państwo wodne, ile razy się usadzi, by wymyślić wyższą jakąś organizacją, zawsze na tem skończy, że wylęgnie jakiegoś niewydarzeńca. Na tym potwornym koniu tém cudniej świecą szlachetne formy dziewicy. *Nereida* w całej piękności swoich uroków siedzi z boku na tym dziwaku prawą ręką trzymając cugle, silnie oparta o kłęb jego. Ztąd cała jej postać przegięta nieco naprzód i ku lewemu bokowi. Więc artystcie nastreczała się pora rozwinięcia całej różnorodności grających form cielesnych, które mienia się w misterne światła i cienie. Dopiero od bioder niższa połowa postaci otulona draperyą, bijącą w arcy bogate faldy. Te szaty niby mokre, więc przylegające, więc zdradzają rysunek wdzięczny szlachetnych kształtów. Lewa stopa, założona na prawą, jeszcze żywszego dodają ruchu tej mar-

murowej postaci. Oblicze jej charakteru pełne. Włosy ułożone w sposób właściwy dziewicom greckim, twarz szlachetna, spokojna; oczy zwrócone w dal, przelotny uśmiech po ustach, lecz przytém pełna uroczystość i groza poważna rozplynęła na tej twarzy.

*Florenca.*

(Ciąg dalszy.)

I dzisiaj również, czytelniku mój, puśćmy się drugim nawrotem do pałacu Uffizi, a wstępujemy przedewszystkiem do skarbnicy piękności, która, lubo szczupłej przestrzeni, objęła sobą najpromienniejsze dzieła sztuki klassycznej i nowożytnych czasów; a tak połączyła w sobie natchnienie twórcze dawniej Hellady z jasnowidzeniem mistrzów chrześcijańskich. Tym przybytkiem artystycznych dziwów jest *Trybuna*.

Trybuna jest to świetlica osmiościenna, u góry budująca się w osmiokątną kopułę, wysadzaną w kwiaty z macicy perłowej. Posadzka wykładana w marmury kosztowne; światło łagodne, zlewające się z kopuły jest ciche, misterne. Troje drzwi ubrane i osłonięte bogatą, sutą oponą. To jest trybuna florencka, owa świątelnica sztuki, której imię świat cały łączy z tém, co wielkie i piękne w ludzkich dziejach.

Jak sztuka grecka przedstawia się w tym przybytku dziełami skulptury, tak w nim ludy chrześcijańskie świadczą o sobie sztuką znów sobie właściwą, bo pędzła dziełami. Te atoli obrazy malowane, rozwieszane po ścianach, są jawnym dowodem, że w tej trybunie wcale nie chodzi o narodowe pochodzenie mistrzów, lecz o arcydzieła wszystkich ludów; tak wśród malarzy włoskich pojawia się tutaj Van Dyck, Rubens i Albrecht Dürer i inni mistrze zaitalskiego rodu.

Nie ma też dziwoty, że ta trybuna nie jest nigdy bezлюдna. Tutaj spotykają się różne narody, różne kraje, różne nawet części świata. Malarze rozstawili sztalugi swoje pilnie kopując i doświadczać artystycznych skrzydeł swoich, azali zdołają się puścić za geniuszem wielkich wzorodawców. Lecz choć najczęściej w trybunie tak ruchawo i ludno, wszyscy patrzą w milczeniu głębokiem, rzadko tylko jakiś przytłumiony szept tu lub owdzie niesmiało się odezwie; zwykle cicho jak w kościele! — Uszanowanie dla wielkich duchów rodu ludzkiego wiąże wszystkie usta.

W tej chwili sługa ze sali przybocznej, chodząc na palcach, wnosi krzesło ogromne. Nieco później wstępuje do trybuny dama personatka o formach pełnych, choć przedwieczornych życia. Ona sama milczy, za to suknie jej paradne, sate szumią i szeleszczą. Da-



ma jakaś rezolutna. Nim usiadła, obejrzała się w koło po arcydziełach sztuki, jakby mówiła do siebie: „obaczmy też czyli to prawda, co o tych tu rzeczach prawią“. Siadła. Z jednej strony stanął przy krześle jakiś jegomość, niby to sekretarz, niby marszałek; on wytarłszy olbrzymi lorgnon podaje go damie. Z drugiej strony asystuje jej młodsza i dość miła osoba, niby dama-towarzyszka, niby lektorka, lub inna tego rodzaju biedna ofiarka. Pani na krześle lornetuje *Wenus Medycejską*, często też młody *Apollino* staje przed inkwizycją a wyrokiem koneserki. Zostawmy ją atoli tym egzaminom, a patrzmy raczej samych siebie.

Świat starożytny wysłał tutaj w poselstwo pięć dzieł dłuta swego. One ustawione w koło trybuny w ten sposób, iż każda z tych rzeźb ze wszech stron podziwianą być może.

Królową atoli tych posągów jest *Wenus Medycejska*. Ona zajęła główne miejsce. Prócz niej stanął tu ów sławny *Apollino florencki*, także *Dwaj zapasnicy*, *Faun tańczący*, i ów głośny w świecie *Arrotino*. — Afrodycie królowej miłości, należy się pierwsza cześć nasza w tej trybunie. Boć to ona jest ową potęgą niewidną, wszechobecną świata władczynią; ona przytomna wszystkiemu co się rodzi, co umiera we wszechbytności państwie. Bez niej każde jestestwo byłoby tylko połową samego siebie, nie byłoby sobą zostając w osieroceniu smętnem. Wszak na najwyższych przyczółach stworzonego świata, bo w dzielnicy człowieka, w którym się schodzi materya z duchem, doczesność z wiekiistością, miłość jest dwóch światów córą. Jednak ta miłość, dusz mistrzyni, nie przemawia światowidnym rozsądkiem ani rozumem siebie świadomym, co bada i waży, lecz ona wstępuje w tonie uczuć i w państwie zagadkowym serca wróży i nuci, i szeptem i tęskni.

Nie dziw tedy, że miłość u Greków wcieliła się w kształt niewiasty-bogini. Albowiem niewiasta nie tak myślą sobie przytomną i chłodną, jak uczuciem serca rozwiązuje życia zagadki; ona słucha muzyki wewnętrznej, do której później dopiero rozum siebie świadomy dorabia wyrazy. I dla tego trafnie uważają, że gdy u Hellenów miłość ma się uosobić w męskiej postaci, już ona wtedy przybiera na siebie kształty pacholejące amora, lub nierozwinięte jeszcze formy młodocianego Erosa.

Gdy zaś miłość, owa idea światomocna, królująca ludziom, uwidamia się w postaci jej najwłaściwszej, bo w osobie niewiasty, więc też ta postać jest ostatecznym spotęgowaniem wszystkich najwyższych uroków; ta postać oczynia i ńęci do siebie i ziemskim i duchowym powabem. Piękność ciała rozlewa się cudem po wszystkich jej formach, urok zaś duchowy nie tylko wykwita w potędze tej nadziemskiej piękności, ale przemawia głównie jeszcze w uczuciu wstydu i czystoty niewieściej, co jest duchową wonią wszelkich prawdziwych wdzięków niewiasty.

W takiej postaci pojawia się nam bogini-miłości w tej Medycejskiej *Wenus*.

Na podnożu napis, że twórcą jej był *Kleomenes syn Apollodora*. Ten posąg powstał w epoce, gdy sztuka grecka już przeniosła się do Rzymu, gdy ona wprawdzie już nie miała owęj dawnęj twórczęj po-

tegi, ale przecież dokonywała wielce znakomitych dzieł. Jakoż sztuka grecka na półtora stulecia przed narodzeniem Jezusa Chrystusa przeszła do Rzymu. Nasza *Afrodyta* zdaje się pochodzić z ostatniego stulecia przed erą chrześcijańską.

Nasza *fig. 54* podaje jakie takie wyobrażenie o tém cudowném dziele trybuny florenckiej. Ręka prawa od ramienia, i ręka lewa od łokcia są nowożytnego dłuta, podobnie strona prawa twarzy od brody była odnowioną. Mimo tych nie wiele znaczących restauracyj, *Wenus Medycejska* jest i na zawsze zostanie modłą najwyższą piękności niewieścięj, a zwłaszcza form dziewiczych. Bo, jak nam wiadomo, starożytni przedstawiali *Wenus* to w kształcie panińskim, to znów jako małżonkę, więc jako rozwiniętą spełną niewiastę. Trudnoby mi przychodziło szeroko rozwozić się nad wdziękiem i urokiem tych linii a form równie szlachetnych jak czarujących, bo do tegoby potrzeba, aby sam czytelnik odwiedził trybunę florencką i stanął przed naszą *Afrodytą*. A przede-wszystkiem lekkość prawie skrzydlata, którą stanęła ta bogini, już nie powtarza się więcej w świecie artystycznym. Wspomnę tylko, że



*Fig. 54. Wenus Medycejska.*

więcej do dziewicy ludzkiej, do posągu obyczajowego (genre), tracąc znamiona owego naniebnego pierwowzoru, przecież wyznajemy, że i ta *Wenus Medycejska* jest jeszcze ochuchana olimpijskim tchem, ona jeszcze istną boginią. Usta na pół rozwarte uśmiechają się z lekka, oczy patrzące w dal, dolne powieki nieco wzniesione, więc pełne tęsknoty; oblicze całe ciche, oblane jakimś wdziękiem niewy-



powiedzianym, dalej cała postawa nieco w sobie zgięta; tak stanęła przed nami ta niebianka niby widziadło lubego snu. U stóp jej delfin; on jak w rzeczy samej jest podporką dla posągu, tak znów falistemi liniami cudnie się łączy z konturami samej bogini, a zarazem oznacza jej ród z morza idący.

Wiemy, że najwyższym ideałem bogini miłości była Wenus bezszatna wykonana dla Knidos przez Praxytelesa; wszak cała Grecya odprawiała pielgrzymki do jej świątyni, by oddać hołdy religijne bogini miłości. Ztąd też często rozumiano, jakoby ta nasza Wenus Medycejska była uczyniona wedle wzoru Praxytelesowego. W najnowszych czasach zarzucono to zdanie, bo znaleziono medal na którym, jak się zdaje, znajdował się wizerunek bogini na Kindos. Wizerunek ten postawą i ruchem znacznie się różni od florenckiej bogini, obie te figury są jedynie do siebie podobne z ustawienia nóg. Wszak nawet wielu z dzisiejszych a wielce poważnych krytyków widzi w posągu florenckim jakieś kokieterye i mizdrzenia się. Wynaję, że ja tego dopatrzeć się nie mogłem. Zdaje mi się, że trzeba przedewszystkiēmi mieć oczy nie przesadne, chcąc wyrokować o dziełach starożytnych a nie przykładać do nich miary nowoczesnego obyczaju. Zresztą czas, w którym Kleomenes utworzył to sławne dzieło, był epoką, w której Rzymianie jeszcze czcili całą grozą swoich bogów; myślę zatem, że wtedy jeszcze żaden z mistrzów nie byłby przystępował z lekką myślą do wykonania ich posągów. Może się w tym mylę — ale takie przynajmniej jest zdanie moje.

A teraz zwróćmy już uwagę do towarzysza Afrodyty w trybunie, bo do Apollina młodocianego, który również jest klejnotem starożytnej sztuki. Czytelnik widzi tę lubą, wdzięczną postać na naszej *figurze 55* (\*).

Ani podobieństwo wypowiedzi, jaka to gracya rozplynęła się na tej postaci. Linie, płaszczyzny, tak lube a łagodne i czarodziej-skie, jak te marzenia pełne słodczy, które zaiste temu Apollinkowi w duszy nucą. Miętkość i cisza form prawie niewieścia zbliża nadsziemskiego młodziana do chłopięcego wieku. A jednak on już nie jest pacholęciem, bo on już strzałowładnym bogiem, jak to znać z kołczana, zawieszzonego na pniu drzewa; a co więcej, jakby po jakimś dziele świetności pełnem odpoczywać się zdaje — bo prawą rękę oparł o toż drzewo, a lewą położył z niechcenia na głowie. I tak stanął, i duma i patrzy w dal. Wszak on zarazem jest bogiem wieszczów przyszłości i jasnowidzenia; może on w tych marzeniach proroczy o własnēm przeznaczeniu, i o losach ludzi i świata. Albo on może jest obrazem choć spotęgowanym olimpijskich ideałów, wzniesionym do onego szczęsnego poczucia, co się przebudza

(\*) Ten Apollo własnē dla młodości swojej od Włochów przybrał nazwe zdrobniałą *Apollino*, i pod tēmi imieniem jest znany w dziejach sztuki.

w piersiach każdego wyższego duchem młodziana w porze wiosennych lat — w tej błogiej życia porze, gdy świat cały zdaje się być ciasnym, dusznym, a żywot ziemski wielce długim i treści pełnym — gdy pragnienie spraw wielkich i zacnych unosi duszę w gwiaździste etery, z kąd ta ziemia i ludzkie zabiegi tak zdają się biedne i tak maluchne.



Fig. 55. Apollino.

Ba! gdy młodzianowi Apollinowi te przecucia się całą pełnią ziściły i urosły w niebiańską potęgę, dla młodzieży ziemskiej te przecucia błogie rozplywają się prawie zawsze nicestwem głuchem i znikają jak rosa poranku, którą wysie skwar południa z liści i kwiatów żywota. A z tych ułud pozostają jedynie ironiczne i gorzkie wysmiechy. Szczęśliwy, kto stanąwszy w późnym wieczorze żywota swojego, ma choć gdzie głowę w spokoju położyć, a głowę nie skalaną poniżeniem!

Cała postać i oblicze Apollina, mimo najwyższego wdzięku i słodyczy, przecież technie jakąś grozą niewypowiedzianą, wyższą nad wszelką godność ludzką. Jak atoli po Medycejskiej Wenus, podobnie też i po tym Apollinie widać geniusz charakterystyczny Praxytelesa; jakoż owa zaduma w sobie, owo utonienie we własnych uczuciach, a przytém to ciche i błogie spokojne marzenie a szczęście wewnętrzne — to są cechy artystycznego nastroju Praxytelesa i dla tego ten posąg za utwór jego szkoły uważać należy.

Nie występując z dzielnicy tego mistrza, wpatrzmy się w trzecie dziwo sztuki, przechowane w trybunie. Jest to grupa owych przesławnych *Zapaśników*. Jest rzeczą wielce do prawdy podobną, że to dzieło jest mistrzowskiem naśladowaniem owój, którą niegdyś stworzył uczeń Praxytelesa Kefisodotom. I wart też taki uczeń takiego mistrza. Grupę tę przedstawia nam *figura 56*. Pa-



trząc na to arcydzieło, trudno pomyśleć, aby już kiedykolwiek można doskonalej wyrazić całą grę mięśni w chwili najwyższego naprężenia sił. Szczęśliwy był też pomysł mistrza w uchwyceniu walki właśnie w tym jej stanie, który on przedstawił. Jakoż chwila, którą on wybrał dla tej grupy swojej, nie tylko podała mu porę roztoczenia całego bogactwa ruchów, i, że tak powiem, onej muzyki anatomii ludzkiego ciała, ale co więcej ta chwila nastęrczyła mu sposobność rozłożenia losów walki na dwie figury, a rozłożył je try-



Fig. 56. Grupa dwóch zapaśników.

bem wielce umiarkowanym. Jakoż mniemam, że mistrz, jako istny Grek a wielki artysta, chciał uniknąć dwóch ostateczności. Nie chciał bowiem przedstawić momentu walki, w którymby obie strony były sobie jeszcze zupełnie równe, gdyż moment taki byłby zbyt jednostajny, wystarczałby wprawdzie do okazania doskonałej znajomości ciała ludzkiego i t. d.; brakłoby mu jednak i pod tym względem urozmaicenia, a co więcej, chwila takowa nie wzniesiłaby w nas zajęcia. Podobnie też mistrz nie chciał unaocznic nam drugiej ostateczności, bo chwili, w którejby jeden z młodzieńców był już wskrós przemożony, gdyż w takowej sytuacji jużby nie było walki, rzecz by-

laby skończona, a zatem także bez prawdziwego zajęcia dla nas; a co więcej, jedna strona miałaby się wtedy zupełnie czynnie, a druga miałaby się zupełnie biernie do przeciwnika. Otóż, jak rozumiem, mistrz Grek, zachowując miarę i takt prawdziwie artystyczny, obrał chwilę pośrednią, bo takową, w której jedna strona już niby jest przemożoną i staje się bierną, ale wcale jeszcze nie zupełnie jest bierną, bo jeszcze bynajmniej nadzieja nie znikła, że młodzieniec przemożony jeszcze się może podnieść i jeszcze zwyciężyć przeciwnika swojego.

Nie łatwo wypowiedzieć, jak tutaj w tych muskułach, mięsach żyją marmury, jak migocą się światła, jak linie płyną falą dzielną, hardą, przecież nie ostrą, krawędziową. To przystawanie do siebie i wzajemne na siebie działanie ciał tych dwóch młodzieńców wyjawia się tutaj najnaturalniejszą prawdą. Choć atoli tutaj ten realizm jest jakby z pierwszej ręki uchwycony, przecież, patrząc się na nich, trudno nie przyznać, że nie lada wdzięk i dźwięk żyje w tej walce tych ludzi młodych. Mistrz zdołał tej scenie odjąć wszelką rubasność i surowiznę. Są to chłopaki wprawdzie buńczuczne, gwałtowne i zuchwałe, przecież nie gburowate, bo wychowane wśród spójności przejętej tem, co zacne, piękne i szlachetne (\*).

Po lewej stronie Afrodyty Medycejskiej, arcydzieła tak jawnego i szczerego i przezroczystego w swoim całym pojawie, pokazuje się chyłkiem postać będąca zagadką wieczystą archeologów, estetyków a dziejopisów sztuki. Jest-to jakiś człek, co niby klęknął, niby kucnął, niby siedzi na pięcie; on trzyma oburącz żelazo czyli nóż w rękach, ostrząc go na brusie. Czyli raczej już go nie ostrzy, bo jakieś szepty i słowa niezwykle, straszne doleciały, jak się zdaje, uszu jego. Zatem wznosi głowę, strzyże uszami — i słucha! — Pytacie, od którego mistrza wywodzi się ten posąg tak wysoko czczony, że mu dano miejsce aż w tej świątnicy piękności, florencką trybuną zwaną. Kto mistrzem tego posągu? Nikt nie wie. — Kogoż on wyobraża? — Nikt nie wie. Czyli to robota grecka lub rzymska? Nie wiedzieć czyli ona greckiego, czyli rzymskiego dłuta; ba! jest nawet rzeczą wątpliwą, czyli ona nie jest przypadkiem pracą nowo-

---

(\*) W końcu dodajmy, że wielu z dawniejszych znawców, a zwłaszcza Winkelman, liczyło tych „pankracistów“ (z grecka zapaśników) do grupy Niobidów, a to dla tego, że ich odkopano razem z niemi, powtóre: że w ustępie z Owidiusza któryśmy powyżej w skróceniu podali czytelnikowi, dowiadujemy się, jako dwóch Niobidów, pasujących się z sobą, ugodził jeden i ten sam grot Apollina. To przypuszczenie jednak już upadło, i żadną miarą nie moglibyśmy się zgodzić na zdanie tych, którzy widzą w tem dziele bójkę na życie i śmierć, bo gołe ręce, to pewnie nie oręż śmiertelny. A zresztą nikt nie przeczy, że ta grupa jest dziełem greckiem, a bitwa na zabój, to wcale rzecz nie grecka, lecz rzymska, gladiatorska; a że to nie gladiatory, lecz istne Greki, łatwo poznać możemy.



żytnego, bo chrześcijańskiego mistrza! — Opowiem jednak, co prawią o tej zagadkowej figurze.

Naprzód nie trudno nam zgadnąć, że to dzieło nie ladajakiej zapewne wartości artystycznej, skoro, jakem rzekł, żyje sobie brat za brat w trybunie z arcydziełami starożytnej rzeźby a koleguje poufnie z gwiazdami pierwszego rzędu chrześcijańskiego malarstwa.

Z powyższych kilku słów poznaliśmy już ogólną postawę tego człeka, co go zwykle *l'arrotino* (niby szlifierzem, l'Emouleur) zowią; teraz wypowiedzmy jeszcze niektóre cechy naszej figury. Wielkość jej naturalna; fizyognomia rzeczywiście ani grecka, ani rzymska, a więc jest-to twarz człowieka, którego zwykle klasyczny świat barbarzyńcem nazywał. Czoło jego w tył się mające, na niem pełno zmarszczek; widzicie przeto, że chudzinie życie nie mlekiem i miodem, ale biedą i goryczą płynie. Nasz Arrotino, słuchając jakichś nadzwyczajnych rzeczy z natężeniem, roztworzył szeroko oczy i potężnie brwi w górę podniósł. Włosy spadają w tył w lekkie i miękkie kędziory, twarz pełna indywidualności, uchwyconej z taką prawdą, jak gdyby była portretem. Ona wcale nie jest piękną, lecz szlachetnie pojętą. Słowem, jestto arcydziwny objaw, zwłaszcza, że wykonany wielkiem mistrzostwem dłuta.

Teraz słuchajmy, co o nim sobie ludzie opowiadają. Bardzo często mienia go być onym Scyta, którego Apollo użył za oprawcę, każąc mu pasy drzeć z Marsyasa za to, że ten biedak, cudnie grając na flecie, osmielił się wyzwać Apollina o lepsze. Drudzy znów uważają, że tym Arrotinem jest nie kto inny, tylko ów niewolnik, co podsłuchiwał synów Brutusa i onych wszystkich spiskujących skrycie paniczów, by sprowadzić na powrót do Rzymu tak ukochanego im Tarkwiniusza. Inni znowu, jako Lanzi, odnoszą ten posąg do sceny ze życia Cezara i opierają się na Plutarchu, który powiada, że Juliusz Cezar w Egipcie byłby się stał ofiarą spisku w czasie uczty, gdyby nie niewolnik jego, który jako istny tehórz, wszędzie łażąc po pałacu godowym i podsłuchując, wykrył zamachy przeciw panu swojemu. I dla tego powiada Plutarch, iż najtrwożliwszy z ludzi ocalił życie najodważniejszemu z wodzów. Lanzi tedy zapewnia, że bardzo być może, iż Cezar uwiecznił posągiem tego ratownego golarza swojego, i że tedy bardzo być może, iż tym posągiem jest właśnie ten nasz Arrotino. „To rzecz bardzo do prawdy podobna“, przyklaskuje inny (p. Stahl), mówiąc jako „nawet sam Krezus, który był królem co się zowie, kazał postawić w Delfach statwę zlocistą na cześć swojej piekarki, która go ochraniała od trucizny; a co więcej, August Oktawian, następca a krewniak Cezara, uczcił na wieki posągiem nie tylko chłopka Eutychosa, ale nawet posągiem sličnym uszanował Nikona, co był jedynie osłem tego chłopca Eutychosa; a to z powodu, że oba imiona dźwiękiem swoim wywróżyły mu, przed bitwą pod Actium, zwycięztwo nad Antoniuszem“. — Co do mnie, mniemam, iż bądź jak bądź, jest to zawsze piękny przykład,

że i osłom stawiają niekiedy posągi, choćby nawet dla samego ich imienia (\*). Nakoniec jeszcze inni, stoją jak najsilniej przy zdaniu, że nasz Arrotino nie jest bynajmniej dziełem staroczesnych wieków, lecz synem duchowym jednego z nowożytnych mistrzów, i podejrzewają Wielkiego Michała Anioła o to ojcowstwo. I to być może! — I na to bym się zgodził! Choć nie mam najmniejszej pretensyi rozstrzygnięcia w tak zdradliwej sprawie.

Powiedzmy jednak już kilka słów o *Fannie* czyli raczej o Satyrze, który jest piątym dziełem rzeźbiarstwa w trybunie. I ta figura jest, jak się zdaje, pewnie odblyskiem cudownym Praxytelesowego dłuta i jego szkoly. Wystawcie sobie bezszatnego chociażduszę, porwanego siłą opijającej dzikiej muzyki. Ale on sam należy do tych muzykantów, więc on, i czynnie i biernie opętany będąc brzękiem jej i dźwiękiem hałasnym, nie może ani chce się upamiętać. Pod prawą nogą przymocowany instrument, zwany scabillum, mający wprawdzie kształt onej kukulki, którą się bawią dziś dzieci nasze, lecz to są raczej deszczulki połączone zawiaską, klekocące za tupnięciem nogą. Na domiar, w rękach nasz muzyk trzyma metalowe talerze. Cała postać nieco pochylona i prawa noga nieco zgięta, bo mu tego potrzeba dla klekotki; ramiona i ręce daleko oddalone od siebie, bo właśnie ma całą siłą użyć w talerze. Twarz wcale nie młoda, lecz za to wskróś figlarna. Na głowie kędziory, nie zbyt starannie uczesane, przypominają koziołka i jego ulubione obyczaje. Z tyłu mały ogonek koński, który również jest oznaką, że i ichmoście Fauny i ich kuzynkowie Satyry nie wyliniły się

(\*) Jakoz Plutarch, w zyciu Antoniusza cap. 66. tym trybem rzecz opowiada: Oktawian (później cesarz Augustus), bardzo wczas, bo o szarym świecie wystąpił z namiotem i szedł ku okrętom. W drodze tej miał spotkać czelka, pędzącego osła. Jak się ty nazywasz? Pyta go Oktawian. — Na to rzekł chłop: mnie na imię Eutychos, a mojemu osłu na imię Nikon. Powiada dalej Plutarch, że gdy później Oktawian, na pamiątkę onej ważnej wygranej, zdobył to miejsce, kazał też posąg chłopkowi, i także osiolkowi wystawić, których imiona stały się tak szczęśliwą wróżbą.

Jakoz Eutychos po grecku znaczy: „wielce szczęśliwie, na szczęście!“ a Nikon znaczy „zwycięzający.“ Co się zaś tyczy onego wypadku Cezara w Egipcie, otoz Plutarch rzecz tę w ten sposób przedstawia (Życie J. C. Caesara, cap. 49). Najprzód opisuje pierwsze widzenie się jego z Kleopatry, i owo ukrycie się jej w pościeli i t. d. — ogromne wrażenie, którem ta czarodziejka uczyniła imperatora, a które było tak wielkie, że ją nawet pogodził z jej bratem pod warunkiem, aby ona miała udział w rządach. Aby zaś ucześć i oblać tę zgodę, wyprawiono sutą ucztę. Wśród biesiady, golarz a niewolnik Cezara, przechodzący w bojaźliwości wszystkich ludzi, wszędzie laził, wszystko przepatrywał, wszędzie podsłuchiwał, więc też odkrył spisek na życie Cezara, uknuty przez Achillesa dowódcę (wojska egipskiego) i Pothienosa, naczelnika seraju. Ow golarz odkrył tajemnicę Cezarowi, który też obstał w kolo salę jadalną. Pothienos był zabity, a Achilles umknął do obozu i wzniecił ową wojnę straszną i kłeszk pełną (jakoz np. stało się, że Cezar, broniąc swojej floty, zapalił domy najbliższe: pożar ten, dalej się rozszerzając, spalił ową znaczną bibliotekę i t. d.).



jeszcze do reszty ze smaków zwierzęcych, trzymając się strony nie idealnej życia ziemskiego, jako istne synale materyalnej natury. Zatem i muzyka tego naszego Fauna pewnie nie nadto sentymentalna, choć szumna i hałaśna. Talerzami i scabillum wybija rytm i takt. Bo rytm i takt znajdziesz już i w naturze materyalnej, bezduchowej, odzywający się w śpiewie ptaków i w cwałowaniu koni i t. d., lecz istnej muzyki nie zna materyalna natura; rytm i takt, na który ona zdobyć się może, jest dopiero czasem przetłómaczonym na muzykę, jest jej podścieliskiem, jej niewidomym skieletem.

Jednak, co za mistrzostwo w tym Satyrze! co się dzieje z jego muskulami! jak to one tutaj żyją w światłach, półświatłach i półcieniach i cieniach! Znać, że gdy ten hulaka uderzy w talerze i zmieni postawę, już jedne z tych światel i cieniów znikną, a na ich miejsce wystąpią inne a inne. Zdaje mi się, że właśnie takowe dzieła, jak ten Satyr czyli Faun, okazują najwyższe usposobienie artystyczne Greków. On sam przez się jest przedmiotem wcale nie zbyt szlachetnym, może on nawet oczyniony winem, twarz jego także nie jest fizyognomią ani mędrca, ani Apollina, a jednak jest uzacniony od stop do głów; on pełen wdzięku — choć właściwego mu wdzięku. Sztuka, w zacności swojej dotknawszy się tego Fauna, sama go uzacniła i wzniosła nad wstręty, odrazy wszelkie. Spojrzawszy na niego, za jednym oka rzutem, wiesz jak go piszą, kto go rodzi i jak się prowadzi, a przecież z upodobaniem i z jakimś współczuciem patrzysz na niego.

Nie ma też dziwu, że prawie nigdy się nie zdarza, żeby nasz Satyr czyli Faun nie miał admiratorów swoich, co stają przed nim, to z lekka się uśmiechając, to podziwiając mistrzostwo dłuta i pomysłu całość. Ten Faun był mocno uszkodzony, przecież znalazł godnego sobie restauratora w wielkim M. Aniele Buonarotti.

Widzisz tedy, że krom naszego Arrotino, którego metryka jest nieco wątpliwą, wszystkie te dzieła rzeźbione w trybunie sięgają najświetniejszych czasów sztuki hellenńskiej, i wykonane są szczerogreckim dłutem wysokiego mistrzostwa.

Zanim atoli opuścimy tę trybunę, by jeszcze inne rzeźby obaczyć, trudno nie pomówić o obrazach, które tutaj na nas ze ścian spoglądają, niby widziadła a wizerunki duszy nowożytnych wieków. Rozumie się, że ani się kuszę wspomnieć o wszystkich tych arcydziełach malarstwa, bo by mi trzeba całą książkę napisać. Co tu powiemy, niechaj będzie jedynie nieudolną czią należącą się od ludzi powszednich wielkim geniuszom. Bo geniusz rozpala w jasne płomienie uczucia, rozlane niewiedomie po całym świecie.

Pomyślmy, że samego Rafaela widzisz tutaj aż sześć obrazów!

A jakby powiastką świętą z dawnych lat, pojawił się mi tutaj najprzód *S-ty Jan na puszczy*. Już ćwierć stulecia z górą minęła, gdy równie tak stanąłem przed tym obrazem, więc jeszcze ze świeżością młodzieńczego wieku w sercu; a teraz gdy go znowu oba-

czył, zdawało się jakbym wrócił do utraconego raju młodości mojej. Ten Św. Jan usiadł na pniu zwałonego drzewa, przed skałą wysoką, szorstką, jałową; z daleka szerzą się nieużyte opoki i pustynie, niby pustki żywota. Biedne zioła wyrosły kępkami z chudej ziemi, a sam Św. Jan, w pierwszej wiośnie żywota swojego, prawą ręką wskazuje na krzyż z gałęzi związany. Całe oblicze, jakby pozarem ducha zajęte, jest natclmione onym duchem, co idzie przez świat proctwem o losach ludzkiego rodu.

Tuż, obok Św. Jana, świeci inne dzieło Rafaela; jest to owa sławna rodzina święta, zwana *Madonna del Cardellino*, bo w niej Św. Jan podaje Panu Jezusowi szczęgielka. Pokój cichy, święty, tchnie w tym obrazie, tutaj szczęście tak łube, niebiańskie, jak niewinne serce dziecięcia po rzewnym pacierzu wieczornym.

Jest tutaj i druga święta rodzina Rafaela, lecz nie dokładnie ją widzę, bo jakiś młody malarz rozłożył sztalugę przed tym obrazem i pilnie go kopiuje. Zapewne to obstalunek! Format kopii nierównie mniejszy niż oryginał. Wprawa artysty zdaje się być wielka, lecz w całej robocie więcej techniki, niż artystycznego powołania.

Zwracając się w inną dzielnicę geniusza Rafaela obaczysz, jak ten wielki mistrz duchem swoim rozświetlił życie ziemskie. Jakoż w tym cudnie pięknym wizerunku *Mulgorzaty Doni*, żony przyjaciela swojego, Rafael złał wdzięk i lubość z wysoką godnością a szlachetnem uczuciem siebie. Również z doczesnego życia, lecz już z innej jego sfery, patrzy na nas wizerunek Papieża *Juliusza II.* Znać, że ponad głową jego wiele, wiele dziejowych, zwłaszcza wojennych zdarzeń przeszumiało, przegrzmiało ponurém skrzydłem. Juliusz wśród ziemskich walk doczekał się późnej starości, — więc teraz siadł utopiony w myślach — i waży w duchu łamanie stulecia swojego i własnego żywota ciężkie prace. Czoło atoli jego okazałe, potężne i jawne, a oczy jasne, niby gwiazdy, świadczą, że i w tym duchu jeszcze jasno i jawno i głęboko. Już na tém obliczu ucichły gwałty namiętności, choć została dawna dzielność świata, niełękająca się wrogów, opierająca się na sobie, na własnej sile.

Prawie naprzeciw tych arcydzieł Rafaelowych znajduje się dzieło jego współzawodnika o tytanicznym geniuszu, bo *Michała Aniola Buonarotti* (ur. 1475 † 1564). Jest to Przenajświętsza Rodzina. Św. Józef, trzymając na kolanach Pana Jezusa, usiadł na podwyższeniu, niżej nierównie Matka Boża. Ona się zwraca po-za siebie, po przez prawe ramię swoje do świętego Pacholecia. Przeto układ tej postaci jakiś wymuszony, pozycya trudna i niedogodna. Dalej widać aniołki i t. p. Zdaje się, jakby w tym obrazie mistrzowi nie chodziło o malowanie, lecz raczej o rozwiązywanie trudności anatomicznych. Nie ma też tu istnego wdzięku a lubości, a zamiast gracyi, zuchwali się jakieś uczucie twarde, nieużyte, sztywnej manieri. Ani też barwy w tym obrazie nie kwitną; niemi pogardzał



ów olbrzymi arcy mistrz ołówka i dłuta. Przecież myślę, że z jednej głowy Św. Józefa, pojętej z tak ogromną grozą i potęgą, poznasz w jakim się to duchu pojawiło oblicze, zanim tu wystąpiło przed oczy ludzkie.

Obraz ten malowany jest nie olejno, lecz farbami a tempera; a jest on tęp wyższego znaczenia, że należy do wielce szczupłej liczby dzieł wykonanych przez Michała Anioła na sztaludze. Co więcej, może to jest jedyny obraz sztalugi, o którym z pewnością wiemy, że jest pracą tego wielkiego mistrza. Bo też Michał Anioł nie lubił tego rodzaju malowania. Żywiołem jemu właściwym były freski, w których geniusz jego, niczém nieskrępowany, mógł z całą hardą swobodą uobecniać błyskawiczne, piorunne myśli swoje. I nie dziw, bo i tutaj ostateczności sobie pokrewne, bo jak dziatwa chora na umyśle lub ciełe, jak nawet zwierzęta zwykły zgadywać, co im na zdrowie lub na niemoc i kto im sprzyja, lub ich jest wrogiem, tak geniusze niebotyczne, wzniesione nad powszednie prawa, również bez refleksyi rozsądkowej, samym szczęsnym instynktem odgadują, co jest ich powołaniem, co im rokuje chwałę i potęgę. Jedynie ludzie zwyczajni wybierają z refleksyą odpowiednie sobie drogi w życiu. Tylko talenta pomylić się mogą w wyborze zawodu a powołania — geniusze nigdy; bo siła i moc, która w nich robi i prze, jest mocniejszą od nich i chroni ich od własnej przypadkowej swawoli.

Dziwnie też patrzy, obok tego obrazu Michała Anioła tak twardo władającego pędzlem, dzieło jego ziomka *Andrzeja del Sarto*, bo i Andrzej z Florencyi rodem (ur. 1488, † 1530). — Najświętsza Panna i dzieciątko stojące na ołtarzu i dwaj aniołkowie Św. Franciszek i Św. Jan, otóż są figury tej kompozycyi, którą uważają za arcydzieło Andrzeja. Niewypowiedziana słodycz kolorów a złocistość ich promienna, jasne i ciemne tony podnoszące się i łagodzące nawzajem, niewinność i wdzięk postaci czynią ten obraz, zwany *Madonna di San Francesca*, najwyższym i najzacniejszym wyrazem geniuszu Andrzeja. Im głębiej się wpatrzysz w niego, tęp ciszej a ciszej w duszy twojej, tęp niby rześistszą rosą na uczucia spływa pokój i utulenie hałasów wewnętrznych. Wrażenie, które czyni ten obraz, możnaby porównać do uśmiechu śpiącego pacholęcia, gdy przez sen o pieszczotach matki swojej marzy.

Patrz, otóż dzieło innego florenckiego mistrza *Fra Bartolomea* (ur. 1469, † 1517). Tutaj widzisz jedną tylko figurę. Draperya z mistrzowska skomponowana otula całą postać. Starzec o siwej brodzie, oczy, z których proroczą światą tajemnicę, zwrócił ku tobie i wgląda niemi aż do dna duszy twojej, dreszczem je przenikając. A w tęp obliczu przecież tyle spokoju i współczucia, tyle rzewnej litości, iż znać, że ten mąż sam przebolewał piekące cierpienia żywota, że przeniósł męki i czyscowe katusze ciała i duszy a nawiedzenia boże, aż tęp w końcu stanął preczysty, nieskalany przed Stwórcy

obliczem. Bo te przemożone własne dopiero boleści a cierpienia rodzą kochające współczucie i miłość dla ludzi. Tą postacią jest Patriarcha *Hiob*! Lecz on tutaj już wzniesiony nad ziemię i jej nocne koleje, on tutaj już ideą w niebo wziętą, on już aureolą opromieniony. Hiob w rękach trzyma wstęgę białą, na niej napis: „Ipsse erit salvator meus!“

Widzę, że trzeba zadać sobie samemu nie małe gwałty, bym się nie zapuszczał w opisy innych dzieł wyświeconych w tej trybunie. Jakoż arcydzieło wielkiego *Albrechta Dürera*, ów pokłon trzech królów oddany narodzonemu Zbawcy świata i „*Ecce Homo*“ *Lukasza z Lejdy*, podałyby szczęsną porę porównania fantazyi północnej z artystycznością mistrzów italskich. I znowu Piotr Perugino, Correggio, Giulio Romano, Mantegna, Domenichino, Schedone i tyłu innych świetnych mistrzów tu do ciebie przemawiają w chwilach najszcześliwszych swojego artystycznego żywota; przeto pewnieby nam wypowiedzieli najgłębsze życie duszy swojej, bylebyśmy podsluchali tej geniuszów tajemniczej spowiedzi. Czas nagli! zatem zegnając się z trybuną, potrąmy tylko jeszcze słówkiem owe arcydzieła *Tycyana*, których sława równie ściśle łączy się z tym wielkim mistrzem weneckim, jak i z trybuną samą. Są to dwie Wenery — dwa obrazy nawzajem się dopełniające.

Wiemy, jak ta szkoła Wenecyi jest w magicznem państwie barw pierwszą czarodziejką, jak ona też chwyta obecne, przelotne chwile życia i zaklina, by się zatrzymały w obrazach; że więc jej przedmiotem ukochanym jest to życie przelotne i ulotne ziemskie, zmysłowe, lecz uzacnione a podniesione w najwyższe piękności dzielnice. Zatem też szczęście doczesne, ludzkie, lecz szlachetności pełne, zatem błogość spokojna, tuteczna, wesele bez stroskanego jutra, nierównie więcej odpowiada geniuszowi Wenecyan, niż sceny gwałtowne, namiętne, niżeli obrazy religijne wzniesione nad życie ziemskie, w świat świętych ideałów.

Tego natchnienia artystycznego Wenecyan są całkowitym wskrós wyrazem te dwie Wenery *Tycyana*. Pierwsza legła na pościeli, obok niej stolik z kwiatami, bukiet świeżych kwiatów trzyma w prawej ręce, nad nią amorek, u stóp dwie strzałki. Piesek szczekający na papugę. Przez okno widać okolicę cudowną, marzącą, lecz już pokrytą mrokiem.

Obok niej drugi obraz, druga postać niewieścia legła na białej pościeli — bukiet zmiętych kwiatów spadł na ziemię — amorka nie ma — piesek usnął — ranek.

Oba te obrazy są zawieszzone nad dziełem *Kleomenesa*, nad *Afrodytą Medycejską*. Rzekłbys, że te marmurowe, białe formy hellenickiej bogini, choć tchnące najwyższym wdziękiem, choć w świecie pogańskim zrodzone, wznoszą się nierównie wyżej nad ziemskość zmysłową, niż te dwie postaci wywołane geniuszem weneckiego mistrza. Ta przeczność a wrzące barwy na tych malo-



wanych postaciach, to życie pulsujące z taką prawdą w tych formach, czynią te obrazy podobno apoteozą najwyższą wdzięków i uroków ciała, na jaką się kiedykolwiek sztuka zdobyć mogła. Jeżeli kiedyś, toć zapewne w tych dwóch obrazach geniusz dowiódł, jakie on ma prawa i jaka jego potęga. Te dwa obrazy są świadectwem, że obok najwyższej piękności inne względy niewidzialnymi się stają. Sztuka najwyższa jest bez płci, jest niewinna.

Wiedziecie, że też z serca rad jestem, czytelnicy moi, żem już skończył z wami ten przegląd trybuny. Bo mnie wygania z niej scena nadzwyczajna, która, jak sobie tuszę, dla uczciwej sławy cywilizowanego świata, zapewne rzadko kiedy się przytrafia w tej świątyni sztuki i piękności. Otóż ta dama świecista, bogato strojna, która, jak wspomniałem powyżej, tak pompatycznie rozsiadła się w krzesle, która ze swiawanką obok siebie i jakimś niby marszałkiem za sobą, a z książką i lornetą złotą w rękę, tak niby zatapiała się całą duszą w rzeźbione i malowane arcydzieła trybuny, ta dama przeistoczyła się z nagle w fantasmagoryą, jakby w przekupkę krakowską. Zdaje się, że najęty florencki sługa, wysłany za jakimś interesem, gdzieś tam się zabałamucił, więc długą nieobecnością jego zniecierpliwiona dama, jak go wracającego obaczyła, obcesem rzuciła na niego słowa, które daleko więcej jej niż lokajowi ubliżały. Włoch też nie pozwolił sobie w kaszę dmuchać. Oddawał jej, jak to mówią, byka za indyka, klóćąc się z nią zęb za zęb. Bo trzeba przyznać włoskiemu ludowi, że choć on chciwy dobrej zapłaty, przecież wymaga grzecznego obchodzenia. Dama zaś, zapewne przyuczona od dziecięctwa patrzeć na sługi jak na nieboskie stworzenia, coraz to więcej się zaperzała. Rósł tedy wzajemnie rankor w najlepsze, a tak wrzaskliwie, że miłośnicy sztuki, rozsypani po pobliskich salach, wszystkimi drzwiami się cisnęli do trybuny, by obaczyć, z kąd się biorą te krzyki, tak zapewne nie zwykle w tych uroczystych przestrzeniach, uświęconych powszechnym uszanowaniem. Obecność tak licznej publiczności atoli bynajmniej nie pomogła naszej jejmości do upamiętania się, mnie zaś ta scena obrzydliwa spłoszyła z trybuny. Nie pojmowałem, po co takie biedne stworzenka podróżują i po co odwiedzają przybytki, obejmujące w sobie najwyższe kwiaty ducha, nie dawszy wprzód rady zwierzowi zaznajomemu w ich wnętrzu. Jest to zapewne rzeczą bardzo naturalną owo oddanie się namiętnościom i gwałtom uczuć, ale cóż z tego, gdy przecież człowiek nie ma być naturalnym, i nie powinien być dziełem natury, lecz własnym dziełem, dziełem samego siebie, wypracowanym przez religię i rozum. Pytacie, jakiej narodowości była ta dama? — Nie wiem. Nie trudno atoli wam zgadnąć, że nie była Polką. Skwaszony wyszedłem z trybuny. A lubo, nieco ochłonawszy, na pocieszenie własne, wmawiałem w siebie, że i takie sceny mają swoje znaczenie w świecie, bo one pokazują nam drugą odwrotną stronę życia, i że nie dobrzeby było, gdybyśmy zawsze

oddychali w dzielnicach nadziemskich, świątecznych; trzeba także aby od czasu do czasu przypomniała się nam rzeczywistość w negliżu powszednim; lecz mimo tych wszystkich perswazyj, jakoś nie mogłem przyjść do dawnego nastroju, odłożyłem tedy do jutra dalsze oględziny w pałacu Uffizi.

*Florencya.*

(Dalszy ciąg.)

Teraz naprędce poprowadzę czytelnika do kilku jeszcze rzeźb także w Uffizi przechowanych, bo mnie wielce na sercu, bym przecież jako tako obeznał go choć z niektórymi pracami, wśród tylu tutaj obecnych arcydzieł skulptury. Jest tu świetlica, która się nie darmo salą *Hermafrodyta* zowie, bo właśnie w niej taka dziwna istota króluje, a jest to jeden z najpiękniejszych egzemplarzy swojego cudacznego rodzaju.

Popatrzywszy się na tę postać snem lekkim otuloną, już mimo arcymistrzowstwa dłuta, z razu obaczysz, że to pewnie nie czasy najświetniejsze sztuki, które zdobyły się na ten pomysł tak osobliwy a nawet wielce dziwaczny, chorowity, lubo dokonany najwyższym wirtuozostwem techniki. W epokach omdlewającej artystycznej twórczości niekiedy się zdarza, że mistrze i poeci nie natchnieniem, ale rozgrzani jakąś gorączką sztuczną, jakąś febrą, radziłyby ruszyć współczesnych także już przeżytych i przesyconych, zobojętniałych na piękności ciche a spokojne; więc sztuka, więc poezya sadzi się na to, by wymyślić rzeczy nadzwyczajne, niesłychane, nie widziane nigdy.

Podobny pojaw występuje w dziejach późniejszej Grecyi, zwłaszcza w czasie IV epoki (\*).

Grecya za Aleksandra straciła siebie, nie tylko pod względem polityki i rządu, obyczajów i religii, lecz nawet i pod względem sztuki. Ona w przesycie swoim już nie przestaje na dawniej, przezystej piękności swoich bogów i bogiń, ona teraz rada oglądać w jednym i tém samém jestestwie wdzięki niewieście i piękności męskiej postaci. Oboja płeć, rozłączona przez mądrość stworzenia, miała się pomieszać z sobą cudacznem pomąceniem, więc pod dławem rodzi się dziwny wymysł, bo hermafrodyt, który jest dziełem zarówno wyrafinowanej refleksyi, jak chorowitej, sztucznej imaginacyi.

(\*) Ta epoka IV, jak wiemy z powyższego szkicu (str. 152) zaczyna się od Aleksandra a trwa aż do zburzenia Koryntu do r. 146 przed Chr.



Przecież, jeżeli prawda jest, że cała główna myśl tego dzieła jest w samym zarodzie fałszywą i zwichnioną, tak wykonanie jej jest przecież nad wyraz doskonałym. Hermafrodyt śpi — leży na pierśsiach. Plecy rzeźbione z takim mistrzostwem, że trudno pomyśleć już o większym wirtuozostwie. Jest to zaiste jakby żywe ciało, a formy jego prawie przesadzonego wdzięku.

W tej samej sali umieszczono dzieło, wyobrażające sztukę z epoki samego Aleksandra i Lysippa. Jakoż, kto choć nieświadomy przejdzie tę salę, zatrzyma się z nienacką jakby zaklęty przed głową marmurową kolosalnych wymiarów. Bo to popiersie z obliczem tak szlachetnym, wspaniałym, a tak bolejącym w najgłębszych i bez granic cierpieniach, że się poruszają wszystkie współczucia widza, choćby były w nim w najgłębszej ukryte tajemnicy.

To sam *Aleksander Wielki!*

Nasz drzeworyt *fig. 57*, przedstawia nam to wielce znakomite dzieło. Jedni nazywają je Aleksandrem w cierpieniach, a drudzy Aleksandrem opuszczonym od bogów, a inni znów Aleksandrem umierającym.

Jabym przystał na to ostatnie zdanie. Bo prawdą jest, że bywały w żywocie młodego bohatera chwile, w których się czuł jakby osieroconym, osamotnionym na świecie, w których się mniemał być opuszczonym od bogów i ich niebiańskiej pomocy, ztąd też w tych chwilach smutku, żalości pełnych zaszło mu boleścią serce i oblicze. Przecież katusze i cierpienia, które na tym tu popiersiu znieważają te piękne rysy, są tak gwałtowne, tak straszliwe, żeby im na długo nie dotrzymało żadne serce na ziemi zrodzone, choćby serce młode zwyciężcy ówczesnego



*Fig. 57. Aleksander umierający.*

połświata. Tak jest, to Aleksander w chwilach skonania. Przecież gdy Aleksander, będąc jeszcze tak młodym, umiera, gdy umiera wśród najwyższej chwały, i właśnie w chwili, gdy już miał dopełnić przeistoczenia świata, czylibyś nie wyrzekł, że on umiera, bo go opuścili bogi (\*). Patrząc na tę twarz, widzisz, że w tym konającym obliczu kona już prawie przez niego stworzony świat. W tym obliczu jawna, że śmierć Aleksandra jest śmiercią całej epoki, i że Grecya z nim razem do grobu wstępuje. Hellada, mądrości i piękności córa, i ten nowy twórca nowej z ducha początej historii, razem umierają w dalekim Babilonie, w tej zapustnej stolicy zmysłowego szalu a rozhukaniej materyi! W obliczu marmurowém Aleksandra boleje rozpacz tak straszliwa, jakby była wywołaną przeczcuciem, jako jego idee dziejorodne rozwiane będą wiatrem; że jego wodze, one awanturze żołdaci, rozszarpiają na szmaty jego państwo, władające po trzech częściach świata, i że o szlachetną Grecyą kłócić się będą jakby o trzodę bezrozumną; że jego matka, brat, syn, że cała jego rodzina wygaśnie to mordem podstępny, to samobójstwem rozpaczy.

I ziściły się te przeczucia skonu, bo to nie świat Macedońskogrecki, nie świat Aleksandra miał stanowić przyszłe dzieje, ale duch Romy miał zasiąść na stolicy przyszłej historii.

Zdaje się z pewnością, że myśl tej głowy, tak wstrząsająca wyobraźnią i sercem, powstała pod dłutem Lysippa (\*\*). Wiemy, że ten wielki mistrz był przyjacielem wielkiego króla, być zatem może, że on uchwycił w skulpturę oblicze swojego przyjaciela i króla w ostatecznym łamaniu się skonu i życia. Domyslać się tedy godzi, że i to przed nami popiersie jest doskonałą kopią tego arcydzieła. A zaiste! ta głowa Aleksandra jest sama przez się arcydziełem. Wszak nie poślednie sędzie pod względem szlachetności cierpień kładą ją nawet powyżej Laokoonu! (\*\*\*)).

(\*) W Rzymie, w zbiorach Kapitolińskich, znajdziemy podobną głowę Aleksandra, lecz już z łagodniejszym o wiele wyrazem boleści. Czylibyż przeto tej kapitolińskiej rzeźby nie można uważać za Aleksandra, który tonie w melancholii, na myśl, że go opuścili bogi opiekunowie?

(\*\*) *Lübke* i inni historycy sztuki zaprzeczają, iżby głowa ta była dziełem *Lysippa*; przypisują mu natomiast głowę Aleksandra W. w Kapitolu w Rzymie. — St.

(\*\*\*) Zdaje się w samej rzeczy, że ta głowa jest wielce wiernym wizerunkiem Aleksandra W., to zdanie nabiera jeszcze wyższej powagi, przez sam wzgląd na kierunek sztuki epoki macedońskiej która już nie tworzyła nowych ideałów bogów, ale tem chętniej spuszczała się w sfery ziemskie, między ludzi, wybierając sobie tuteczne przedmioty, zwłaszcza znakomite indywiduala, za osnowę swoją.

Warto też tutaj przypomnieć sobie, że właśnie brat *Lysippa* *Lysistratus*, także rzeźbiarz, wielce dbając o zbliżenie się sztuki do natury, był pierwszym, który z samej twarzy wyciskał gipsową formę (maskę), z której potem czynił odlew z wosku. Tutaj już widać dążność najwierniejszego portretowania osób, posuniętą



W tej samej sali Hermafrodyta, w której nam się pojawia owa bolejąca twarz Aleksandra, spotykamy jeszcze jedną kolosalnych wymiarów głowę. Jest to *Junona (Here)*. Jakiś lęk cię rozbierze, gdy jej zajrzysz w oczy. To nie jest bogini z uśmiechem na ustach; jej spojrzenie tak surowe, jej rysy tak nieprzeblagane, iż mimo woli strach cię bierze, gdy pomyślisz, iż świat rzymski w postaci z takim obliczem wyobrażał sobie panią Olimpu. Mówimy świat rzymski, bo nie braknie znawców, którzy, zapatrując się na samą robotę dłuta, mają tę głowę za dzieło rzymskie. Jabym zaś przystał na ich zdanie, właśnie dla tego groźnego oblicza tej Junony. Bo mniemam, że ten wyraz straszny wskroś odpowiada usposobieniu umysłowemu Romy. Tak jest, to oblicze bez miłości i bez miłosierdzia jest w duchu Rzymian wykonane, a z polecenia tych twardych, groźnych, nieużytych panów świata. Zaiste, to nie grecka Here, jak ją pojmował wielki mistrz Polykletus, współczesny Fidyasza. Polykletus zapewne odziewał swoją Herę uroczyścią majestatu, przecież obok wzniosłości stylu właściwego mistrzowi, uśmiechał się z lekka wdzięk godny pierwszej wśród bogiń a najwyższej opieki uczciwego obyczaju. Zdaje się, że ma słuszność bystry znawca Feuerbach, gdy powiada (\*), że pierwotne ideały bogów stworzone przez Fidyasza, Polykleta, Skopasa, Praksitela i innych wielkich mistrzów, były całością same przez się, łączącą w sobie wszystkie pierwiastki duchowe, stanowiące charakter każdego z olimpijskich władców. Następcy zaś późniejsi rozkładali na pojedyncze dzieła te pierwiastki szczegółowe z osobna i wyłącznie je w nich wzmagając i potęgując. Tak tedy się stać mogło, iż niektórzy mistrze, mając przed sobą pierwowzór Junony, stworzony przez Polykleta, przyswoili dziełu swojemu wyłącznie sam wdzięk niebiański, a dru-

nawet do prostych mechanicznych sposobów. Ztąd niektórzy mniemają, że Lysippus może zdjął maskę gipsową z umarłego Aleksandra, i że z niej wykonał głowę, będącą pierwowzorem dla naszego florenckiego popiersia. Takowe przypuszczenie czyni Stahr (l. c. T. II. str. 39 i następne), atoli ono, jak mnie się zdaje, jest może zbyt śmiałe. Dla ciekawszego czytelnika atoli wypisuję z Pliniusza słowa wielce zajmujące, które się odnoszą do Lysistratusa i jego trybu wykonywania portretów: „Iominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit, ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sycyonus, frater Lysippi... Hic et similitudinem reddere instituit: ante eum quam pulcherrimas facere studebatur“. Plin. L. XXXV. c. 44 „Imaginem gypso e facie ipsa expressit“, znaczy przecież niewątpliwie, że maski z gipsu robił. Wiem ja dobrze, że znakomite powagi (np. Overbeck) najsilniej są zdania, że głowa Florencka nie przedstawia Aleksandra, ale wcale innego bohatera a to z powodu, iż to oblicze wyraża boleść wskroś cieleśną, która na żaden sposób nie może mieć miejsca we wizerunku umierającego Aleksandra; ośmieliłbym się być zdania, że jest rzeczą wcale wątpliwą czyli rzecz tak się ma, że owszem w tej głowie występuje straszne cierpienie duchowe — a nadto, że ona wielce podobna do innych wizerunków macedońskiego króla.

(\*) Feuerbach l. c. (zob. str. 168 przyp.).

dzy, wyłącznie się trzymając jej grozy i nroczyści poważnej, takową jednostronnie spotęgowali, i tym trybem stworzyli oblicze podobne do tego, które tutaj przed sobą widzimy.

Co do mnie uważam, że tak samo się działo w innych zupełnie sferach, np. że również tak się rzecz miała z tymi uczniami, których zwykle jednostronnymi Sokratykami zowiemy (szkoła megarejska, cyrenajska i cyniczna). Żadna z tych szkół nie mogła pojąć całej, całkowitej filozofii Sokratesa, przeto każda ujęła tylko jedną wyłącznie stronę, jeden z pierwiastków jego nauki, i takowy przesadzając, stworzyli nauki i tryby zapatrywania się na świat, do którychby pewnie nie był się przyznał wielki ich mistrz. Aż dopiero inny z jego uczniów, Platon, ujął całą naukę mistrza, wszystkie jej strony, i roztoczył ją wzniosłą i cudowną całością.

W tej sali razem z tą boginią pełną grozy a groźby, stanął *Ganimed*, a stanął tak z niechęcią, gracyjnie, jak gdyby to marmurowe ciało jego nie ciążyło ku ziemi. I nie ciężą te marmury, bo one żyją i oddychają. Młode jeszcze, nie wyrobione są te muskuły; one niby lekkie i misterne i ledwie widzialne, a przecież je odgadnąć możesz. *Ganimed* prawą rękę trzyma na głowie, a lewą pięści orła, który, usiadłszy u stóp jego, podniósł głowę i patrzy mu w oczy. Z wdzięków rozlanych na tej pięknej rzeźbie domyślać się godzi, jako ona powstała w trzeciej epoce hellenckiego artyzmu, zwłaszcza w drugim jej okresie, zatem w czasach *Skopasa* i *Praksitela*. Ten posąg był znaleziony w stanie dość dobrze zachowanym, bo jedynie głowa *Ganimeda* i orzeł, były dorobione przez *Benv. Celliniego*.

Wierzajcie, szanowni czytelnicy moi, że nie mogę bez walki opuścić tej sali, nie wspomniawszy jeszcze o innych arcydziełach w niej przechowywanych, np. o tej cudnej piękności grupie *Marsa* i *Afrodyty*. Ale darmo! trzeba się przewyciężyć! Więc, na pożegnanie z tym przybytkiem, staśmy jeszcze przed popiersiem *Brutusa*; jest ono dziełem nowożytniej sztuki, bo dłuta *Michała Anioła Buonarrotti*. Głowa ta nie jest wykończona, ona zaledwie z grubego wykuta; z tej atoli na poły surowej opoki marmurowej wykluwa się oblicze twarde i nienżyte, ale pojęte olbrzymim stylem *Michała Anioła*. To duch samego mistrza, który tutaj przez martwy głaz obliczem *Brutusa* na świat widny patrzy. Dzieło to nie jest ukończone, jakośmy rzekli. Ztąd też nie brakło konceptów, mających niby tłumaczyć to zaniechanie dzieła wielkiego mistrza. Tak jeden z przychodniów napisał u spodu popiersia, że mistrzowi wśród pracy przyszła na myśl straszna zbrodnia *Brutusa*; więc wstrzymał pracę swoją! A drugi rzecz inaczej odwracając, napisał, że mistrz nie dokonał dzieła, bo myślą jego zatrzęsała tak wielka dzielność i cnota. Takowa niby jest treść dystychonów łacińskich, wymyślonych na cześć tej pracy. Pierwszy z tych dystychonów gorszy, drugi lepszy, oba jednak wskrós mylne, bo *Michała Anioła* geniusz tak był hardy



i dumny, a tak zuchwały i wzniosły, że mu pamięć zabójcy Cezara pewnie nie zaimponowała. Przy tej samej ścianie umieszczona jest jeszcze owa głowa satyra, którą, jak wiemy, wykonał Michelangelo w 15 roku życia swojego.

W tej samej sali przechowany jeszcze prześlizchny *Amor i Psyche*; jest jeszcze dzielnie wyrobiony z bazaltu torso czyli kadłub — ułomek ten z posągu niegdyś był, jak się zdaje, *Mercuryuszem*. Jednak, szanowny czytelniku, nie chcę się nawet kusić bym ci opisał z równą obszernością jak dotąd wszystkie wyborowe dzieła starożytne, znajdujące się w tym muzeum. Pamiętajmy atoli, że naszym założeniem nie jest wcale opisanie wszystkiego co piękne, a wielkie i ważne na ziemi włoskiej; nam chodzi o jakie takie roztoczenie historii i sztuki; zatem kilka dzieł z każdej epoki, będących jej przedstawcami, zupełnie nam wystarczy winno.

W Uffizi złożone są nie do opisanie skarby sztuki starożytnej, popiersia ludzi historycznych, wazy, bronz, kamee, medale, sarkofagi i inne zabytki rzymskie, greckie a nawet egipskie i etruskie i t. d. Ani podobna, abyśmy z tego zdali sobie sprawę choćby powierzchowną i lekkomyślną. Byłoby czem się bawić, zwłaszcza gdybyśmy chcieli napomknąć o przedmiotach, które świat dzisiejszy objął w sukcesy po owym zagadkowym ludzie Etrusków. Mówimy na swoim miejscu, jak to sztuka jego nie zdołała oprzeć się wpływom greckim; jak przeto dziś trudno wyrzec, co w tych zabytkach jest pierwiastkiem szczerem etruskim, a co żywiołem helleniskim, I to prawda, że gdy usposobienie Etrusków było raczej religijnem niż swobodnem i artystycznem, zatem też przedmioty, które po nich do nas przeszły, są zajmujące raczej pod względem archeologii, niż pod względem sztuki a piękności. Zdaje mi się tedy, że się jako tako pokwituję z czytelnikiem, jeżeli wspomnę choć o dwóch dziełach etruskich, zachowanych wśród mnóstwa innych w tym muzeum. Jednym z tych dzieł jest tak zwany „*Mówca*“ (arringator), figura, w naturalnej wielkości wyrobiona dzielnie, odziana draperyą umiejętnie ułożoną; orator ramię prawe i rękę podniósł, jakby przemawiał do ludu. Na rąbku dolnym togi napis *Aulesi Metelis* i t. d., co zapewne znaczy, że Aulus Metelus był tym posągiem uczczony. Drugim zabytkiem jest *Chimaera*. Chimaera, zwierz mitologiczny; ogólna postać jego lwia — grzywa stylem jakby heraldycznym ułożona; z grzbietu jego wyrasta kozieł z rogami, ogon zaś jest węzłem. Robota wielce pilna; zwłaszcza wielce wyrazista w tym zwierzu wściekłość z otrzymanej rany.

*Florencja.*

(Dalszy ciąg).

Dziś trzeba mi było troszkę folgi umysłowej po tych ostatnich dniach wielce pracowitych; postanowiłem przeto dla odpoczynku pojechać sobie za miasto do kościoła *S. Miniato al Monte*, bo on przebywa wśród cudnie pięknej natury, a przytém jest świetnym przedstawcą stylu romańskiego na ziemi tokańskiej. Wyznaję wam jednak, iż miałem jeszcze osobiste powody, które mnie parły, bym właśnie dziś odwiedził *S. Miniato*. Bo dziwnym trafem dziś właśnie jest rocznica wielce dla mnie pamiętna. Jakoż było to w ten sam miesiąc, w ten sam dzień, w tę samą nawet godzinę, gdy przed 26 laty odwiedzałem ten kościół, a odwiedzałem go w najgłębszém poruszeniu umysłu. Zdarzyło się bowiem wtedy, iż przez nadzwyczajnie długi czas nie odebrałem listu z domu. Zrazu pocieszając się tłómaczyłem sobie ten brak wiadomości to tym, to owym sposobem; ale z każdym dniem daremnego oczekiwania wzmagaly się we mnie obawy i niepokoje. Wśród dnia natłok przedmiotów pełnych zajęcia rozrywał mi jeszcze jako tako posępne myśli; najgorsze jednak bywały noce, jakieś trwogi, stojąc obok łóżka mojego, nie dały mi zasnąć, a gdy mnie strudzonego do ostatka sen przycisnął, wtedy nawiedzały mnie marzenia ohydne, groźne. A po upływnieniu jeszcze kilku dni już nie pomagały ani cudne pejzaże florenckich okolic, ani wdzięki artystycznej piękności; świat zewnętrzny dla mnie oslepił, dzieła sztuki zakryły się niby mgłą, a posągi uroczych, wdzięczących się bogów pogańskich zdawały się patrzeć na moje biedy ironicznym uśmiechem. Przecież, po co mi opisywać te katusze moralne, których zapewne doświadczał nie jeden z moich czytelników, znajdując się w podobnym przypadku; a wiemy wszyscy jak tego rodzaju niepokoje tém są dokuczliwsze, że w podróży i w oddaleniu od swoich każdy z nas jakiś nie swój i żyje ciągle jakby w lekkiej febrze. Rzecz na tém się skończyła, iż pewnego dnia otrzymałem z domu od razu kilka listów zupełnie zadowalniających a zaległych gdzieś na jakiej poczcie. Wtedy z radością w sercu, jakby odrodzony nowém życiem, wybrałem się do *S. Miniato*, czytając po drodze i bez końca odczytując te szczęsne listy moje.

Otóż taki miałem osobisty powód, dla którego właśnie dziś a nie innym razem odwiedziłem *S. Miniato al Monte*. Zapragnałem obchodzić ową rocznicę, która mi się zapisała już na zawsze w pamięci mojej.

Pogoda dziś była również tak piękna i cicha, a niebo było również tak promienne, błękitne jak niegdyś, gdy przed wielu latami odprawiałem tę pielgrzymkę moją. Ale we mnie samym, ale w domu i w kraju ileż to od owych czasów zapadło zmian! Ileż to zgasło



światel, ileż pomarło drogich ludzi a nadziei świętych! Więc też jakieś dwoiste uczucia, to smętne a pełne wspomnień uroczych, to radośne a przecież nieskończenie tęskne, odezwały się w duszy gdy dziś zabierał się w drogę do S. Miniato.

Kościół S. Miniato jest za miastem na wysokości górze; najbliższy świat w koło sielski i cichy.

Podjechalśmy pod stopy góry. Tu dorożka się zatrzymała, bo droga już zbyt stroma, przykra a kamienista. Po obu jej stronach rząd drzew jeszcze nierozrosłych. Żaden z tych liści posypanych złotem słonecznym nie zadygotał, żaden wietrzyk nie odetchnął w tej milczącej spokojnej naturze. Ze szczytu góry z daleka spływały do mnie tony organów i wiejskich dzwonów i śpiewy harmonijne, nabożne. Im wyżej wspinałem się tą stromą ścieżką, tem mocniej potęgowały się fale muzyki. Stanąwszy już prawie na samej wysokości góry, obaczyłem przed sobą kościółek. To jeszcze nie jest bazylika S. Miniato. Ten domek Boży na pół tylko widny, bo go obstały, jakby straż natury, olbrzymie wspaniałe drzewa. One, sięgając konarami szeroko i daleko, gęstym namiotem liści same tworzyły przytulne zielone świątniczki Boże. Z tego to kościółka wylewały się owe tony i muzyki i pieśni, witające mię w czasie drogi pod górę tak przykrą a wysadzoną ostrym głazem. Ta muzyka święta i ta ścieżka kamienista, trudna, pracowita, lecz w górę wiodąca, złożyły się razem jakby w symbol ziemskiej naszej wędrówki. Drzwi do kościoła były na rozcież otwarte. Okazało się całe wnętrze jego, zamroczone oponami rozwieszonymi w oknach; widać w głębi gorejące płomyki lamp i świec — i widać lud klęczący, śpiewający — nad nim unosi się obłoczek kadzideł rozjaśniony lampami.

Wstąpiłem do kościółka. W obliczu tych choć skromnych ołtarzów Pańskich, wśród muzyki i świętych śpiewów wygoiły się smętki i ucichły bolesne tęsknoty. Zdawało mi się, że widzę ów młodzieńczych wspomnień czarodziejski świat; że on znów w koło mnie zakwitł wieczną wiosną, niby rajski sad boży — zdawało się, iż znowu widzę na żywe oczy te postacie tak dawno umarłe, co mi świeciły błogiem szczęściem za młodości lat, że je widzę w jasnych aureolach unoszące się na dźwiękach tej muzyki, na tonach pieśni świętych. Do tajnych duszy głębin zawitał anioł niebiański pokoju. Bo w chwilach, gdy wzniesiesz duszę do Boga, miłość niebiańska ukaja serce ziemską troską zranione; ona jak matka, co nucać i kołysząc na rękach chore niemowlę, ucisza jego kwilenie a utula płacze bolesti.

Gdy wyszedł z kościoła wspaniała, spokojną pięknnością rozlegała się na dole, na równinie Florency. Modrym tchem owiany stanął Palazzo Vecchio a na nim, jakby olbrzym na straży, owa jego wieża patrząca czujnie na kraj w koło. Ale ten hardy gród jest tylko ziemską, ludzką obronną paizą. Tam atoli katedra, jakby

bożą twierdzą, wznosi szlachetną kopułę po nad mieszkania ludzi a doczesne ich koleje. Kroczy dumnie Arno wiodąc modre wody po szczęsnej, błogosławniej dolinie, umajonej w koło w oliwy i mirty i morwy i winnice i cyprysy. Tak jest, to ten sam pejzaż a zuany mi z dawnych czasów! On tak cichy, rzewny i spokojny, więc i wtóruje błogim rzewnym duszy pokojom.

Na sąsiedniem górskiem wzniesieniu stanęła, jakby na stolicy górującej nad miastem, bazylika S. Miniato. Ona jeszcze w błękitnem oddaleniu, jej kontury jeszcze otulone strzężogą, a jednak ją poznałem i powitałem imieniem dawno przebrzmiałej młodości. Po drodze lubej, miłej choć długiej a samotnej, doszedłem do bramy budynku prawie opuszczonego a odzianego krzewem i bluszczem. Zadzwońnięm — głos dzwonka rozlegał się przeciągłym echem po pustkowiach. Otworzył nam bramę chłopczyzna mały. Po kilku krokach stanęliśmy na obszernym dziedzińcu zarosłym trawą, zieliskiem, a bujną drzewiną. Zewsząd glucho jakby na cmentarzu. Wobec nas wznosi się lekko, uroczy i wdzięcznie główna wystawa (facyata) kościoła.

Dopiero rozpocząłem moje przeglądy, gdy otworzyło się okienko domku okrytego pod sam dach winną latoroślą a okienkiem w posród liści wychyla się chuda głowa staruszki, która nam oświadcza, że ogrodnik, który ma powierzone klucze kościoła, w rychle przyspieszy.

Nie żalowałem tej zwłoki, bo mi trzeba było sporo czasu, by się do syta narozkoszować w tej facyacie precudnej, a przecież tak prostych a niewymuszonych wdzięków.

Kościół ten założony był roku 1013, skończony zaś nierównie później, bo jak się zdaje dopiero w roku 1207. Nie znamy mistrza budownika tego zacnego dzieła, zatem powtórzmy tylko, że styl jego architektoniczny zupełnie odpowiada czasowi swojemu, bo jest wskrós romańskim.

Facyata stanęła na wzniesieniu o kilku wspaniałych schodach a składa się z poziomu niby pierwszej kondygnacyi — z kondygnacyi drugiej, którą wieńczy trójkątny szczyt, będący niby trzecią choć najmniejszą częścią całości. Dolna kondygnacya w całej szerokości swojej rozebrana jest przez sześć pięknych kolumn na pięć oddziałów. Od kolumny do kolumny rozpięte krągłe arkady wielce misternego i gracyjnego przekroju. Jak pod arkadą średnią, tak i pod dwiema skrajnymi umieszczone są drzwi prostokątne. Te troje drzwi są zapowiedzią trzech naw wnętrza. Pod dwiema arkadami zaś, które stanęły z obu stron środkowej, zamiast drzwi widać im odpowiednie a przesłiznie wyrobione i inkrustowane prostokątne wnęki (zagłębienia).

Nie rozszerzając się nad prawdziwie misternem uczuciem, które żyje w każdej linii, w każdym przekroju tej dolnej kondygnacyi, rozpatrzmy się już we wyższej.



Ta wyższa kondygnacya zbudowana jest jedynie nad trzema środkowemi arkadami niższej, jest też nierównie węższa od niej, a gdy ta wyższa kondygnacya znacznej wysokości, zatem patrzy na świat niezmiernie lekko, lotno i wdzięczno.

Ona z obu boków łączy się z dolną kondygnacją półszczytami; jakoż od połowy jej wysokości z obu jej stron zbiegają pochyłe linie do krawędzi kondygnacji dolnej.

Ta wyższa kondygnacya znów dzieli się na dwa piętra, z których niższe nierównie większej wysokości niż owe górne — gdy tamto rozdziela się na trzy pola, z których każde znów rozebrane na części — to górne piętro zamyka w sobie szereg arkadek krągłych, maluchnych wtórujących na wysokości jakby cichem lekkim echem arkadom dolnym, tak dzielnym i potężnym. Nad temi arkadkami już wznosi się szczyt trójgraniasty, a na wierzchołku jego siedł orzeł.

Długo by mi trzeba prawić, gdybym chciał czytelnikom podać wyobrażenie, ile to ten dawny przedwieczny mistrz stworzył wdzięków, a to środkami zupełnie prostemi, bo szczęsnemi wymiarami, pasami, inkrustacją i uroczym rysunkiem gzymsów, kolumn. wnęków i t. d.

Prawda, że ta facyata jest raczej z malarska, niż architektonicznie pojęta, jednak wyznać należy, że ona odpowiada wskrós konstrukcyi wewnętrznej. Albowiem trzy portale zwiastują, jakośmy powyżej rzekli, trzy nawy, a jak wysokość drugiej kondygnacji zapowiada wysokość nawy środkowej, tak owe półszczyty oznaczają wysokość naw pobocznych.

Nakoniec nadszedł ów ogrodnik staruszek, ledwie wlekący nogi za sobą; biedak nadrabiał brak sił, brzęcząc poważnie pękiem olbrzymim kluczów.

Odemknął kościół — z trzaskiem otworzyły się drzwi — głuche echo zagrzmiało po całym kościele — chłód ożywczy wionął na nas z wnętrza pradziadowej świątyni. Z tego atoli wnętrza zaiste tchnął również dech geniuszu dawnego z imienia nawet nieznanego mistrza. Roztoczył się przed nami widok czarowny, którego choć słaby obraz podaje nasz drzeworyt *fig. 58* (str. 196).

Nie rozwodząc się długo nad magicznym wrażeniem, którem uderza każdego przychodnia to dziwnej piękności wnętrze, wspominał tutaj naprzód, że pierwszym jego czarem jest perspektywiczność prawdziwie oczyniająca wyobraźnię i serce. Ztąd też kościół zdaje się nierównie ogromniejszy niż jest w rzeczywistości. Z tą perspektywą malowniczą ściśle się łączy metryczność zaiste muzykalna; jest to rodzaj architektoniczny kompozycyi, która cię prze, która nie pozwoli ci się zatrzymać, ale mimo woli nalega, byś się dosłuchał jej końca, jej ostatniego słowa i jej ostatniego tonu. A nakoniec, przyznajmy jeszcze, że nas jakimś głębokim nabożeństwem przejmuje ten styl romański. On tutaj prawie widomemi giestami,

potykalną dobitnością przemawia o współczesnej mu epoce dziejowej, tak wręcz różnej od naszych wieków.

Pragnąłbym teraz jak najwięcej a jak najzrozumiałej wyjaśnić



*Fig. 58. S. Miniato al Monte.*

tę budowę przesławną, zatem nie będę opisywał dłużej mojej przechadzki po tych uroczych i uroczystych przestrzeniach, ale wprost zwrócę uwagę na najgłówniejsze ich właściwości architektoniczne.



Proszę czytelnika, aby przy t $\acute{e}$ m opisywaniu mojem jednocześnie rozpatrywał si $\acute{e}$  i w drzeworycie powyższym, przedstawiającym widok wewnętrzny kościoła a zarazem *we figurze 59*, wyobrażającej jego rzut poziomy.

Rozkład w ogólnosci przypomina najdawniejsze, starochrześcijańskie kościoły, bo bazyliki rzymskie. Tu bowiem na planie poziomym widzimy formę prostokątną z przydaną absydą A (trybuna, concha); ona stała półkołem a zesklepiona od góry w ćwierć kuli (wyższe jej części pokazuje nam także nasz wewnętrzny widoczek), w niej widać w koło obiegające ławy dla wyższych dostojników kościelnych. Przed absydą stanął ołtarz B, a przed ołtarzem chór C (presbiterium), otoczony stallami dla niższego duchowieństwa. Słowem spotykamy tutaj podobne urządzenie, jakie opisaliśmy w Wenecyi, mówiąc o katedrze na Torcello, która jest właśnie starochrześcijańską bazyliką (ob. T. II. fig. 13 i 14 str. 14 i nast.).

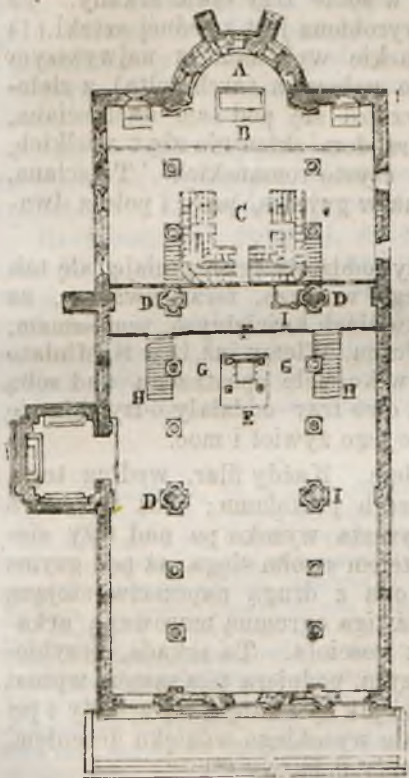
Przypomnienie bazylikowej budowy t $\acute{e}$ m tutaj silniejsze, iż kościół ten, jak to spostrzegamy na naszym drzeworycie, nie pokrył się sklepieniem, ani nawet stropem, ale wprost dachem, tak iż z dołu widziane całe to wiązanie est jawne i gołe.

Wszak S. Miniato odznacza się jeszcze cechami, właściwemi wyłącznie stylowi romańskiemu.

Pierwszą z tych cech jest właśnie owo ogromne podniesienie presbiterium nad nawy kościelne (widoczne na naszym drzeworycie krypta (confessio), umieszczona pod

*Fig. 59. S. Miniato. Rzut poziomy. wnętrza.* Drugą cechą jest owo t $\acute{e}$ m presbiterium, a do której zstępuje dwoje schodów z nawy głównej środkowej (przy G G na obrazku nie podobna widzieć tych schodów, bo zstępują poniżej posadzki kościelnej, ale widać sklepienie nad nimi i część ścian). Do tych dwóch właściwości romańskich nawrócimy jeszcze później.

Teraz uważmy, że nawa środkowa oddzielona od pobocznych na przemiany to dwiema kolumnami okrągłemi, to jednym filarem. Te



filary (D, D, D, D) składają się jakby ze czterech kolumn okrągłych. Każdy z tych filarów ma drugi sobie odpowiedni na drugiej przeciwnej stronie nawy środkowej, z którym niby parę stanowi. Widzimy na naszym planiku, że takowe dwie pary filarów rozdzielają długość kościoła na trzy równe oddziały (sprzęsła, jarzma, travées) a tak przyczyniają się dzielnie do tej metryczności, a muzykalnej miary całej budowy.

Te filary i kolumny dźwigają arkady krągłe, zatem widać, iż każdy z owych oddziałów zawiera w sobie trzy takie arkady. Te kolumny są monolitami, bo każda wyrobiona jest z jednej sztuki (!) białego marmuru. Kapitele korynckie wykonano z najwyższym artystem; arkady zaś obwiedziono nałęczem (archivolta) z zielonego marmuru. Nad arkadami wznosi się pod sam dach ściana, opatrzona w wyższej części swojej rzędem okien nie zbyt wielkich, krągło zasklepionych a rozmiarów czysto romańskich. Ta ściana, jak znać z naszego widoczka, zdobna w gzymse, pasy i pola z dwubarwnych marmurów.

Powyżej mówiliśmy, że owe trzy oddziały przyczyniają się tak potężnie do rytmiczności całego tego wnętrza, teraz uważmy, że one, wyrażając się równie na wysokościach kościelnych, tém samém, i tam przenoszą ową harmonią rytmiczną. Wiemy już, iż w S. Miniato nie ma sklepienia, że widz stojąc w kościele spostrzega nad sobą wprost gołe wiązanie dachu. Otóż owe trzy oddziały odzywają się potężnie w tém wiązaniu, stanowiąc jego żywioł i moc.

Obaczmy tryb jakim się to dzieje. Każdy filar, według tego, co się rzekło, składa się ze czterech półkolumn; otóż ta, która zwraca się ku nawie głównej, wyrasta wysoko po nad trzy siostrzyce swoje, tak wysoko, że kapitelem swoim sięga aż pod gzyms bieżący po nad arkadami; tutaj ona z drugą naprzeciw stojącą a równie tak wysoko wzniesioną dźwiga ogromną muirowaną arkadę, rozpinającą się tedy w poprzek kościoła. Ta arkada, przybierając u góry kształt trójkątnego szczytu, podpira tém samém wprost dach. Na naszym drzeworycie widać jak to i nałęcz tej arkady i jej ściany strojne są pełnym prostoty ale wysokiego wdzięku deseniem, wykonanym z płyt marmurowych dwoistej barwy (\*).

(\*) Wiemy z powyższych tomów naszej Podróży, że architektura bazylikowa i bizantyńska są sobie współczesne i należą do epoki starochrześcijańskiej. Rzekliśmy również jako z połączenia obu tych stylów powstał niejako styl romański. Bo bazylika niesklepiona, pokryta płaskim stropem a później samém tylko wiązaniem dachu dostarczyła stylowi romańskiemu rozkładu swojego (rzutu poziomego) a sztuka bizantyńska dostarczyła mu umiejętności sklepienia. Tak tedy gdy zaczęto sklepić bazyliki, już wtedy zaczął się tworzyć styl romański. Rozkład bazylikowy koniecznie wpływał na tryb sklepienia — a na odwrót sklepienie z istoty swojej musiało modyfikować rozkład pierwotnej bazyliki. Zrozumiemy też łatwo iż naprzód jeło się sklepić nawy poboczne, a później dopiero ośmielono się zaskle-



Każdy z tych oddziałów (sprzęseł, travées) zamyka w sobie cztery belki, bieżące w poprzek wysokości nawy środkowej; one spoczywają na spornikach wielce artystycznie wyrobionych, a same ustroiły się w snycerstwa misterne, w malowania i w napisy religijne. Tak z wysokości woła na nas głos: — „Pokój człowiekowi dobrej woli!“ — i znów: — „Błogosławiony jest, kto przychodzi w imieniu Pańskim“.

Czytelnik spostrzeżę na naszym wizerunku, jak to właśnie przez środek tych belek położony jest pomost, przechodzący nawet po przez owe arkady podtrzymujące wiązanie dachu. Pomost ten od spodu strojny w orły, będące godłem Św. Patrona tego kościoła, a przeznaczony na to, by z niego dozierać uszkodzenia dachu.

Teraz dla dopełnienia naszego opisu, dodajmy jeszcze kilka uwag.

Naprzód widzimy przed presbiterium, a tuż na przeciw nas ołtarz (na planie E), stojący pod baldakinem opartym na dwóch przeslicznych kolumnach. Na baldakinie orzeł Św. Miniato.

Rzekliśmy już powyżej, że presbiterium (sanctuarium) trybem romańskim jest wzniesione nad posadzkę nawy. Przykład podobnego presbiterium widzieliśmy już w innym kościele romańskiego stylu, bo w kościele Św. Zenona w Weronie (Tom II. fig. 35, 36 i 37, str. 247 i nast.). Jednak tutaj w S. Miniato wzniesienie jest nadzwyczajnie potężne. Jakoż dwoje schodów złożonych z wielu stopni prowadzą z obu naw pobocznych na to presbiterium (jak to widzimy

piac nawę środkową, bo ta jako szersza wymagała w tej mierze wyższej techniki. Łatwo też pojąć, iż w miarę jak wprowadzano sztukę sklepienia ustępowały z kościoła kolumny a ich miejsce zaczęły zajmować filary jako potężniejsze podpory. Takowe przejście nasuwa nam na myśl architekturę, w której na przemiany niby rytmem w jednym rzędzie stawiano to filar, to kolumnę. W naszym kościele S. Miniato, jak wiemy, między filarem a filarem umieszczono duże kolumny. Częściej zaś bywało, iż między filarem a filarem stawiano tylko jedną kolumnę — tak, że filary i kolumny następowały z kolei po sobie. Takowe rozporządzenie ściśle połączyło się ze systematem sklepienia. Jakoż zważmy, sklepienia naw były krzyżowe, rozdzielały się wzdłuż nawy na oddziały, na kwadraty, z których każdy był sklepieniem krzyżowym, więc niby całością w sobie. Gdy nawa środkowa bywała dwa razy szersza niż każda z naw pobocznych zatem widać, że każdy bok kwadratu w sklepieniu, pokrywającym nawę środkową, był dwa razy tak długi jak bok kwadratu nad nawą boczną. Skutek tego był bardzo prosty i jasny — stawiano bowiem, jak się rzekło, na przemiany to filar, to kolumnę; każdy kwadrat sklepienia nad nawą środkową opierał się w rogach swoich na dwóch filarach silnych jako jego brzemieniu odpowiednich, okraczał tedy i pomijał kolumnę stojącą między temi dwoma filarami. Każdy zaś kwadrat nad nawą boczną, jako mający boki dwa razy mniejsze, opierał rogi swoje na filarze i na przyległej kolumnie, która wystarczała jego ciężarowi — a drugie dwa rogi na odpowiednich z kształtu pilastrach, przylegających do ściany. Z tego też widzimy, że każda nawa boczna mieściła w sobie dwa razy tyle kwadratów jak nawa środkowa — i że te kwadraty były za to co do powierzchni cztery razy mniejsze, niż kwadrat nawy środkowej. (Ta podwajana długość boków kwadratu czyni go cztery razy większym co do powierzchni). Dotknijmy się tego przedmiotu jeszcze w naszym zarysie.

i we wizerunku naszym i na planiku w H H). Presbiterium opatrzone ze strony nawy głównej przepysznie inkrustowaną balustradą (F). A prawdziwie cudem wdzięku i bogactwa jest ambona, którą widać i na naszym wizerunku i na planie (w I).

Przecież ogniskiem, w którym się potęgują najwspanialsze przystroje, jest absyda; tu promieni się złoto i mozaika i inkrustacja. Jakoż na ćwierć kuli zasklepiającej tę absydę pojawia się w mozaice postacią olbrzymią Chrystus Pan, Bogarodzica i S. Miniato. (Mozaika ta widoczna na naszym drzeworycie). Te mozaiki są twardego, martwego, więc ściśle bizantyńskiego stylu. W samej absydzie umieszczonych pięć okien; kolumny kosztowne stanęły między nimi; arkady krągłe, łączące od góry kapitele tych kolumn, rozpinają się powyżej okien. Zamiast szyb szklanych, okna opatrzone w ogromne a cienkie płyty marmurowe o przeslicznych fladrach. Słoneczne promienie przezierają przez te kamienne tafle, jakby przez oponę gęstej materji jedwabnej, zalewają sanctuarium mrokiem tajemniczym, magicznym. Nie rozwodząc się dłużej nad misterną pięknnością rzeźb, zdobiących stalle w presbiterium, ani nad cudną mozaikową posadzką, — prowadzę czytelnika do krypty znajdującej się pod presbiterium. Do tej krypty zejść można, jak się rzekło, albo z nawy głównej to jest schodami głównymi (G, G), albo wprost z presbiterium, z którego, jak widzimy na planie naszym, także dwoje schodków wązkich prowadzi do podziemia tego. Widzieliśmy już takową kryptę (confessio) w kościele Św. Zenona w Weronie (Tom. II fig. 37 i 38, str. 248), przecież ta, którą widzimy w S. Miniato jest jeszcze obszerniejszą; tu na znacznej ilości kolumn spoczywa sklepienie krzyżowe. Przypominam czytelnikom, że w tych kryptach złożone były ciała świętych męczenników, w nich odbywały się uroczyste a nadzwyczajne obrzędy (exorcyzmy i t. d.). W tej też podziemnej mistycznej przestrzeni niewypowiedzianie tęskno i mroczno w duszy.

Wyszedłszy z krypty głównymi schodami, skąpałem raz jeszcze duszę w architektonicznych harmoniach tego kościoła. Stosunek wzajemny szerokości i wysokości naw, wymiary samych kolumn, ich odległości do siebie, wzniosłości i obszar presbiterium i znowu proporcye jego do całego budynku — te wszystkie stosunki liczebne utracone taktem, na który jedynie geniusz zdobyć się może. Ten szczęsny instynkt, łącząc się z przepychem zacnym i szlachetnym, postawił ten kościół S. Miniato w pierwszym rzędzie najważniejszych architektonicznych dzieł chrześcijańskiego świata.

Obaczywszy kaplicę nadzwyczajnej piękności Św. Jakóba, wróciłem znowu na presbiterium, z którego prowadzą drzwi do zakrystyi. Na ścianach tej zakrystyi roztaczają się malowania, które spuścił po sobie zostawił *Spinello Aretino*.

Spinello Aretino! Wszak to nasz znajomy, czytelniku mój! —



Opisałem jego koniec żaloszny w Listach z Krakowa (T. I str, 70 i nast.). — Ba! widzę, że mnie uniosła próżność autorska, bo z kądem mi ta pewność, że czytelnik zna te listy i czytał co w nich o tym malarzu popisałem? — Zatem po krótko tu powtarzam co tam nadmienilem. Otóż ów Spinello żył w Arezzo; tam pewnego razu w kościele S. Maria delli Angioli jął się malować „strącenie pysznych aniołów“. Mistrz nasz, jak donosi Vasari, podobnie jak wszyscy ówczesni malarze, wyrysował całą scenę naprzód grubym czerwonym konturem, a potem figury z kolei napelniał kolorami. Powiada też Vasari, że Spinello przedstawił na tym obrazie Lucyfera, zakładającego sobie stolicę na północy. Zkąd jemu przyszedł taki koncept? Nie wiem. Jedni mówią, że to miał być przytyk do cesarzów niemieckich — inni temu przeczą przypominając, że ojciec naszego mistrza jako Gibelin, więc jako stronnik cesarski był wygnany z Florencyi. Inni sobie tego Lucyfera i tę jego stolicę znowu inaczej tłómaczą. W to wszystko się nie wdaję, wiem tylko z pewnością, że Spinello, malując strącenie aniołów, przedstawił Lucyfera w tak szpetnej a ohydnej postaci, że cała okolica się zbiegała, by ten potwór szkaradny obaczyć. Mówią, że szatan wziął sobie wielce do serca takowe zuchwałstwo Spinella, bo widział jak mu malarz psuł kredyt między ludźmi, zwłaszcza między niewiastami. Stało się, że pewnej nocy, gdy Spinello chrapał w najlepsze, Lucyfer stanął u łóżka jego, a to kubek w kubek w tej samiuieńkiej postaci, jak go był wymalował Spinello na owym nieszczęsnym obrazie. Djabeł czynił cierpkie wyrzuty malarzowi, że go tak szpetnym a ohydnym przedstawił. Vasari powiada, że Spinello obudził się wprawdzie, ale nie mógł krzyknąć, bo mu przestreach gardło ściśnął — i że biedak dygotał cały. Zona malarza, słysząc te jęki, zrywa się — ratuje — ale na próżno. Spinello dostał pomieszania zmysłów i umarł.

Skończywszy to opowiadanie Vasari powiada: „otoż patrzcie, co to może imaginacya“. Taka przemądra refleksya filozoficzna przyszła Vasaremu, który żył w XVI wieku. Co się tyczy zaś onej nocy strasznej dla Spinella, takowa miała miejsce podobno w roku 1408.

W zakrystyi pustki głuche; szafki próżne, półki zakurzone dowodzą, że ten kościół od dawna w opuszczeniu. Spojrzawszy na te malowania Spinella zdawałoby się z razu, że to roboty ładajakie a rubaszne bohomyzy — studyując je zaś bliżej wyznamy, że przez te grubsze roboty przegląda duch wyższy, namaszczoney na prawdziwego artystę.

Jakoż bacząc, że Spinello umarł w roku 1408, zatem od razu zrozumieć zdołamy styl naszego artysty. On żył w czasie gdy już Giotto przemógł zdretniałość bizantyńską, wyswobadzając fantazyą z pod dawnych konwencyonalnych form. Sztuka malowania wpra-

wdzie nie miała jeszcze oczu zupełnie otwartych na naturę, nie nauczyła się jeszcze doskonale rysować, ale za to, czując się swobodną i wolną, wlewała w swoje figury życie, indywidualność i treść duchową. To uczucie swobody wykłania często we fantastykę butną, zuchwałą, a to tem więcej, że głębsze studia natury nie trzymały jeszcze wyobraźni artystów w korbach, a natomiast poczucie siebie swojej jednostki wzbiło się w ogromną potęgę. Słowem była to epoka sztuki gotyckiej, którąśmy już tyle razy charakteryzowali jako czas wybijania jednostki a wewnętrznej indywidualnej treści człowieka. Spinello jest zupełnie synem tej epoki swojej.

W tej zakrystyi przedstawione są sceny z żywota *Św. Benedykta*. Ogromne życie i ruch w tych obrazach — figury dygotają krwią, uczuciem, ich fizyognomia, ich mimika niekiedy gwałtowna, niekiedy cichsza, ale zawsze pełna prawdy. Znać, że Spinello cieszył się talentem arcy znakomitym, umiejącym nielada jako komponować — widno atoli równie, iż mu śpieszno, iż mu nagle, że jakiś duch w nim pali nie dając pokoju — jestto duch kipiący, rzutny, słowem duch epoki, w której żyje. Trudno się nie uśmiechnąć widząc, że Spinello i tutaj w tej zakrystyi swawolnie zadziera z *Lucyferem*, przedstawiając go w ochydnej postaci, bo niby w kształcie smoka, niby krokodyla. Niekiedy nawet nasz artysta coś kroi w komikę. Tak np. na jednym obrazie *djabel* siedzi sobie jak najspokojniej na kamieniu. Zakonnicy radziby się go pozbyć — podważają go tedy drągami — lecz *czart* uparty ani drgnął; usiłowanie pobożnych mnichów wcale go nie obchodzi, ich wołania — to istny groch na ścianę — patrzy tak obojętnie jakby się to wszystko nie tyczyło jego osoby. Ale wtém wchodzi *Św. Benedykt*, postać pełna szlachetności, a na wielką stopę ujęta. Święty mąż jedném podniesieniem ręki pokonywa złego ducha. Na innym fresku inna scena; *Św. Benedykt* umarł — zwłoki złożone na łożu — na ziemi kwiaty. Zakonnicy obścapiłi w koło ciało — Biskup w infule z *pastorałem* w ręku modli się nad umarłym. Przedmiot taki sam przez się pełen grozy a uroczystości nie pozwalał ani na ruch wielki, ani na odwrotność i sprzeciwieństwa w kompozycyi, a jednak Spinello uniknął wszelkiej jednostajności i gracko ożywił całość. Jakoż przerozmaicie ustawił swoje figury; jedne stoją, drugie klęczą, jedne założyły ręce jak do *pacierza*, inne wskazują w dal. Następnie rozróżnił je wiekiem, bo zaczawszy od lat młodzieńczych stopniuje swoje postaci aż do *zgrzybiałej* starości — a nakoniec artysta umiał z mistrzowska nadać przerozmaity wyraz tym wszystkim obliczom, choć wszystkie wiernem są wtórowaniem aktu pełnego żałoby i smętku.

Wystąpiłem z kościoła. Słońce już zachodziło, ogarniając pożarem niebo. Florencyja pływa i płynie w złocie promieni, niby *widziadło* eteryczne, ogarnione tchem poezyi natury. Szyby w oknach domów i świątyń *Pańskich* palą się purpurą. Oliwy, cyprysy, morwy wieńczące górę rysują lekkie ciemne sylwety na *płonącym* niebie.



A po nad światem cichym, na falach złocistych atmosfery płynie wołanie wieczorne dzwonu z pobliskiego kościołka.

*Florencja.*

(Dalszy ciąg.)

Zaiste jest opatrzna mądrość Boża, co plonie nad światem, co plonie i w sercu ludzkiego rodu, by rozgorzał w sobie zacnością, by, choć jeszcze na ziemi, stał się błogięj szczęśliwości uczestnikiem. Przecież jest fałszem, co nam prawią owe nowoczesne a bezserce uczycciele, co wołają, że im jedynie chodzi o tryumfy, o rozwoju ogólnęj, powszechnej ludzkości, i że za nic sobie mają cechy i piętno duchowe różnych krajów, różnomównych ludów i państw. Wszak samo to święte ludzkości imię, dla którego wywołany z nicestwa jest świat, stanie się czczą głuchotą i pustą lupiną, jeżeli będzie pojęte, wzorem owych niedouków, jako abstrakcja, jako oderwanie od onych cech rodzinnych, nadających indywidualność właściwą krajom i ludom.

Czy owi fałszerze dziejów, społeczności i filozofii widzieli np. kiedy ogólnik i abstrakcją drzewa, czyliby im samym choć przez sen przysniło się ogólne wyobrażenie drzewa, gdyby nigdy nie widzieli sosny, lipy, buku, dębu, jodły lub któregokolwiek z innych rzeczy-wisnie istniejących i ściśle od siebie odróżnionych rodzajów drzew? Niechaj atoli sobie prawią one rzeczniki nierozumu, tak często podbijane złą żądzą awanturną a sobkowatą zachcianką. Każdy kraj, każdy lud, co zdrow na sercu, odwróci się od tych wstrętnych mu swarów, bo każdy kraj słyszy głosy, co mu idą od pobojowisk pradziadowych, co mu wróżą z pod ziemi grobów, co płaczą na mogiłach nocną rosą kwiatów, — bo on słucha, co do niego szepczą westchnieniem męki Pańskie po rozstajnych drogach. Bo kraj każdy, bo lud każdy i wierzy i wie, iż za niego modlą się jeszcze w starych świątnicach pokolenia dawno umarłe. Zanim nawet jeszcze który z ludów, z bożej dłoni wypuszczony, wyprawi się w dalekie dzieje świata, już nad głową jego goreje ogień od ducha zesłany. A ten płomień goreje i w jego sercu a wiąże go z Bogiem i wiąże jego żywot a własną historją z jasnością nadniebną. Tak trud krwawy Bożego kmicia na ziemi około roli dziejowej jest dopiero pańszczyzną odrabianą Panu na wysokościach i jest dopiero uiszczeniem się całemu ludzkiemu rodowi. Zrozumiemy tedy, dla czego wśród ziemskiego łamania się i mrocznej pracy, przyświecają za-cnym ludom z nad gwiazd patronowie-opiekuny przed wiekuistości tronem, jako orędowniki ludów a ich ofiarne kapłany.

Widzicie i Florencja stanęła w tém światlistém kole ludów w zacność ubranych, i ona uwienconą pracownicą w sprawie dzie-

jów, i ona ześlubiła chwałę swojej ziemi i mądrość doczesną z promieniem nadgwiazdnym.

Patrz jak ta Florencka rzeczpospolita przemawiała tu przed blisko sześciuset laty (r. 1290) ustami swojemi senatu. Kładę wam te słowa jego :

„Bacząc, że mądrość każdego ludu, idącego od wielkiego rodu, „stoi na takowem postępowaniu, aby z jego dokonanych dzieł poznać „można i ducha, i wielkie jego serce, „przeto Arnolf budownik naszej rze- „czypospolitej ma sobie polecone „skreślenie planu ku odbudowaniu „kościola Sw. Reparata, a ma pole- „cone sobie skreślenie tego planu na „stopę wzniosłą i tak wielką, nad „którąby już nie wyższego i wspa- „niańszego nie mogła wymyślić sztuka „ludzi, a ich potęga. Bo mężowie „najrozumniejsi naszego grodu na „naradach publicznych i prywatnych „uchwalili, że dzieła wspólnej ojczy- „zny winny być wykonane trybem, „któryby odpowiadał uczuciom serca, „a takowe tém są wznioślejsze, gdy „są połączeniem w jedno uczucie „serce wielu obywateli.“



Fig. 60. Przenajśw. Panna.

Widzicie, taka to była obywatel- ska cnota owych starodawnych ludzi, taka była gorąca ich starowieczna wiara, że za ich sprawą stanął kościół jeden z najwspanialszych we Włoszech, nawet w świecie całym. Świątynia ta, co dziś jest i na wieki będzie powszechném ludzi podziwem, poзира na nas, jakby istne dzieło cudowne z onych wieków, w których techniczność budowania była dopiero w najmłodszym zawiązku swoim. Dawna Florenca tę nową katedrę swoją poświęciła „Przenajświęt- szej Pannie kwiatu“ *S. Maria del Fiore*: bo kwiat jest herbem Florencyi i wiosenném godłem tego miasta, a tak obywatele uznali Bożą Matkę Orędowniczką ojczyzny swojej. Zatem też *Giovanni Pisano* (\*), mistrz-skulptor, umieścił marmurową postać Bożej Dzie-

(\*) *Giovanni Pisano*, syn Mikołaja, znakomity budowniczy i rzeźbiarz, ur. się około 1245, † 1320 r. — St.



wicy nad jednym z bocznych portalów kościoła; widzimy ją na najszej figurze 60. Marya Panna na lewej ręce piastuje przenaświętsze Dzieciątko, z którego rozkwitnie zbawienie świata; a w drugiej ręce Dziewica trzyma ten ziemski kwiat, z którego rozwinęła się

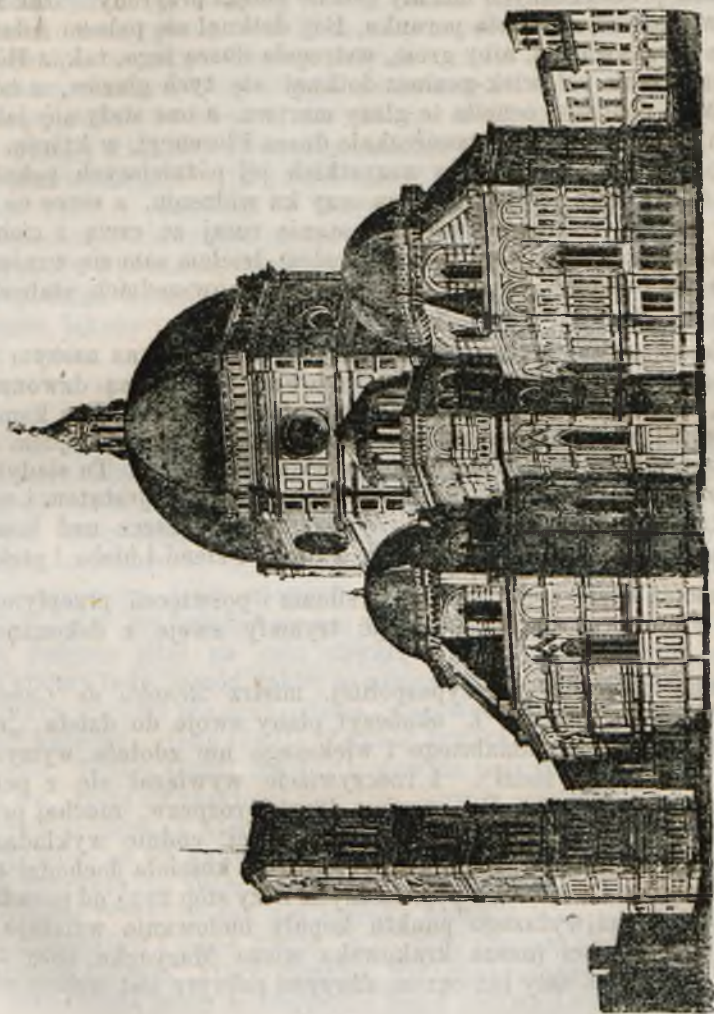


Fig. 61. Katedra Florencka — Dzwonnica Giotto.

owa tak pełna sławy i wielkich ludzi historia Florencyi. A cała postać Boskiej Matki tak jest majestatu pełna, że znać, jako w duszy tego ludu i w duszy mistrza płonęło przeczyste pojmowanie niebiańskich i doczesnych spraw.

Spojrzyj na świątynię Pańską, jak ją, choć lekkim szkicem, przedstawia nasz wizerunek na *fig. 61*. Tutaj widać jak w olbrzymie ogromy rozlega się to budowanie, jak ono staje na sobie, jak się podobłocznie wznosi, niby spiętrzone moce natury. Na wierzchu dźwigała się kopuła, niby wizerunek gwiazdzistego sklepu. W tych ogromach przestrzennych ucichły głuche potęgi przyrody. Jak niegdyś w pierwszym świata poranku, Bóg dotknął się palcem Adama, a iskra błyskawiczna, niby grom, wstrzęsła duszą jego, tak z Bożego dopuszczenia człowiek-geniusz dotknął się tych głazów, a iskra niebiańska obudziła, ocuciła te głazy martwe, a one stały się jakby żywem ciałem, w którym zamieszkała dusza Florencyi, w którym żyją uczucia i wesela i pociechy wszystkich jej późniejszych pokoleń. Ztąd też kto tędy przejdzie, a ma oczy ku widzeniu, a serce co nie głuche na to, co zacne i wielkie, stanie tutaj ze czcią i cichem uwielbieniem, a duch jego tém wzniosłem dziełem sam się wzniesie, uszlachetni i uwolni się choć na chwilę od powszednich słabostek swoich.

Właśnie prawie z tego samego miejsca, z którego na naszym wizerunku widzimy tę katedrę i ową cudowną, wdzięczną dzwonnice Giotta, wpatrywał się na te budowania niegdyś Dante. Ten kamień już dawniej przez nas wspomniany, znajduje się tuż pod rzędem domów, a uczczony do dziś dnia nazwą Sasso di Dante. Tu siadywał wieszcz mistrz i tonął oczyma w katedrę odzianą majestatem i w te wdzięki eterycznej dzwonnicy. Wtedy dumał wieszcz nad losami kraju swojego i nad przeznaczeniem świata, i ziemi i nieba i piekła.

Przecież wiele trudu, wiele wysilenia i poświęceń przepłynęło, zanim Florencya mogła obchodzić tryumfy swoje z dokonanego dzieła.

Wedle polecenia rzeczypospolitej, mistrz *Arnolfo di Cambio*, uczeń Mikołaja Pisano (\*), ukończył plany swoje do dzieła „nad któreby już nic wspanialszego i większego nie zdołała wymyślić sztuka a możność ludzi“. I rzeczywiście wywiązał się z pełną z warunku tego mistrz. Bo, zamiast długich rozpraw, niechaj przemawiają cyfry. Otóż na posadzce kościelnej, cudnie wykładanej w mozaikę, pomieści się ludzi 24,000; długość kościoła dochodzi 426 stóp, a szerokość w nawach poprzecznych liczy stóp 292; od posadzki świątynicy do najwyższego punktu kopuły budowanie wlatuje do 371 stóp wysokości (nasza krakowska wieża Maryacka liczy 255 stóp). I uważcie, cały ten ogrom olbrzymi pokryty jest wskróś ply-

(\*) Nazywają go niekiedy Arnolfo di Lapo, ale mniej trafnie. (Zob. powyżej str. 157.) Tutaj przypominam także, że ten Mikołaj Pisano był budownikiem kościoła gotyckiego S. Maria de' Frari w Wenecyi, r. 1250. O rodzinie Pisanów w inném miejscu obszerniej mówimy.



tami kosztownego a trojakięj barwy marmuru; marmurem też pokryta i cała dzwonnica i baptysteryum.

Prawda, że te rozmiary tyczą się jedynie materyalnego ogromu, przecież w tych miarach ukrywa się i znaczenie geniuszu. Zważcie albowiem, jaką w one czasy zagadką trudną do rozwiązania było przesklepienie przestrzeni tak szerokich jak te nawy; cóż dopiero mówić o zasklepieniu owej olbrzymiej kopuły, której średnica dosięga 135 stóp; wszak ta kopuła jedynie o mało co ustępuje w ogromie rozmiarów największej kopule na świecie, bo onej, którą zbudował Michał Anioł na kościele Św. Piotra w Rzymie.

Zatém widzicie, że uczynił Arnolfo, czego zacyta дума ojczyzny po nim wymagała. W święto Narodzenia Maryi Panny d. 8 Września 1296 r. założono z wielką uroczystością kamień węgielny w obecności kardynała-legata i tłumnego zbiegowiska ludu. I jęła się pracy Florencya, nakładając kilkakroć stałe podatki na siebie, by podolać kosztom budowania. W owych czasach wladalo mniemanie, jakoby trzęsienia ziemi były w związku z wodami podziemnymi; zatém Arnolf, chcąc zabezpieczyć budowlę, kazał wykopać w niej głębokie studnie. Potém rzekł: „jam cię zachował od trzęsienia ziemi, a od piorunu niech cię zachowa Bóg!“

W dwadzieścia kilka lat po rozpoczęciu prac umarł mistrz Arnolf; wtedy senat polecil dalsze prace onemu świetnemu geniuszowi *Giotta*, który, jak nam już wiadomo, nadał zwrot nowy malarstwu, wyzwalając je z bizantyńskiej martwicy (\*). I miał też *Giotta* poleczone, by wygotował plan do dzwonnicy, a to z tém samém zastrzeżeniem, jakie niegdys dano Arnolfowi. Rozkazano mu bowiem, aby nie oglądał się ani na żadne koszta, ani na żaden trud, by jedynie miał na celu chwałę Pana Boga a sławę ojczyzny. Widzimy tedy, wśród jakiej to atmosfery urosła dzwonnica *Giotta*, i jakim duchem ten arcy-mistrz pracował około tej *Campanili* i samej katedry. Gdy *Giotta* dokonał żywota (r. 1336), jął się budowania *Taddeo Gaddi* dzielny budownik i sławny malarz (\*\*). Zda je się, że to on zasklepił owe trzy kopuły zewnętrzne około chóru (presbiterium), z których dwie widać na naszej rycinie. Tak tedy i *Taddeo* na tej katedrze poczciwą pamięć po sobie zostawił. Gdy go zabrakło na świecie dźwigał dalej budowlę *Andrea Cione* zwany *Orcagna* (\*\*\*), co tak się szeroko wslawił jako malarz, zwłaszcza w pizańskiem *Campo Santo*, a po nim pracował około katedry *Lippo di Lorenzo*, który również był znakomitym mistrzem pędzla. I szła robota przez te wszystkie czasy żwawo i ochoczo i omdlewała

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

(\*\*) *Taddeo Gaddi* uczeń *Giotta*. ur. 1300. † około 1366 r. — St.

(\*\*\*) Zob. powyżej str. 153.

tylko wtedy, gdy kłopoty zewnętrzne i wojny ścisnęły oddech tej zacnej Florencyi. Nakoniec wszystkie nawy już stanęły pod sklepieniem a zewnątrz szaty różnobarwne marmurów odziewały zwolna wszystkie ściany świątynicy. Zostawała atoli jeszcze do pokonania trudność najtwardsza, a tak groźna, tak olbrzymia, iż ploszyła od wagę i najzuchwalszych budowników. Jakoż wypadalo jeszcze zaklepić tę kopułę tak niesłychanego ogromu.

Wiemy atoli, jak się to dzieje w historii. Niechaj nastanie wielka epoka, rozgrzewająca piersi wszystkich, a wtedy pewnie i wielkich ludzi nie braknie, bo wielki człowiek w sobie, jakby w ognisku, zbiera ciepło i promienie rozlewające się po ogóle jego kraju. Wielcy ludzie zawsze są miarą dzielności swojej epoki; gdy ich nie ma na jawie, znać, że jeszcze nie czas na nich. Florencyi atoli naówczas nie brakło ratownego geniuszu, a nim był jeden z jej synów, bo *Filippo di Ser Brunelleschi* (ur. 1377, † 1446).

Ciekawe to rzeczy, które o Brunelleschim prawi stary Vasari, bo ten pisarz, jak nam wiadomo, sam jest artystą, sam jest malarzem i architekta, umie tedy na palcach sprawę fantazji artystycznej, a nadto on żył w czasie najwyższej piękności we Włoszech (od 1512 — 1574); był współczesnym, i często osobistym przyjacielem największych mistrzów stulecia, przeto jemu nie nowiną geniusze; możemy tedy wierzyć, że gdy wspomina z najwyższą czcią o mistrzu Filipie, pewnie nie przesadza w tych pochwałach swoich. Więc też, w poniższych gawędach naszych, najgłówniej z Vasarego zaczerpnę, jako z najbogatszego źródła naszego.

W drugiej połowie czternastego wieku żył we Florencyi *Ser Brunelleschi di Lippo Lapi*, notaryusz. Dom jego skromny przytulił się w zacisze placu Św. Michała. Rodzina jego, choć nigdy nie szumna bogatym zasobem, wysoko była czczona w całym mieście, bo od dawnego czasu rodzili się z niej ludzie, z których niektórzy zająśniali i świetnym talentem, i nie powszednią zasługą dla rzeczy publicznej. Wszyscy zaś bez wyjątku odznaczyli się najwyższą uczciwością; żadnego nie kazila choćby najmniejsza plamka moralna. Tradycje czystego, domowego obyczaju, pracowitość, bojaźń Boża, były paizą tej rodzinie. Nie dziw zatem, że jej też nie brakło przyjaźni ludzkiej a błogosławieństwa z góry, bo wiecie co to za szczęście dla każdego, kto z uczciwego gniazda na świat przychodzi. Otóż w tym domu zrodził się poważanemu powszechnie notaryuszowi synek w r. 1377. Ojciec, na cześć zmarłego dziada, dał malcowi imię „*Filip*“. O ile go też stać było, wyprawił uroczyste i wesole chrzciny. Gdy chłopczyzna podraślał, ojciec umyślił go sposobić do notaryatu. Lecz akta, pisanie, szpargały, pargaminy i cały przybor kancelaryjny jakos nie poszły w rym młodzikowi; za to atoli pokazywała się u niego niesłychana zdolność w wyrabianiu rękami różnych przedmiotów mechanicznych, a zręczność ta jego była tak nadzwyczajna, iż wszystkich zadziwiała. Ojcu to usposobienie syna



nie bardzo było po sercu; przecież, gdy był człowiekiem rozumnym, nie chciał przez gwałt zawadzać przyrodzonym chęciom swojego Filipa. Zatem oddał go na naukę do złotnika, a przedewszystkiem dbał, aby młodzieniaszek, stosownie do tego nowego powołania, dzielnie ćwiczył się w rysunkach. Wiadomo nam też, iż w średnich wiekach rzemiosło a sztuki graniczyły jedynie o progi od siebie, że tedy naówczas rękodzielnik z łatwością wznosił się na artystę, i że nawzajem dech idący od pracowni mistrza, uszlachetniał, upiękniał pracę warsztatów. Tak samo stało się z Filipem. Wrychle nasz robotnik młody nietylko nauczył się prześlicznie osadzać w złocie kamienie drogie, lecz wykonywał nawet ze srebra figury, kwiaty, płaskorzeźby, a to wszystko bardzo cudnie a z misternym smakiem. A gdy mu czasu starczyło, robił sobie, na podziw wszystkich, doskonałe zegarki. Zatem już błyskał w nim ten nadzwyczajny talent do mechaniki, który niezadługo miał dokonać tak ogromnych spraw.

Teraz sama tajemnicza moc geniuszu zawiodła Filipa do rzeźbiarskiej pracowni. Tutaj zapoznał się z równie młodym rzeźbiarzem *Donatello* (Donato di Betto Bardi, ur. 1383, † 1466) (\*). To poznanie stało się najświętszym przymierzem serc obu młodzieńców. Ich przyjaźń, poczęta z przyczyny miłości dla sztuki, związała ich na życie całe, a każdy w tym wzajemnym udzielaniu się urosł w olbrzymią potęgę, bo każdy z nich wznagał się, bogacił się nieskończenie, nie tracąc atoli na właściwej sobie treści. Bo i przyjaźń zacna, i szlachetne kochanie, podobnie jak piękność sztuki i prawda z ducha się rodzi. Co zaś związane celem materyjalnym, przemija marnym powiewem, jak wszystko co zewnętrzne i ze zmysłów wyłgęle.

Krom rzeźby, jeszcze atoli architektura stała się dla Filipa sztuką ulubioną. Nad nią on teraz dzień i noc marzył. A zanim się spostrzegło grono jego kolegów, już młodzieniec dźwignął się na świetnego budownika.

Przecież każdy człowiek wyższy, jak poczuwa płomień potęgi gorejący mu w duszy, tak też widzi jasno i niedostatki swoje. Filippo odgadł, iż dla architekta w pełnym znaczeniu trzeba koniecznie umiejętności perspektywy. Zatem dumal, myślał, pracował, męczył i dręczył się, i rysował i wiele prac zepsuł, aż mu w duszy zajaśniało, aż odkrył tajemnice perspektywy, o której współczesnym jego zaledwie się marzyło. W radości tego wynalazku zabrał się co telu do rysowania to placów, to posadzek skracających się w miarę oddalenia, i rysował budy przekupników florenckich, i lo-

(\*) Piękne przedstawienie tak sztuki *Donatella*, jak współczesnych stosunków artystycznych zawiera praca *II. Semper, Donatello, seine Zeit u. Schule*. Wien-1875. Z pracy tej pokazuje się, że *Donatello* urodził się nie 1383 lecz 1386 roku. — St.

dzye, i już nie wiedzieć co. Zewsząd brzmiały oklaski pełne podziwienia; zewsząd też cisnęła się młodzież, prosząc, by ją nauczył tej cudownej sztuki. A wśród tej młodzieży był i ów później tak sławny i tak wielki *Masaccio*, którego imię stało się posągiem granicznym między dwiema epokami nowożytnego malarstwa. Na tem wszystkiem atoli jeszcze nie przestawał mistrz Filip, bo go parła moc potężniejsza od niego do coraz dalszej nauki, do coraz głębszej wiedzy. Zatem studiował jeszcze i Pismo Święte i Dantego i geometryę.

Wśród tych przerozmaitych prac, nie zaległo też i dłużej, jak to widać z anegdoty, która mu się z przyjacielem Donatellem przydarzyła. Jakoż Donatello pracą kilkumiesięczną, niesłychanie usilną, wystrugał w kościele S. Croce postać Chrystusa Pana na krzyżu. Gdy dokończył dzieła, wezwał przyjaciela, by usłyszeć jego zdanie. Donatello był przekonany, że Filip uniesie się podziwieniem wobec tej roboty; a nawzajem Filip, któremu kolega tyle był już prawil o tem swoim dziele, spodziewał się nie lada rzeczy. Gdy atoli stanął wobec tej pracy przyjaciela, uśmiechnął się. Nuż wtedy Donato zaklinać Filipa na przyjaźń ich i na wszystko co święte, by mu sumiennie zdanie swoje wypowiedział. „Zdaje mi się, mówi wtedy Brunelleschi, żeś na krzyżu rozpiął chłopca, a nie postać szlachetną a świętą Zbawiciela!“ Dotknięty troszkę boleśnie Donato słowami przyjaciela, odrzekł: „Gdyby równie łatwo było dzieło jakie wykonać jak je osądzić, pewnie mój Chrystus, zdawałby ci się Zbawicielem, a nie chłopem. Zresztą sprobuj, weź kawał drzewa, i zrób sam!“ Otóż te ostatnie słowa Donatella: „Piglia un legno e fanne uno tu“, do dziś dnia żyją jako przysłowie w ustach ludu. A cóż na to czyni nasz Brunelleschi? Kupił istotnie drzewo, i, nikomu nic nie mówiąc, pracował przez kilka miesięcy nad postacią Pana Jezusa. Gdy dzieła dokończył, zaprosił Donata na obiad. Po drodze Filip na rynku zakupił jaj, serów i innych prowiantów. Idą razem. Wtedy Brunelleschi odzywa się do kolegi: „Proszę cię, weź to wszystko i zanieś do mojego mieszkania; ja niebawem za tobą pośpieszę“. Gdy przyszedł Donatello do kwatery przyjaciela, stanął jak wryty. Wpięknem, łagodnem oświetleniu zoczył przed sobą Chrystusa Pana na krzyżu; a ta postać Zbawiciela tak była szlachetna, święta, działo tak doskonałe, iż Donatello zapomniał i o sobie i o świecie całym, i jakby stracił rozum, roztworzył ramiona w zachwyceniu. Włypnął z ręki fartuch, a one prowianty, wszystkie jaja, sery, i t. p., padły na ziemię, rozbijając się na tysiąc sztuk. Wtem wchodzi do izby Filippo. „Coś ty zrobił Donato? Cóż będziemy jeść na obiad? Tyś wszystko na ziemię rzucił?“ — „Co do mnie.“ rzekł Donato, „już ja dostałem część moją, chcesz mieć twoją porcyę, weź ją sobie. Lecz dość tego! Tyś powołany przedstawiać Zbawiciela, a ja chłopów“ (\*).

(\*) Ta cała powieść wzięta z żywota Donata przez Vasarego.



Otóż wielce dla nas dogodnie w ten sposób odezwał się Donatello, bo nam nastreczył porę rzucenia pobieżnie kilku kresiek do scharakteryzowania jego talentu, a oszczędzimy sobie rozpraw na przyszłość.

Albowiem mimo tej rozpaczki Donatella, i mimo tego twardego, przeciw sobie danego wyroku, powiedzmy, iż on był talentem, jakich mało w historii sztuki. Ale był to talent zupełnie właściwego rodzaju. Któż nie wie, jakim to perpendykulem często chodzi świat duchowy, i w dziejach i w literaturze, i we filozofii i w sztuce. Jeżeli przez czas pewnej epoki panowała przeważnie jakaś zasada, jakaś myśl żywotna, jakiś pewny kierunek, to już w czasach, gdy ta epoka ma się ku końcowi swojemu, występuje często jakiś znamienity geniusz, który, jakby party szczerą opozycją a reakcją przeciw owej kończącej się epoce, działa wbrew jej dążności, idzie jej na przekór, a to często gęsto bez własnej nawet wiedzy. Nie dziw, tedy, że taka potęga, choć wielce świetna, choć będzie miała pod wielu względami słusność, właśnie tém zgrzeszy, że przesadzi w stronę przeciwną, że się stanie niedostateczną, bo jednostronną. Pytam się was, czyli się to tak nie dzieje zwykle w świecie? Po nowoczesnej literaturze klassycznej, tak ogłędnej na prawidła zmysłone, nastąpiła literatura szalona, bezuzdna, rozchaszana. Tak się też dzieje i w polityce. Powodem tego, że ludzie nie umieją się miarkować, że każdy, o ile może nadużywa swojej przewagi. Podobnie się stało z Donatello. Epoka, która go wyprzedziła w sztuce, trzymała się ideałów nie raz wielce abstrakcyjnych, patrzyła często w niebo nie mając oczu otwartych na rzeczywistość, na naturę, na prawdę, na rysunek żywy. Donatello staje przeciw kierunkowi, protestując z dłotem w rękę, a jak powiada Burckhardt protestuje gwałtownie imieniem natury, realizmu i rzeczywistości dotykanej, naocznój. A tak on zrywa wszelkie stosunki z epoką poprzednią. On lżej sobie bierze piękność i wdzięk, on głównie dba o efekt, on się trzyma ziemi i żywego życia, on chce uderzyć, wstrząsnąć gołą prawdą serce ludzkie. Gdy mu potrzeba, rzeźbi figury namiętne, twarde, nieużyte, z gminu wzięte, lub chude, kościste, wymokłe, znękane, pogięte, o rozczochranych włosach, że aż ohyda i strach bierze, gdy się na takie postaci spojrzysz. I uważmy dobrze, że Donatello, studyując naturę, zarazem uczy się pilnie od antyków; posągi starożytne i okruchy ich — to także nauczyciele jego. Rozumie się, że te studia niemało łagodzą surowość jego naturalizmu i są u niego zarodem właściwego stylu. Jakoż chciemy zważyć. Idealność przeszłej epoki nie oglądała się jeszcze na naturę. Nawzajem naturalizm Donatella nie dbał o idealność. Czegoż trzeba było? Ześlubienia ideałów naniebnych z prawdą a rzeczywistością! Te ześlubiny, mające zrodzić najwyższą piękność, obchodźć będąc sztuką w XVI stuleciu, i z nich właśnie zajaśnieje światu fantazyja Michała Anioła i pobratymców jego w sztuce.

Zrozumieliśmy tedy całe ogromne znaczenie Donatella w dziejach sztuki.

W tymże samym czasie, gdy w skromnej izdebce Filipa przytrafiła się scena z obiadkiem spełzłym na niczém, we Florencyi wrzał ruch pośród artystycznego świata. Chodziło bowiem o dokonanie owych sławnych drzwi do baptysteryum Św. Jana, o których niżej obszerniej pomówimy. Rozpisano, po naszymu mówiąc, konkurs. Wśród wielu ubiegających się stanął *Lorenzo Ghiberti* (\*) i nasi przyjaciele Donato i Filippo. Na wystawie modelów obaj uznali pracę Ghibertego za najdoskonalszą ze wszystkich, a publicznie chętnie głosili chwałę jego. Lubo Brunelleschiego kompozycya mała co niżej stanęła, lubo sami zawiadowcy prosili go, aby dzielił te prace z Ghibertim, zacny Filip nie przyjął téj ofiarowanej sobie chwały mówiąc: że ona należy wyłącznie i niepodzielnie samemu Ghibertemu. Jego zdania był i Donatello, którego robota, zwłaszcza co do rysunku, była wielce znakomita. „Szczęsne dusze, woła w tém miejscu Vasari, szczęsne dusze, które, nawzajem sobie pomagając, cieszą się serdecznie, mogąc innym oddać należne uwielbienie. A jakże nieszczęśliwi są ci, którzy szkodząc innym sami giną z zazdrości?“ Kto wie, może ta uwaga Vassarego dałaby się i dziś zastosować?

Myszę, że powyższe, tak pobieżnie rzucone, zarysy będą dostateczne, aby podały czytelnikom naszym wyobrażenie o ludziach ówczesnych, o artystach, o życiu sztuki w ogólności. Zatem teraz, gospodarząc już ściśle z czasem i miejscem, podamy tylko, jakby spisem skróconym, dalsze koleje Filipa i prace jego około katedry. Czytelnik tedy uzupełni sobie bez trudności te notatki w myśli swojej.

Po wspomnionym konkursie, Filip sprzedaje folwarczek swój i udaje się do Rzymu, biorąc z sobą przyjaciela swojego Donatella. Głębokie studia Filipa nad gruzami dawnego Rzymu. On nie dba o codzienne wygody i potrzeby. Dwie wielkie myśli chłoną całą duszę jego. Jedną jest wskrzeszenie dawnej architektury klasycznej, drugą wynalezienie sposobu zasklepienia kopuły na S. Maria del Fiore. Tę myśl chował w tajnikach skrytych serca swojego. Słusznie tedy ktoś z nowszych pisarzy rzekł, że pierwsza z tych myśli uczyniła go rejem renesansu w architekturze i piastunem nowej epoki, i że druga myśl uczyniła go mistrzem nad mistrze w budowniczej konstrukcyi. Bo przed nim nie było przykładu podobnego dzieła, jakim była kopuła florencka. Ona w sto lat później stała

(\*) *Lorenzo Ghiberti*, najznakomitszy rzeźbiarz XV wieku, ur. 1378, † 1455. Pozostawił po sobie także pismo o sztuce rzeźbiarskiej, z którego wyjątki zamieszczono w nowém florentyjskiem wydaniu dzieła Vasarego (zob. T. I *Podróży do Włoch* str. 293 przyp.). — St.



się dla Michała Anioła nauką, wskazującą mu jak dźwignąć kopułę Św. Piotra w Rzymie.

Brunelleschi i Donatello odgrzebują w Rzymie gruzy, badają formy i fundamenta starodawnych budowli. Pospółstwo rzymskie, widząc tych dwóch ludzi gminnie ubranych z łopatami na ramionach, miało przekonanie, że oni skarbów śledzą. Mniemanie to się potwierdziło, gdy pewnego razu istotnie odgrzebali garnek z monetą.

Głębokie a wytrwale ich studia sprawiły, jak się zdaje, że Filippo pierwszy w nowożytniej historii rozdziela porządek dorycki, joński i koryncki. Rysuje i mierzy dawne bazyliki, łuki sklepienia, świątynie, akwedukty, amfiteatra i t. d. Gdy mu zabrakło pieniędzy, pracuje u złotników, a wysłużony zarobek obraca na utrzymanie się wśród swobodnych studyów.

W r. 1407, Filippo wraca do Florencji. Właśnie wtedy zebrały się wielkie narady biegłych i znawców, badających sposób zasklepienia kopuły. Obecny naradom Filippo jest zdania, że co do kopuły, zmiana planu Arnolfa jest konieczną, że wypada zbudować pod nią bęben (tambour) ośmiościenny, bo tak dopiero wystąpi kopuła na jaw widny, że w każdej ścianie bębna należy umieścić okna. Czytelnik widzi na naszym wizerunku (str. 205), jako rzeczywiście później to podmurowanie przyszło do skutku.

Filip już w duchu swoim, a nawet w rysunkach miał przygotowaną przyszłą budowę kopuły. Przecież plany jego miały dla świata zostać jeszcze najgłębszą tajemnicą. Przeczuwał, iż zawczesne wyjawienie się z nimi groziło niebezpieczeństwem dla niego; bo kto inny, korzystając z jego błyskawicznych pomysłów, miałby sobie oddany kierunek około zasklepienia kopuły, a tём samem okryłby się sławą i nieśmiertelnem imieniem; gdy tymczasem imię Filippa Brunelleschi, wynalazcy genialnego, poszłoby w zapomnienie. Postanowił tedy mistrz postępować sobie z najogłędniejszą roztropnością i w tём pokazał całą zręczność i przenikliwość Włocha. Wiedząc zaś, że nieobecnością swoją zaważy więcej w oczach ludzkich, wrócił do Rzymu.

Znowu we Florencji naczelnicy budowy z majstrami, ludzie cechowi, ustraszeni trudnościami budowy, odstąpili od niej. Brakło rady. Panowie rajcy, pomnąc na bystry rozum Filippa, pochlebnym listem zapraszają go do Florencji. On wraca. Staje przed radą. Tutaj w dość długiej mowie, zachowanej nam przez Vasarego, wielce zgrabnie przedstawia ogromne trudności konstrukcyi, lecz zarazem rzuca kilka słów, w których przebija się z lekka pewnością i ufnością w siebie. Ta przemowa jest arcydziełem zgrabności; w niej Filippo, jak słusznie powiedziano — jest „niby adwokatem, niby dyplomatą, niby poetą, a przedewszystkiem już Włochem”. W końcu tój mowy radzi, aby nie tylko z całych Włoch, ale i z Francji i z Niemiec zwolano najbieglejszych mistrzów, dla posłuchania ich zdania. Filippo, podając pomysł zaproszenia mistrzów

z innych a dalekich krajów, przewidywał jasno, że oni nie na wiele się zdadzą; miał przekonanie, właściwe każdemu geniuszowi, że on sam jeden tylko zdoła rozwiązać zagadkę sfinksową. Parla atoli w nim żądza, aby i przed obcymi, przed światem całym zajaśniał najwyższą chwałą. Ta żądza popisu i sławy jest rzeczą ludzką, którą mu z miłością przejrzeć możemy.

Panowie radni zachęcali mistrza Filipa, by pozostał we Florencyi; pragnąc go ująć, kazali mu nawet darem wypłacić pewną a znaczną sumę. Filip atoli wymówił się, składając się tém: że ciągle odbiera listy niezmiernie naglące, by wrócił do Rzymu. Odjeżdża tedy do wiekiustego grodu. I znów oddaje się całą duszą głębokim studjom nad sztuką sklepienia.

Tymczasem senat Florencyi, któremu owa rada Filipa przypadała do smaku, polecił kupcom florenckim, rozgałęzionym po całej Europie, aby od wszystkich książąt wszystkich krajów wyprosili najzdolniejszych mistrzów i majstrów w budownictwie, i aby przytém nie szczędzili kosztów. Nie ma co mówić. Pomysł zebrania w grodzie rodzinnym wszystkich najwyższych intelligencyj współczesnego świata był pomysłem świetnym, nadzwyczajnym, zatem podobał się tej dumnej a zacnej rzeczypospolitój.

Wiele czasu upłynęło, zanim z dalekich końców Europy owi biegli i znawcy pościgali niby na sejm artystyczny do Florencyi. Nakoniec r. 1420, w domu najwyższego przewodźcy roboty koło katedry, zebrali się wszyscy na zapowiedziany olbrzymi sobór mistrzów. Krom włoskich i tokańskich majstrów, zasiedli do rady mężowie z Francyi, Niemiec, Anglii i Hiszpanii. Był na tej radzie i Filippo.

Po imieniu wezwano z kolei każdego z obecnych do wyłożenia zdania swojego.

I z kolei odzywały się zdania, a niektóre z nich były arcyfantastyczne, dziwaczne. Np. jeden ze znawców powiada, że trzeba dla lekkości budować kopułę z pumeksów, inny twierdzi, że należy w środku kościoła wybudować filar, na którymby spoczęła kopuła; a nie brakło też takiego, który za tém obstawał, aby kościół aż pod kopułę zasypać ziemią; na niej postawić kopułę, tę ziemię atoli napełnić szelązkami i, po skończeniu kopuły, pozwolić aby każdy, kto zechce, zabierał sobie ziemię ze szelązkami, a tym sposobem ludzie wywiozą całe to rumowisko tanim kosztem (Vasari T. I, oddz. I). Przyszła kolej na Brunelleschiego. Wszyscy wpatrują się w tę twarz szpetną, mizerną, w tę figurę niską, chudą, biedną, odzianą w szaty wcale nie świetne. Filip oświadcza, że bez filaru, bez ziemi, bez pumeksu, a nawet bez rusztowania wewnętrznego zdoła wznieść tę kopułę. Krzyk, wrzawa, śmiechy, drwiny hukły w całej sali. Naczelnicy przewodnicy odwrócili się od niego, mówiąc: że wraży jego są mową szalenca, i niechajby prawil podobne androny do



podobnych jemu obłąkańców, ale nie do nich, ludzi rozumnych i trzeźwych.

Wtedy Brunelleschi, mimo krzyków, powtórnie zabiera głos i przedstawia trudności, które pewnie spotkają budowę kopuły, a o których nikt z obecnych zapewne nie pomyślał. Nakoniec prawi, że kopuła winna być dwoistą, że jedna, bo wewnętrzna, winna się mieścić w drugiej, bo zewnętrznej, tak, aby można chodzić między jedną a drugą. Na te słowa ze wszech stron wołają, że Brunelleschi dostał pomieszania zmysłów, krzyczą aby wyszedł precz ze sali. Filippo został. — Krzyki „precz z rady!“ — Mistrz rozpalony własną mową pozostał między niemi. Zatem przyszło aż do tego, że na rozkaz przewodniczących, pachołki gwałtem wynieśli Filipa ze sali!

Gorycz pałaca przejęła duszę wielkiego człowieka z doznanej hańby i sromoty. On, co tyle lat życia poświęcił, badając sztukę sklepienia, on co znał potęgę własnej umiejętności i geniuszu swojego, teraz na to zeszedł, że się nie ośmielał wystąpić na ulice, w obawie, by nie być pośmiewiskiem gawiedzi brukowej. Chciał wyjechać z Florencyi. Nakoniec przecież chwała ojczyzny i własna sława przemogła — Brunelleschi został w mieście rodzinnem.

Filip teraz stara się o zjednanie sobie pojedynczych rajców, najwięcej wpływu mających — i to mu się dość udaje. Znowu zgromadza się rada. Spór się wznosi. Brunelleschi zbija z kolei twierdzenia różnych mistrzów i gruntownie wyświeca niedostatek każdego z tych wyłożonych zdań. Wtedy wołają, że gdy oni wszyscy pokazali jawnie i szczerze plany swoje, słusznie też będzie, żeby i Brunelleschi przedstawił swoje rysunki i pomysły. Filippo odmawia. Lecz wznosi, aby temu z mistrzów obecnych, tak cudzych jak i swoich, była powierzona budowa, który na stole marmurowym postawi jajo na ostrym jego końcu. „Zgoda! Zgoda!“ wołają wszyscy. — Sługi przynoszą do sali jaja — każdy doświadcza szczęścia; nikomu się nie udaje. Filip zgrabnie bierze jajo do ręki i przygniótłszy nieco jego koniec postawił pionowo jajo. Wrzawa, krzyki! „To nie sztuka, wołają, w ten sposób każdy z nas byłby potrafił jajo postawić!“ — „Otóż, widzicie, mówi Brunelleschi, gdybym wam pokazał plany lub modele moje, takżebyście wiedzieli jak sklepić naszą kopułę!“ Wedle tradycyi, znaney nam, tegoż samego przykładu z jajem miał użyć Kolumb w ośmdziesiąt lat później z onymi panami, którzy twierdzili, gdy Ameryka już była odkryta, że nic nie było łatwiejszego nad to odkrycie nowey części świata.

Nie rozwlekając rzeczy powiedzmy, że nakoniec przecie Filip otrzymał budowę kopuły, jednak z wielce ciasnym ograniczeniem. Jakoż naprzód polecono mu, aby niby na próbę budował ją do pewnej wysokości, potem aby sobie miał przydanego drugiego mistrza, coby go dozierał i był równy jemu i co do powagi. Ten warunek był niesprawiedliwością jawną, wyrządzoną Filipowi. A nam sa-

mym przykro powiedzieć, że tego niegodnego kontrolowania kolegi podjął się Ghiberti, ten sam Ghiberti, który niegdyś doznał wielkomyślności Filipa, nie chcącego z nim wspólnie pracować około onych drzwi rzeźbionych, atoli dla tego, aby na samego Ghibertego, jako doskonalszego rzeźbiarę, spłynęła cała pełna sława arcydzieła. A zważcie jeszcze, że Ghiberti nie miał wyobrażenia o architekturze!

Rozumie się, że Brunelleschi głównie nad tém przemysliwał, jakby się pozbyć onego wrzekomego współpracownika swojego. Zatem naprzód udawał chorego, nie pokazując się u budowli, a gdy zakłopotani majstrowie, a później nawet rajcy przychodzili do niego, pytając, jak dalej robotę prowadzić, odpowiadał: „Wszak macie Ghibertego, jego się pytajcie!“ — Później jał się jeszcze skuteczniejszego sposobu. Przedstawił bowiem potrzebę, aby praca, wedle dwoistego rodzaju swojego, rozdzielona była między niego i Ghibertego, oświadczając, iż zostawia koledze wolność wyboru co do rodzaju zatrudnienia. Lorenzo który był obecny, chcąc nie chcąc, musiał uczynić wybór takowy. Tym sposobem, sam sobie zostawiony, wrychle zdradził nicestwo swoje. Ustąpił tedy z pola, pobierał atoli jeszcze przez trzy lata całkowitą płacę swoją.

Teraz odetchnął swobodnie genialny Filippo. Praca pod jego wyłącznym kierunkiem szła żwawo, rosła w oczach. Co dzień wymyślał nowe mechaniczne przyrządy do wyciągania na kopułę ciosów, a pragnąc, żeby robotnicy nie mitrężyli sił i czasu, urządził dla nich w kopule winiarnie, garkuchnie, traktyernie. Tak tedy z wczesnym porankiem wszedłszy na kopułę, nie schodzili, aż po całodzienną robocię.

I dźwigała się hardo kopuła, a budowała się, jak on wyrzekł na owej radzie, we dwie kamienne kopuły, z których jedna w drugą włożona; z których tedy jedna była zewnętrzna, a druga wewnętrzna, a między obiema były urządzone schody, po których można chodzić.

O takowej zuchwałej konstrukcyi nikomu przed Filipem ani się przysniło; była bezprzykładną śmiałością. Kopuła ta, jako widzi nasz czytelnik (fig. 61, str. 205), nie jest półkolistą, ale składa się z ośmiu połaci, które, gdyby na wierzchu nie było latarni, zesłyby się u góry w ostrołuki. Uważmy, że ta kopuła jest też najpierwsza, która się dźwignęła na bębnie. Wiemy już bowiem, że Arnolfo miał myśl wzniesienia jęj wprost po nad owemi kopułami pobocznemi. Jak zaś później, gdy już sztuka konstrukcyi tak silnie urosła, wielbione było to dzieło Brunelleschiego — widać ztąd, iż wielki Michał Anioł, wybierając się do Rzymu by postawić tam kopułę Św. Piotra, miał w te słowa rzec do tej świątyni florenckiej: „Żegnaj cię, idę, by stworzyć dzieło podobne, ale nie równe tobie!“ Wszak tenże Michał Anioł wybrał sobie w S. Croce na grób miejsce, zkał, przy



otwartych drzwiach kościelnych, widzieć można było tę kopułę na S. Maria del Fiore.

Krom kopuły tej budował mistrz Filippo Brunelleschi kościoły S. Lorenzo i S. Spirito i zaczął budować pałac Pitti, który jest jego dziełem, prócz wyższego piętra i dziedzińca. Surowi nawet sędziowie wyznają, że ten pałac Pitti jest ze wszystkich świeckich budynków na ziemi najwznioślejszym i najuroczystszy.

Lubo Brunelleschi nie ukończył tego pałacu, jednak owa myśl wzniosła, żyjąca w tych głazach, jest myślą jego własną. Brunelleschi skończył kopułę w 1434 r., zatem po 13 latach strawionych nad jej budową. Papież Eugeniusz IV, przyjechał na poświęcenie katedry. Brunelleschi umarł w r. 1444, zatem w roku bitwy Warnenńskiej. Niektóre części kościoła nie były skończone; a między niemi latarnia na kopule nie była jeszcze zaczęta. Giuliano da Majano († około 1480), a po nim Baccio d'Agnoia († 1543), otrzymali polecenie, by brakujące części uzupełnić.

Podając powyższy szkic historii Filippa Brunelleschiego, nie żałowałem sobie czasu, bo miałem na celu pokazać życie artystyczne Włoch w XV stuleciu; to życie wrzące, gorące, co dokonało tyle wielkich rzeczy nieśmiertelnej sławy. Zdaje mi się, że dzieje budowy tej katedry, powyżej podane, są pod tym względem nierównie więcej uczące, niż obszerne a teoryczne rozprawy.

Teraz, stanąwszy z uwagą przed tą katedrą, zapytujemy samych siebie, do jakiego stylu należy to cudotworne budowanie? Odpowiadamy, iż tonem głównie w niem przeważającym jest gotycyzm. Czytelnik, mający może oczy napojone stylem gotyckim kościołów krakowskich, gdańskich, formami strzelistemi Sw. Szczepana w Wiedniu, tunem Strasburskim, Norymberskim, Kolonskim, lub kościołem Najświętszej Panny w Paryżu i t. p., nie pojmuje z razu, aby jakieś pokrewieństwo mogło łączyć owe zuchwałe, eteryczne, kamienne fantazyje północy, z tym ogromem syty, poważnym, a tak łagodnym katedry Florencyi. Przecież przychylił się do naszego oświadczenia, jeżeli spojrzy na naszą *fig. 62* (str. 218). Ona przedstawia jedne ze drzwi bocznych kościoła tego. Albowiem tu znajdzie prawie żywcem powtórzoną ową strzelistą wzlotność północnego gotyku. Mówię prawie, bo i w tych formach, choć tak misternych, brzmi z cicha uczucie obce ludom północy. Podobny rysunek gotycki czytelnik spostrzeże i w oknach kościelnych i w otaczających i wieńczących je przystrojach i w częściach składających kopułę, która, jak wiemy, budowana w ostrołuk; a gotycyzm silniej jeszcze żyje we wnętrzu, bo w arkadach jego i w sklepieniach.

Widzimy tedy, że ogólna całość naszej katedry jest isticie gotyką architekturą, ale pojęta sercem italskiem. Tylko kopuła, będąca dziełem Brunelleschiego, mimo ostrołukich linii, już jest zwiastuną mającej się rozpocząć architektury renesansowej.

Rzekliśmy w Wenecyi, w Medyolanie i t. d., przeglądając się

w kościołach gotyckich tych miast, że pierwiastek romantyczny, idealny średnich wieków, tak wybujały, zrywający się z ziemi, objawia się z całą fantastycznością a potęgą w gotyckich budowlaniach z tej strony Alp; że atoli występuje o wiele zmieniony, ułagodzony na ziemiach italskich. Mówiliśmy też w innych miejscach o powodach tego zjawiska.

Otóż ten kościół S. Maria del Fiore jest także gotykiem — tylko gotykiem przetłómaczonym tém wierniej na włoskie uczucie, iż Florencyja, jako więcej odsuniona od Alp, mniej jeszcze ulegała powiewom ducha, idącego z północy, niż Wenecya i Lombardia.

Być może, że ścisła krytyka tu i owdzie w tej cudnej, a pełnej majestatu budowie znajdzie wadki jej właściwe. Tak np. mówią, że te przepyszne czarne, czerwone i białe płyty marmurowe, odziewające wspaniałą szatą cały kościół, są za nadto jednostajnego pomysłu, za nadto się powtarzające i rozdrobnione. Co gorzej, gadają jeszcze, że te płyty przypominają nawet jakiś wyrób stolarski wykładany różnokolorowem drzewem; inni są zdania, iż brakuje na tym kościele, a zwłaszcza na jego kopule, silnie rozwiniętych, występujących członków i szczegółów architektonicznych, i że niedostatek ten jedynie skąpo się wynagradza barwnością płyt marmurowych. Są jeszcze inni, którzy wskazują na dysharmonią linii w ogólności; jakoż powiadają, że linie krągłe, łagodne mniejszych kopuł, okna kolistę we wielkiej kopule, dalej formy owych płyt marmurowych albo całkiem prostokątne, lub u góry z romańska zaokrąglone, dziwnie patrzą obok ostrzów, kątów, szczytów spiczastych, form wznolnych, któremi się rysują okna i drzwi kościoła. Nie wątpię, że takowe zarzuty mogą być słuszne, mianowicie zarzut ostatni jest najprawdzi-



*Fig. 62.*

Jedne z drzwi bocznych  
katedry Florenckiej.



wszym, bo wytyka słabiznę, która się właśnie zrodziła przez przeniesienie gotyku na obcy sobie grunt włoski. Przecież te wszystkie wytykane niemoce nikną, maleją, obok ogromnego, niewypowiedzianego majestatu całej tej budowy.

Już nie wiem, ile razy obchodziłem tę katedrę, a zawsze widok jęj więził mi myśl i serce. Naprzód wielmożnie działa już sam ten ogrom jęj. Jakoż przypominamy, że nasza krakowska wieża maryacka, stanawszy na posadzce tego kościoła, jeszczeby miała wielką przestrzeń między sobą a najwyższą jego wysokością. A ta cicha wspaniałość kształtów! A ten przepych tych płyt marmurowych i gra ich barw, co uciszone szeregami wieków już straciły pierwotną swoją jaskrawość i krzykliwość, zatem nawzajem sobie wtórują i nawzajem się łagodzą. Tutaj zamiast owych gotyckich szczegółów i szczegółków architektonicznych, tych tysiącznych iglic, floresów migotnych, któremi przemawiają do nas katedry ludów północnych, widzisz uroczysty ruch mass na wielką stopę, zatem tutaj stają przed tobą cienie i światła i formy spokojne i pełne grandezzy. Przyznaję się czytelnikowi, że w chwilach, gdy się całkowicie oddawał olbrzymim wrażeniom tej świątynicy florenckiej, przystępowały do mnie jakieś kwasy, gniewy przeciw estetykom, zwłaszcza niektórym niemieckim, którzy koniecznie chcą, aby inne narody czuły tak samo jak i oni, którzy, północnemi a uprzedzonymi oczyma na arcydzieła Włochów patrząc, te i owe w nich wady wyszukują.

Chodzisz długo z nabożeństwem wpatrując się w tę katedrę, a z niej, z tych jęj form wspaniałych, cichych ciągle świeżemi, pełnemi falami, niby morze głębokie, poezya przelewa się w serce twoje. Tutaj nawet nie zawadza świat i jego wrzawa. Bo prawie jedynie ze strony facyaty, przeto ze strony dzwonnicy Giotto, przepływa prąd mieszkańców. Po innych stronach cicho i spokojnie; tu i owdzie ktoś z jakiego domu wystąpił, tu lub owdzie zasiadł przekupień zachwalając owoce swoje, lub jakiś staruszek na długim straganie rozłożył szeregi spleśniałych książek do sprzedania. Zresztą cicho i spokojnie!

Teraz, mijając Campanille, wstąpmy do wnętrza. Zanim jednak przekroczysz te progi, staniesz zdumiała, widząc, że ta świątynia tak ogromna, tak okazała, wysadzana zewsząd płytami kosztownych marmurów, nie ma żadnej głównej wystawy (facyaty), bo ściana ogromna, tynkowana — to cała jęj facyata. Na tym tynku ślady farb, prawie do niepoznaki przez słoty splókanych. Arnolfo rozpoczął z marmurów tę facyatę. Gdy później, jak wiecie, Giotto kierował budową katedry, orzekł, i zapewne słusznie, że ta „facyata zaczęta nie jest tak świetnym arcydziełem, aby nad nią nic piękniejszego wymyślić nie można“. Za zezwoleniem senatu burzy tedy tę wystawę Arnolfa, a skomponowawszy inną, cudnej piękności, wielką jęj część wykonał. Przecież Giotto umiera, cała prawie katedra stała gotowa, a wystawa główna ciągle czekała uzupełnienia

swojego. W roku 1588, niejaki *Benedetto Ugoccione*, którego niektórzy *Maledetto* słusznie przezwali, otrzymał od księcia Ferdynanda pozwolenie zburzenia téj facyaty Giotta. Jak drapieżny zwierz ten nicpoń Benedetto wpadł z oprawcami swojemi na dzieło Giotta. Brutalstwem zbrodniczym, gwałtem Wandala odłamywał kosztowne płyty marmurowe, odczepiał posągi, przystroje. Jedyne okrucy zostały z tych piękności, a te nawet po większej części przez niedbalstwo gdzieś się zawieruszyły i przepadły dla świata. W sto lat pełna po tych sromotnych barbarzyństwach, wielki książę tokański, oczekując z Bawaryi narzeczonej syna swojego, sprowadził zastęp malarzy z Bolonii, którzy powlekli gołe ściany malowaną facyatą. Otoż te ślady splókanéj, malowanéj architektury, które dziś na téj ścianie widzisz, toć są pozostałki ich roboty splóviałej (\*).

Zaledwie przekroczysz progi katedry, a urzeczę cię świat lubéj, wdzięcznej wiosny w tysiącznych postaciach. Cała posadzka kościelna mozajkowana, roztacza się kobiercami kwiatów. Wpatrujesz się w te dzieci, przez fantazyą i naturę zrodzone, które tutaj tłumną ciżbą zasypały te przestrzeń ogromną; zdaje ci się, jakby te kwiaty przerozmaite ciągle się przeistaczały pod magiczném zaklęciem wróżki. Wszak to jest dom *Przenajświetszej Panny Kwiatu*, więc téż fantazyja artystów, więc lud pełen cnéj a rzewnej miłości po posadzce rozesał kwiaty, by po nich stawiała stopki Święta Bogarodzica, gdy zeszedłszy z nieba odwiedza to ziemskie mieszkanie swoje.

Gdy wzniesiesz oczy, gdy je rozpuścisz po tych ogromnych przestrzeniach, zewsząd obwieje cię grozą uroczystą widok nadzwyczajny, do któregoś nie przywykł był w zaalpejskim świecie. Czujesz mimowolnie, że i tu, w tém wnętrzu świątyni, gotyk italski ma właściwe sobie rodzime serce, co czuje po swojemu i kocha po swojemu.

Czytelnik zechce się wpatrzeć w rzut poziomy katedry florenckiej, przedstawiający mu się na naszéj *figurze 63*.

Naprzód kogóż tu nie uderzy ta przestronność i swoboda oddechu tego wnętrza? Uważcie! Gdy owa przesłynna w poprzek świata katedra kolońska, słusznie uchodząca za panią a królową wszystkich gotyckich północnych świątnic, pyszni się sklepioną nawą środkową 44 stóp szeroką, nawa środkowa w S. Maria del Fiore dochodzi właśnie aż do ogromnéj szerokości 60 stóp! I zważmy jeszcze, gdy w Kolonii sklepienie nad ową nawą wspiera się na arcy-potężnych a grubych filarach, a nadto dość blisko siebie posta-

(\*) W nowszych czasach zajęto się wzniesieniem nowej, stosownéj facyaty dla katedry florenckiej. W Kwietniu 1860 król Wiktor Emanuel położył w tym celu uroczyste pierwszy kamień. Wskutek przeniesienia stolicy do Rzymu praca ta poszła w zaniedbanie. — St.



wionych, tutaj w katedrze florenckiej to sklepienie, tak szeroko rozpięte, spoczywa na filarach stosunkowo cienkich, smukłych, a takowe stanęły w bardzo znacznej odległości od siebie, bo, jak widzimy, jest ich tylko po trzy z każdej strony nawy.

Otóż myślę, że ta śmiałość sklepienia, to zuchwalstwo bezprzy-

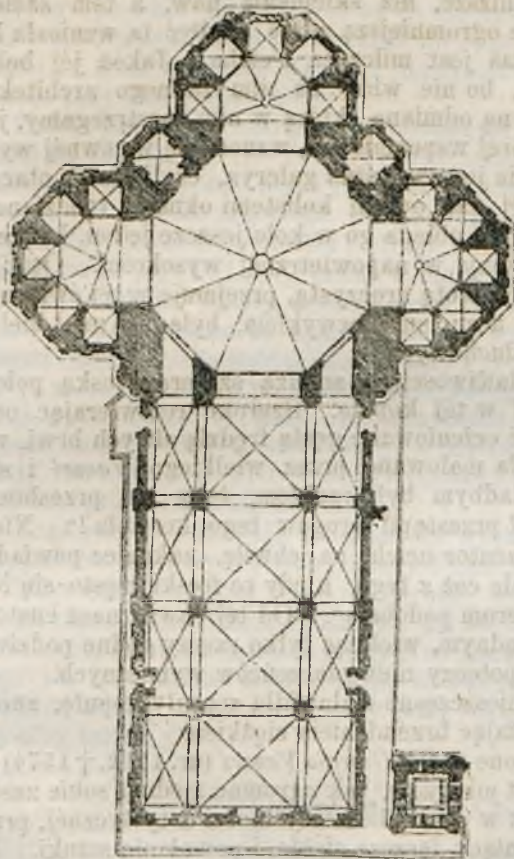


Fig. 63. Katedra florencka — rzut poziomy.

kładne starego Arnolfa jest istną średniowiekową rycerskością, istną butną fantastycznością rozumu, bo opartą na kalkule mechanicznym, i dla tego tak śmiałą, bo jest pewną siebie i umiejętności swojej. Mistrz-rycercz Arnolfo goni na ostre, kruszy kopie z ciężką materyą, a najpiękniejsza dama, bo sama artystyczna piękność oddaje mu dank. Olbrzymia grubość filarów w tumach europejskiej północy wymagała rozebrania ich na pęk lasek i kolumn, by przewyciężyć osiadłość a ziemskość mass; by je zakłać duchem, uskrzydlić i nadać im lekkość a wzlotność ku niebu się wspinającą. Tych zachodów nie potrzebują nasze filary florenckie; one są

pełne prostoty, bo czworograniaste, tylko wzdłuż krawędzie ich zapuściły się w nieco wklęsłe pionowe żłoby. Te filary na wysokości 36 stóp wieńczą się w kapitele, od których w jedną i drugą stronę rozpinają się arkady i ostrołuki; na samych zaś kapitelach stanął rodzaj podnóża, nad którym dźwigają się pilastry potężne, a które na wysokości 60 stóp nad posadzką kościelną znów ubrane są w głowicę.

Powyżej śmiało występuje strojna galerya. Ona obiega cały kościół, bo i nawy krzyżowe i chór (presbiterium). Od tej galeryi dopiero podlatują żebra kościelnego sklepu.

Czytelnik widzi na naszym rzucie poziomym, jako wszystkie trzy ramiona krzyża zamknęły w sobie, trybem północnych tumów, wieniec kaplic, a jest ich tutaj po pięć w każdym ramieniu. Te kaplice są nierównie niższe, niż sklepienia naw, a tém samém, jeszcze wyższą, jeszcze ogromniejszą zdaje się być ta wzniosła kopuła. Kopuła sama zaś jest milcząca i cicha. Jakoż jęj bęben ośmiościenny spokojny, bo nie widać na nim żadnego architektonicznego ruchu, bo jedyną odmianą, którą w nim spostrzegamy, jest ta, że nad galeryą, o której wspomniałem, wznosi się w pewnej wysokości w tym ośmiogranie jeszcze jedna galerya, czyli ganek otaczający go w koło, a wyżej nad owemi kolistemi oknami (widzianemi na naszej fig. 61, str. 205), obiega go w koło jeszcze jeden, bo trzeci takowy ganek, zawieszony w napowietrznej wysokości. Otóż ta wielkość, łącząca się z prostotą uroczystą, przejmując w tej świątyni każdego z wędrowców uczuciem niezwykłym, byle nie miał bielma uprzedzenia na oczach duchowych.

Mój cicerone z gadatliwością i amfazą szczero-włoską polecił admiracyi mojej freski w tej kopule. Szeroko roztwierając oczy czarne i błyszczące, choć ocieniowane gęstą frędzlą siwych brwi, wołał: „Są to arcydzieła malowane przez wielkiego *Vasari* i sławnego *Zuccheri*“. „Radbym był, rzekłem, żeby ten przesławny *Zuccheri* nigdy nie był przestąpił progów tego kościoła!“ Nieco skonfundowany nasz mentor uciekł na chwilę, nakoniec powiada: „Signor ma słusność, ale cóż z tego, kiedy te freski często się ichmościom panom forestierom podobają“. Od tej chwili nasz custode okazał się statystą rozsądnym, wielbiąc tylko rzeczy godne podziwu, a nie głosząc szumnej apoteozy niewydarzeńców wymietnych.

Bo też prawda, że nieszczęsne malowidła zepsuły kopułę, zniżając ją o wiele i obciążając brzemieniem ciężkiem.

Te freski miał polecone sobie *Giorgio Vasari* (ur. 1512, † 1574) co pisząc, jak wiemy żywot mistrzów, tak ogromne zjednał sobie zasługi (\*). Lubo on żył już w czasie lekkomyślności artystycznej, przecież był to człowiek ceniący jeszcze siebie i powołanie sztuki. Po śmierci jego malowali tutaj dwaj *bracia Zuccheri*, bo *Federigo* († roku 1609) i brat jego *Taddeo* (\*\*), obaj ludzie z talentem ale bezsumienni, napuchli dumą, napoczęci złym czasem, a popisujący się szybkością swojego pędzla.

Zrozumie czytelnik, że w katedrze Florencyi, tego stołecznego miasta piękności artystycznej, pewnie i nie brakuje znakomitych

(\*) Zob. T. I str. 293.

(\*\*) Zwykle nazywają ich *Zuccaro*. Taddeo um. już w r. 1566. — St.



klejnotów sztuki, świecących imieniem mistrzów sławnych. Tutaj Najświętszej Pannie i rodzinnemu miastu złożył hołdy swoje Gaddo Gaddi, Donatello, Baccio Bandinelli, Benedetto Majano, Michelozzo, Michał Anioł, Masaccio, Luca della Robbia i wielu innych braci po sztuce. Przecież gołe wyliczenia tych dzieł byłyby i żmudne i nie na wieleby nam się zdały; szersze zaś rozwody nad nimi przeciągnęłyby opis nasz tej świątyni aż do zmęczenia i nadałyby mu wymiary zbyt przesadne w porównaniu do opisu innych kościołów. Co więcej, z temi imionami wielkich mistrzów spotkamy się przecież jeszcze przy innej sposobności.

Zatém przelotem natracę, że nieladajakiej baczości godne są drzwi do zakrystyi. Bo one nie tylko namaszczone są pracą arcy-mistrzów, lecz i przez historią zostały przeznaczone na świadków głośnego w świecie zdarzenia. Jakoż pole nad temi drzwiami ustroił w barelfy *Lucca della Robbia* (\*), ten luby mistrz, co podobnie, jak inne członki jego rodziny, umiał w biedną glinę, z której wyrabiał arcydzieła swoje, techną uczucia przeczyste i wdzięki niebiańskie. Same zaś drzwi ulane ze śpiżu są robotą *Michelozza* i *Masaccia* (\*\*), i tegoż *Lukasza della Robbia*; każdy tedy z tych trzech mistrzów zostawił tu zacząć pamiątkę po sobie. Machiavelli zaś, ów wielki polityk i dziejopis, zachował nam owo zdarzenie historyczne, które się w tém miejscu odbyło, i skreślił je z mistrzowska w swoim arcydziele, bo w *historyi Florenckiej*, wydrukowaném w r. 1525, to jest dwa lata przed śmiercią autora.

Zapewne czytelnik się domysła, że wypadkiem, o którym mówimy, jest ów krwawy wybuch rodziny Pazzi przeciw Medyceuszom.

Nasz custode, istny włoski cicerone, wydobywszy z siebie wrodzony zapas komedyanckiej mimiki, jął się nam przedstawiać sceny mordercze, które tu miejsce miały; to udawał Bandinięgo, rzucającego się na Juliana Medyceusza, to Juliana upadającego, to Wawrzyńca Medici, jak obwinawszy lewą rękę płaszczem zasłaniał się nią niby tarczą (\*\*\*) .

(\*) *Lucca della Robbia*, głowa znakomitej artystycznej rodziny florenckiej, ur. 1400, † około 1480. — St.

(\*\*) Udział *Masaccia*, pierwszorzędnego przedstawiciela malarstwa florenckiego w XV wieku (zob. T. I str. 290). w tém dziele jest bardzo wątpliwy, gdyż *Masaccio* umarł w roku 1443. a robotę nad owemi drzwiami śpiżowemi rozpoczęto podobno dopiero w r. 1446. W jego miejsce jako współpracownika *Lukasza* przywodzą rzeźbiarza *Maso di Bartolomeo*. — St.

(\*\*\*) Machiavelli (Dzieje Flor. pod r. 1478 Ks. VIII) oddział, czyli księgę, w której opisuje owo sprzysiężenie, zaczyna następującemi uwagami, które ja tutaj co do słowa wypisuję: „Od czasu gdy Medyceusze dostąpili całej prawie władzy nad Florencyą, już wtedy dla niechętnych tej rodzinie dwie tylko pozostały drogi, bo albo wypadalo im znosić cierpliwie ten stan rzeczy, albo też jąć się spisków aby go wyrzucić. Gdy atoli spiski trudno się udają, przeto kończą się zagładą tych, którzy je uknuli, a wzmagają potęgę tego, przeciw któremu były uknowane. Dla tego się dzieje, że po wybuchu każdego spisku, jeżeli rządcą nie ginie śmiercią jak książe medyolański, co się atoli rzadko zdarza, ten rządcą nabiera ogromnej wła-

Nakoniec nasz szanowny mentor, nie widząc w nas zbytniego poklasku dla jego scenicznej sztuki, znowu spowaźniał i poprowadził przed jakiś stary obraz malowany a tempera. Na nim mąż

dzy. Bywa też często i to, że jeżeli on pierwiej był dobrym, teraz robi się złym. Bo spiskowcy napelniają go bojaźnią, bojaźni wiedzie go do środków zabezpieczających, bezpieczeństwo zaś zachęca go do srogości, z czego znowu legnie się przeciw niemu zawiść, a z tej zawiści często rodzi się jego własny upadek. Tak tedy wszystkie te spiski gubią natychmiast tych, którzy są ich sprawcami, a temu, przeciw któremu były obrócone, w każdym razie szkodzą, choć dopiero w czasie późniejszym". Potem Machiavelli, jako współczesny tym wypadkom, opisuje koleje sprzyśięnienia się rodziny Pazzi. My, prócz jego ksiąg, użyjemy jeszcze innych źródeł. Opowiadając pokrótce to zdarzenie. Jakoż dzień 26 Kwietnia 1478 roku, który właśnie był niedzielą, wybrano na zamordowanie Wawrzyńca i Juliana Medyceuszów. Zbrodnia miała się wykonać w kościele katedralnym podczas nabożeństwa, w chwili podniesienia. Głowami knwanego zamachu byli bracia Jakób i Franciszek Pazzi, Franciszek Salviati arcybiskup Pizy, brat jego Jakób i Jakób Poggio. Spiskowcy, schodząc się po raz ostatni na naradę w nocy ze soboty na niedzielę, rozdają sobie role. Pulkownik Montesecco, który dawniej wziął na siebie zabicie Lorenza, teraz słysząc, że morderstwo ma być wykonane w kościele, przejęty zgrozą, odstąpił od zamiaru. Zatem wyręczają go w tém jakiś Antonio z Voltera i Stephano, ludzie z powołania swojego mniej wprawni do tego rzemiosła. Franciszek Pazzi i Bandini zaś obowiązują się zamordować Juliana Medici. W niedzielę dzwony wzywają mieszkańców na oddanie czci Panu. Kościół napelnia się tłumami nabożnego ludu. Wchodzi i Lorenzo Medici i siada przed wielkim ołtarzem w zwykłym swoim miejscu. Tuż za nim stają obaj jego zabójcy. Ale dręczący niepokój wstrząsa duszą spiskowców, bo Juliana nie widać. Chwila za chwilą upływa, a jego jeszcze nie ma w kościele. Wtedy Franciszek Pazzi i Bandini, strwożeni, by im ofiara nie uszła, śpieszą do jego mieszkania; prośbami i jedwabnemi słówkami zniewalają by wspólnie z nimi udał się na nabożeństwo. Rzecz dziwna, powiada Machiavelli, ci dwaj ludzie tak zdołali ukryć nienawiść jadowitą wrzącą w ich sercu, iż „i na drodze. a nawet jeszcze w samym kościele prawili płocze fraszki Julianowi, żartując i dowcipkując facecjami, jak to zwykle czynią młodzi". Franciszek Pazzi nawet udaje jakieś serdeczności, uściłkał Juliana, chcąc się przekonać, azali czasem suknia nie kryje zbroi. Nakoniec kapłan wznosi hostyą świętą, lud cały rzuca się na kolana, — uklęknął i Julian. Lecz w tej chwili ugodził go śmiertelnie Bandini mieczem, z umysłu do tego sporządzonym. Franciszek rzuca się z wściekłością na Juliana, okrywa go ranami, a w zapomnieniu siebie szalonem sam sobie zadaje głęboką ranę w nogę, Antonio i Stephano uderzają na Lorenza Medici. Lecz oni mniej wprawni do takich dzieł, ranią go tylko lekko. Lorenzo dobywa szpady i dzielnie się odcina. Mordercy, widząc daremne usiłowania swoje, strachem zdłjeci, uciekają z kościoła. Tak wielki krzyk, wrzask, taki zgłębkił grzmi od wielkiego ołtarza, że lud strwożony rozumie, że sklepienia kościoła pękają. Bandini, dobiwszy Juliana i zamordowawszy Franciszka Neri, stronika Medyceuszów, rzuca się teraz na Wawrzyńca. Lecz ten, otoczony przez ochraniających go przyjaciół, wciągniony był do zakrystyi. Teraz znane nam drzwi zakrystyi zatrzaskły się — Lorenzo Medici ocalony.

Gdy się to dzieje w katedrze, Franciszek Salviati, wraz z Jakóbem Poggio, na czele zbrojnych spiskowców udaje się do palacu rządowego, by go obsadzić i senat ująć w niewolę, lub zamordować. Signoria była właśnie zgromadzona. Salviati poleca swoim, aby, gdy usłyszą wrzawę na pierwszém pietrze, natychmiast owładnęli strażą pałacową. A signorii zaś kazał oświadczyć, że przychodzi w wielce ważnych sprawach. Wpuszczono go natychmiast. Zaledwie atoli wszedł z kilku spiskowymi do sali, a tu drzwi się z nienacka zatrzaskły. A były one tak urządzone, że zamknięwszy się, tylko kluczem mogły być otwarte. To niespodziewane odla-



w długiej czerwonej szacie, na nakryciu głowy wieniec z wawrzynu; lubo warga spodnia nieco występuje okazując jakąś dumę i cierpkość charakteru, przecież na obliczu jego przemaga wyraz łagodności i słodyczy. W rękach książka. — To Dante! Z jednej strony tej figury malowane dodatki przypominają Piekło, Czyściec i Niebo. Zdaje się, że ten wizerunek jest rzeczywiście podobny do wielkiego wieszca, nie ma jednak prawie wątpliwości, że on nie siega jego czasów, bo z drugiej strony postaci widać S. Maria del Fiore z gotową już kopułą, która jak wiemy, dopiero dokonana była w r. 1434.

Na stronie przeciwniej kościoła w ramach kolistych umieszczone popiersie Giotta, dzieło *Benedykta da Majano* (ur. 1442, † 1497). A niedaleko od niego patrzy znowu drugie popiersie z podpisem *Brunnelleschi*. Wrychle stajesz przed innym wizerunkiem, którego imię równą świeci sławą, jak imiona owych trzech bohaterów poezji i sztuki, bo mężem, którego tu masz uczyć, jest *Massilio Ficino*.

czennie Salviatego od swoich stronników, czekających na dole jego rozkazów, tak go zmieszalo, że ledwie zdolał kilka słów bez związku wyszeplenić; co chwila to bladł, to się czerwienił. Cezar Petrucci Gontaloniere (niby prezydent senatu), bystrym wzrokiem widząc najwyższe pomieszczenie na twarzy Salviatego, krzyknął, wypada ze sali. W sieni ujrzał Jakóba Poggia; a będąc niezmiernie silnym chwytą go za włosy, rzucił o ziemię i oddaje strażą. W tym zamęcie i rozruchu, umknął Franciszek Salviati. Senatorowie uzbrajają się naprędce w co który może. Zatarasowali bramy. Tymczasem widzą z okien Jakóba Pazzi, który, na czele uzbrojonej kupy sprzysiężonych, biegnie przez ulice wołając: „Do broni! do broni!“ Już szturmują do bramy. Wtedy Petrucci, trwogę przemagając, rozkazuje schwytanego Jakóba Poggia powiesić w oknie na widok ludu i odstrach powszechny. Mnóstwo schwytych z towarzyszy Fr. Salviatego wyrzucają żywcem przez okna na bruk uliczny.

Niezadługo atoli lud, kochający Lorenza Medyceusza, bo był ujęty oddawna jego hojnością, tłumami przybywa signorii na pomoc, uwalnia pałac i senatorów. Domy Pazzów przez pospólstwo wzięte. Franciszek Pazzi, nie mogący się ruszyć, ani wezwać stronników swoich do broni, dla utraty krwi z rany, którą sam sobie był w kościele zadął, teraz wywleczony jest nagi z łóżka, ciągniony przez ulice do palacu rządowego, i powieszony obok Jakóba Poggia. W tej chwili też Franciszek Salviati znaleziony w kryjówce, przyprowadzony do signorii, został również powieszony w oknie obok Franciszka Pazzi. Powiadają, że był przejęty taką jadowitą zawiścią przeciw Pazzemu, uważając go za powód swojego nieszczęścia, że wisząc około niego, jeszcze go chciał chwycić zębami i ukąsić.

Nie było obywatela, powiada Machiavelli, któryby w tym czasie okropności nie był stawiał się u Wawrzyńca Medici, ofiarując mu osobę i majątek swój. Lud rozjuszony na dzidach roznosił po mieście członki krwawe spiskowych. Nikt z nich nie uszedł. Jakoż nawet jeden z nich dosięgnął gór Alpejskich, lecz, przez pastery szwajcarskich poznany, został do Florencyi odstawiony. Podobno Baudini uciekł do Konstantynopola, gdzie sultan kazał go okuć i odesłać na miejsce zbrodni.

Dość tych okrutnych, okropnych scen. Opowiedziałem je wam, abyśmy widzieli, że i w tej epoce, gdy tak wielki szereg jasnych ludzi świecił we Włoszech, gdy Italia zabierała się do blizkich a najwyższych tryumfów sztuki, nie brakło jej w społecznych dziejach ustępów ohydnych i wrzących demonicznych namiętności. Bo ktokolwiek się wczuł w tę historią wie, że także Medyceusze ciężko zgrzeszyli Pazzom, że i oni nie byli wolni od zbrodni a skażenia na duszy.

Wiedzie już, co się dzieje na początku XV wieku, gdy Brunelleschi nadaje nowy zwrot architekturze, Ghiberti rzeźbie, a Masaccio malarstwu, gdy sztuka starożytna klasyczna, dawno wzniesiona do Olimpu, znowu wraca na ziemię i staje żywą wśród ludzi żyjących; wtedy i filozofia Platona, co także jest jedną z niebianek Hellady, uosabia się światu w promiennym geniuszu wielkiego Ficino. Ficino, wyrosłszy pod opieką miłości pełną Cosma Medici, gromadzi około siebie najzacniejsze syny Florencyi i światłoustą wymową prawi im o onym wielkim poecie filozofie, którego mądrość we wieńcu wieszczca i z lutnią złotostrunną w rękę śpiewa o nieśmiertelnej istocie człowieka, o harmonii światów, które, chodząc po nieskończonem przestrzemi, grają muzykę odwieczną. A Florencya cała, upojona zachwytem, ze czcią głęboką wita Platona, nazywając go wczesnym wysłannikiem Bożych prawd. Z ambon kaznodzieje z uwielbieniem każą o Platonie; przed Platonowym wizerunkiem świeci niezgasła nigdy lampa, a Cosmo, umierając, każe sobie czytać księgi mądrości ateńskiego filozofa.

*Florencya.*

(Dalszy ciąg.)

Przerwałem wczoraj opis owych zabytków, które wiekopomnem dziełem stały na placu katedry, bom rad był popożyczyć czytelnikowi i sobie samemu. Dziś wróćmy do naszego obziera i przypatrzmy się jeszcze owym dwóm budynkom — bo dzwonnicy, i baptysterium, które, sąsiadując z katedrą wczoraj opisaną, składają się z nią w tak nadzwyczajną a dziwną całość.

Czytelnik widzi dzwonnice, to dzieło *Giotta* (ur. 1276, † 1336) (\*) choć jak przezemgę na naszym drzeworycie fig. 61 (str. 205) jest to ta sama wieża, o której człek wcale nie sentymentalny, bo Karol V, mówił: że żałuje, iż nie ma na nią pochwy, by to cudo sztuki ochronić od wrogich żywiołów. Spostrzegamy, że ta Campanila, jak większa część dzwonnicy włoskiej, nie zrosła organicznie ze świątynią samą, jak to bywa na północy. Ba! bo te Włochy są raczej krajem śpiewnej melodi niż wiążącego kontrapunktu i harmonii. Tu ojczyzna Rossinich a nie Beethovenów, tu człowiek żyje w miłości z tym pięknym Bożym światem, co go w kółko otacza, a mniej zapada w królestwo tajemnicze, święte, co mu mistycznie szepce i wy-

(\*) Zob. T. I, str. 275 i T. II, str. 234 i nast.



rocznią prawi. Zatem też wzniosłość pionowa wież jakos się w Italii nie krewni z formami samych katedr, co łagodne trzymają się raczej ziemi i rozkładają się w przestrzenie szerokie obszernego oddechu. Kampanilę florencką mógłbyś nazwać klejuocikiem, cackiem, gdyby ona nie była tak wspaniała, tak dumna swoją szlachetną pięknnością i gdyby nie była wysokości tak hardziej, tak niebotycznej. Bo pomyślcie że ona, licząc 260 stóp, równając się tedy naszej wieży Maryackiej w Krakowie, jest wieżą arcywzniosłą; i zważcie, że ona cała, podobnie jak sam kościół, odziała się w płyty czarnego, białego i czerwonego marmuru, składające artystyczne desenie. A wyobraźmy sobie jeszcze, że na tych kosztownych płytach ta Kampanila nie przestaje, że ona się stroi jeszcze w posągi, w płaskorzeźby, które same przez się już są arcydziełem.

Ta wieża włosko-gotyckiego stylu jest jakby głośną spowiedzią Italii z jej architektonicznych uczuć. Postawmy ją w myśli obok którejś z wież północnego, zwłaszcza niemieckiego gotyku. Wiecie, co się tam dzieje w onej krainie, w onej ojczyźnie liryki, miłości eterycznej, myśli bezcielesnych, mglistych, a najgłębszej spekulacji filozoficznej? Naprzód na podbudowaniu czworograniastem, potężnym, podszadziem dźwiga się czworogran; ten u góry cieńsze, staje się lżejszym, bo ściana cztery swoje naróżne krawędzie, a tak zamienia się w ośmiogran. U spodu tego ośmiogranu, a w miejscach kędy występują cztery rogi owego czworogranu, wyrastają wieżyczki wysokie. Ośmiogran wlatuje zuchwale w powietrze, aż każda z jego ośmiu ścian kończy się w ostroluk śmiały, zdobny we floresy i kwiaty. Te ośm ostroluków tworzą u wierzchu tego ośmiogranu jakby koronę kamienną, dzierganą, a ze środka tej korony, niby z jej wnętrza, strzela ośmiościenna piramida, jakoby obelisk, kończący się ostrzem, na którym kwiaton olbrzymi kamienny, a spojierający na ziemię z pod obłoków niby krzyż, łączy doczesność z niebem. Tak, zaczawszy od samego spodu, aż do eterycznej ostatniej iglicy, wieża północna coraz cieńszeje, ulatnia się, zrywając się ku gwiazdom. Dla tego też najczęściej ta piramida ośmiościenna bywa przezroczem z dzierganych koronek kamiennych, już prawie nie do ziemi należącym. Otóż to stopniowe ścięnczenie i ulatnianie się, ta coraz eteryczniejsza idealność nie znana jest dzwonnicy Giotta. Bo ona u samej góry jest 39½ stóp szeroka, a u samego spodu dochodzi 42 stóp. Różnica przeto między spodem a górą dzwonnicy arcy mało znaczy; cała wieża jest prawie zupełnie jednostajnym czworogranem. Przecież i u niej widać coraz więcej wzmagającą się lekkość, lecz takowa daje o sobie znać tylko z cicha i wielce łagodnie w tych pięciu piętrach, z których się wieża złożyła. Jakoż spód sam znacznej wysokości nie pokazuje żadnych okien; on cały, będąc podbudowaniem, rozdziela się na pola barwne, wdzięczne, a u góry wieńczy się gzymsem wielce wydatnym; pierwsze piętro jeszcze nieśmiało i skrycie chowa swoje wążiuchne okien-

ka, lecz za to w niżach wyświęca posagi cudnej roboty. Czwarte piętro, nieco wyższych wymiarów, znowu jest lżejsze od trzeciego, każde z nich wyswobadza się dwoma gotyckimi oknami po każdej z czterech stron dzwonnicy. Dopiero piąte piętro ma formy najwzlotniejsze, więc też jest najlżejsze, najidealniejsze, zwłaszcza, że tutaj po każdej stronie ogromne a wzniosłe okno roztwiera wewnątrz słonecznej jasności, a tak radośnie usamowalnia, uduchowia martwą materją. Otóż do tych kształtów włoskich, tak nieznacznie a umiarkowanie przypominających wlatywanie czysto-gotyckiego stylu, nie byłaby się wcale nadała owa strzelista piramidalność wież zaalpejskich, i dla tego też Kampanila pokryła się dachem prawie płaskim, niewidnym z dołu.

Lubo, wedle mnie, głównym ruchem urozmaicającym jednostajność tego czworogranu jest gra różnobarwnych marmurów, przecież nie brakuje też życia w samym rytmie architektonicznym. Jakoż naprzód cztery krawędzie, spotęgowane będąc przyporami, występują wzdłuż całej wysokości, brzmiąc silnym cieniem, a potem belkowania, gzymsy, oddzielające piętra od pięter, a nakoniec cudnie piękny krajinik, co otoczył koroną głowę wieży — to wszystko przybiera budynek ten w gracyą niewypowiedzianą. A cóż dopiero te szczegóły! Naprzykład już same okna — one w środku przedzielone obyczajem gotyckim na dwa okienka przez słupki cienkie, kręcone, a u spodu poręczę marmurowe dziergane we wzorki hoże, wesole, a potem te wykładane desenie w lekkie kwiaty, w szlaczki, w hafty, pełne wykwintu i smaku! To wszystko czyni tę dzwonicę pewnie najpiękniejszą ze wszystkich dzwonnicy na świecie całym. Najwyższego atoli nabierzesz pojęcia o tém arcydziele, jeżeli w myśli dodasz sobie rzeźby, zrodzone po większej części geniuszem Giotta! Jakoż na owém wspomnianém przez nas podbudowaniu widzimy ze wszystkich czterech stron wieży po dwa rzędy płaskorzeźb — jest ich wszystkich 54. Na pierwszym piętrze zaś stanęły po cztery posagi z każdej strony, przeto razem szesnaście: one wszystkie są dokonane wedle rysunków Giotta, niektóre nawet wyrobione własną jego ręką. Bo to tacy byli ludzie! Rzeźbiarz, malarz i budownik w jednej osobie! A w każdej z tych trzech dzielnic piękności ten mistrz był panem, a to nawet panem co się zowie.

Posłuchajmy też treści tych kamiennych śpiewów jego, które do dziś dnia odzywają się jakby arfa proroka, ile razy przed nimi stanie człowiek ze słuchem duchowym. Z osnowy tych rzeźb zrozumiesz, dla czego Giotto i Dante byli przyjaciółmi od serca. Bo wspólny dech, wspólny świat i wspólny duch przenikał ich duszę. Otóż taka jest osnowa tych płaskorzeźb: Stworzenie człowieka; pierwsza jego praca w życiu ziemskim; Jabal pierwszy pasterz (panowanie nad zwierzętami); Jubal wynalazca muzyki; Tubalkain pierwszy kowal (władztwo nad martwą naturą). Noe pokutuje za



wynalazek wina. Potem ten sam szereg rzeźb, lecz już po następnej stronie dzwonnicy przedstawia następne epoki ludzkości: Cześć oddana gwiazdom (jako pierwsza religia); sprawienie sprzętów domowych (życie domowe); mąż kielzna konia — niewiasta przedzie, i tak podobnie. Tym trybem coraz dalej snuje się ta epopeja olbrzymia, nakoniec wspina się w sfery najwyższe sztuki i umiejętności symbolicznie uosobionej. Zaiste Giotto, to pierwszy historyzof, te rzeźby pierwszą filozofią ludzkich dziejów, jaka pojawiła się na świecie; te rzeźby stanęły za głęboki, przepaścisty tekst do wykładów o rozwoju duchowym świata. Mówię do wykładu żywego słowa, bo w piórze marznie uczucie i myśl. Gdyby takim wykładem ktoś godny wydołał i prawil i roztoczył tę skróconą osnowę kamiennych obrazów Giotta, wiem, żeby zakipiado w duszy słuchaczom, a serca by im się tak rozwarły, żeby się serce każde stało jakby domem wszystkich tych dziejów ludzkiego rodu, a kościołem Bożym.

A wrażenie tych rzeźb tém głębsze, że one tak naiwne i prostoty pełne. Dziwiny się geniuszowi Giotta, który z tak małym przyrządem a zachodem zdołał przemówić o sprawach, sięgających dna ludzkiej mądrości.

Na piętrze pierwszym, jak wiecie, stanęły posągi. Na jednej stronie widać czterech ewangelistów dłuta *Donatella* z całą potęgą i prawdą realistyczną jemu właściwą (\*). Na drugiej stronie patrzą w świata dal czterej prorocy wykonani przez *Andrzeja Pisano* (\*\*) i ucznia Giotta nazwiskiem *Giottino* (\*\*\*) ; na trzeciej mieści się czterech patryarchów przez *Donatella*, a nakoniec na stronie czwartej postawił *Nanni di Bartolo* cztery Sybille (\*\*\*\*).

Zrozumiecie, że te płaskorzeźby i posągi, będące arcydziełem sztuki a zarazem wzniosłego znaczenia, uświęcają tę dzwonicę tak wdzięczną i lekką jakimś uroczyстым majestatem.

Przezacnem atoli dopełnieniem tej trias (troistki) architektonicznej na tym placu florenckim jest baptysterium di *S. Giovanni*. Jakoż, wprost naprzeciw wielkich drzwi katedry, stanęło to budowanie również świetne i arcyważne.

Czytelnik niechaj zważy, iż się cofamy w coraz dalsze odleglesze światy historyczne. Jakoż dotknęliśmy się kopuły, w której widać wyrastający z gotycyzmu renesans; sama katedra i dzwonnica jest postem od epoki szczerzo włoskiego gotycyzmu, a baptyste-

(\*) Zob. powyżej str. 209.

(\*\*) *Andrea Pisano*, architekt i rzeźbiarz ur. około 1280, † 1345 roku. Po śmierci Giotta (1336 r.) miał sobie poruczone zarówno wykonanie rzeźb do Dzwonnicy według rysunków Giotta jak samodzielne uzupełnienie ornamentacyi. Niestety tylko mała liczba dzieł rzeźbiarskich przy tej dzwonnicy oparla się dotąd szkodliwym wpływom klimatycznym. — St.

(\*\*\*) *Tommaso di Stefano*, zwany jako naśladowca Giotta zdrobniale *Giottino*, ur. 1324, † 1356 r. — St.

(\*\*\*\*) Sybille te w części przypisują *Lukaszowi della Robia*. — St.

rium znowu wznosi się w stylu przedgotyckim, bo należy do epoki i architektury romańskiej. Kiedy zaś stało to baptysterium — nie wiadomo; to tylko pewno, że zanim rozpoczęto prace około katedry, S. Giovanni był otoczony grobami, jak wspomina Boccaccio, a pewnie był wielce staroczesny, gdyż wtedy już wymagał odnowy, którą też Arnolfo dokonał (\*). Ten kościół S. Giovanni jest budową osmiościenną, zatem koncentrującą się w sobie. Pokrył się nie kopułą, ale dachem również o ośmiu trójkątnych połaciach; w środku, gdzie one się zbiegają, wznosi się latarnia.

S. Giovanni dowodzi, że od najdawniejszych czasów dekoracya, zarazem wykwintna, kosztowna, a przytém prawdziwie estetyczna, była potrzebą serca Florencyi. Styl włosko-romański i w tém baptysterium i w kościele S. Miniano odziewa się w najcudniejsze szaty swoje i świeci się w tym stroju jakby do ślubu ubrany. Istotnie, styl ten w obu tych dwóch budowaniach ześlubia się na zawsze z historią sztuki.

Zatém lekki opis teraz wystarczy. Co się tyczy zewnętrznego widoku, wiemy już, że S. Giovanni jest osmiogranem. Teraz uważmy, że cała budynek wysokość wznosi się we trzy kondygnacye, rozdzielone od siebie przez wielce piękne i artystyczne gzymse. W dolnej nie ma okien, tylko drzwi. Przypory silne po rogach, a dwa płaskosłupy w środku rozdzielają tę kondygnacyę czyli raczej każdą jej ścianę na trzy pola, z których każde pasami ciemnymi marmuru znów rozdzielone na mniejsze, wielce kształtne pola. Ściany kondygnacyi drugiej także przedzielone na trzy części przez dwie kolumny, stojące, jak się rozumie, nad owemi dolnemi. Te kolumny drugiej kondygnacyi nierównie są lżejsze, bo ich krawędzie są odcięte tak, że kolumny tworzą połowę osmiokąta; co więćej, te kolumny głowicami nie sięgają do samego gzymasu nad nimi bieżącego, ale arkadami półkolistymi łączą się między sobą i z przyporami na narożnikach. W każdej z tych części widać u góry po jednem oknie, a poniżej tego okna umieszczone trzy małe arkadki, z kolorowego marmuru wyrobione, są istną miniaturką owych wielkich arkad, w których są objęte. Trzecia kondygnacya jest najwyższa; i tutaj po dwa lekkie płaskosłupki, między któremi po trzy barwne pola z marmuru. Ta kondygnacya zaprawdę jest raczej attyką, bo jest tylko nadmurowaniem, czyli ścianą, której na wewnątrz już tylko odpowiada poczynająca się kopuła kościelna. Widzimy przeto, że ściany wnętrza są rzeczywiście nierównie niższe, niż się zewnątrz być zdają. Ten budynek zjednał sobie uwielbienie nawet surowych, często nieprześląganych znawców. Bo nie tylko całość jest wielce estetyczna, ale rozdzielenie jej, wszystkie szczegóły przypominają

(\*) Jak się zdaje *San Giovanni* wybudowano w VI-ym wieku na miejscu starorzynskiej świątyni. Arnolf przebudował ten kościół w r. 1294. — St.



owe misterne czucie piękności, które żyło niegdyś w sztuce starożytnej. Co więcej, uważają, że te architektoniczne dekoracje są wyższej wartości artystycznej, niż przystroje samowolne katedry, a to dla tego, że w baptysterium, wedle różnego znaczenia konstrukcyjnego różnych szczegółów (np. kolumn, gzymsów, arkad, cokółów i t. d.) podobierane też są marmury odpowiednich barw.

Wnętrze tego baptysterium (czyli kościoła Św. Jana) jest również arcy estetyczne, bo u góry wznosi się na kolumnach galeria, stanowiąca niby drugie piętro. Nie będę się już rozwodził nad blaskiem i przepychem świecącym w tym wnętrzu; owe kolumny ze wschodniego granitu, kapitele ze spiżu grubo pozłacane, płomieniejące mozaiki na złotem tle a pokrywające sobą całą kopułę i galerię, słowem całe wnętrze kościoła, dalej szczerze złoto i drogie kamienie lśniące na ołtarzu — to wszystko razem patrzy arcybogato, uroczyście i wspaniale. Pomijając atoli dzieła sztuki, zdobiące wewnątrz kościół, śpieszę, bym czytelnikowi pokazał najwyższy artyzm, stanowiący właśnie chwałę na świat głośną tego baptysterium. W tym celu wyjdźmy ze świątyni, bo ten artyzm pojawia się właśnie na trzech brązowych drzwiach kościelnych.

Najprzód drzwi zwrócone na południe w dwudziestu oddziałach przedstawiają żywot Św. Jana i niektóre cnoty chrześcijańskie. Są one dziełem *Andrzeja Pisano* (\*). O rodzinie Pisanów, będącej rodziną wielkich artystów i o epoce i o pierwiastku, którą każdy z nich wyobraża, prawimy na innem miejscu. Tutaj, gdzie o dziele samego Andrzeja mówić nam przychodzi, uważmy najprzód, że on jest istnym synem epoki gotyckiej, zatem należy do tego kierunku, który i we Francyi i we Włoszech germańskim zowią; i dla tego to właśnie Andrzej tak blizkim krewnym duchowym Giotta. A *Giotta* jest właśnie rejem nowego zwrotu sztuki w świecie; on jest artystą wskroś romantycznym, artystą epoki greckiej. Wszak o nim już mówiliśmy i jeszcze dokładniej mówić będziemy.

Otóż czem *Giotta* jest, czem on jest zwłaszcza jako malarz, tym zupełnie stał się Andrzej *Pisano* jako rzeźbiarz. Baczmy atoli, iż ten, że tak powiem, *Giottycyzm* Andrzeja stanowi właśnie ową ogromną zaletę jego skulptury. Jak styl *Giotta*, tak i styl Andrzeja, skromnemi środkami, umiarkowanym zachodem dokazuje wielkich rzeczy; otóż to umiarkowanie, ta skromność środków tego stylu jest właśnie powodem, że on się jeszcze nadaje do plastyki, że on nie przestępuje granic skulptury. Jakoż rzeźba, a nawet płaskorzeźba ma zupełnie inne a mianowicie ciasniejsze warunki, niż malarstwo w pełnym swoim rozwoju. Tak się tedy dzieje, że te drzwi Andrzeja są opowiadaniem zupełnie plastycznym żywota Św. Jana. Tak np. na tych naszych drzwiach widać Św. Jana jak chrzci Zba-

(\*) Zob. powyżej, str. 229.

wiciela. Pan Jezus po pas wstąpił do wody, łatoli po przez fale lekkie widać postać jego. Z jednej strony stanął na opoche Św. Jan wylewając czarę na głowę Pańską. Z drugiej strony rzeki także na opoche klęknął anioł. U góry Duch Ś-ty. Ze szczytu każdej z tych skał wyrasta powiewna palma. Albo spójrz na drugi barelliew: Święty Jan złożony w trumnie. Młodzieniec stoi u głów jego z zapaloną gromnicą. Kilka figur, otulających się w szaty długie, szerokie, zbliżyły się do oblicza umarłego, nachylając się ku niemu, i ze złością a najgłębszym zebraniem się w sobie wpatrują się w te drogie rysy; widać, że groza pełna uszanowania i żaloba serdeczna woła i kwili się w ich sercu. Rzekłbym, że one mileżą i wstrzymują dech, nie ośmielając się nawet głośno zapłakać. Te wszystkie figury są istnemi myślami, uwidomionemi duchami. Taki jest Giotto, taki jest Andrzej Pisano. Rozumie się, że w tej rzeźbie koniecznie się też znaleźć muszą i niedostatki tego stylu. Tutaj albowiem natura nie jest jeszcze spełna pierwowzorem, bo idealność, właściwa sztuce romantycznej, oddycha, jak wiemy, raczej w duchów krainie nad rzeczywistość wzniesioną.

Zupełnie inny świat, inny okres historyi pojawia się, gdy staniesz w obec obu tamtych podwojów, z których jedno umieszczone są na północnej, a drugie na wschodniej stronie baptysterium. One to są arcydziełem wykonanem przez *Lorenzo Ghiberti* (ur. we Florencji 1378, † 1455). Wszak to są też same drzwi, dla których rozpisano między artystów konkurs europejski, do którego, jakeśmy rzekli (\*), należał Brunelleschi i Donatello, a w którym otrzymał pierwszeństwo Lorenzo Ghiberti mający wtedy lat 23. Wszak to nad niemi pracował Lorenzo lat blisko czterdzieści.

Północne drzwi w dwudziestu kompartymentach obejmują żywot Pana Jezusa. Iubo one świecą mistrzowską, wysoką pięknnością, jednak nie o nich nam teraz mowa. Raczej zwróćmy całą naszą uwagę na drzwi umieszczone ze wschodu, to jest na te, które znajdują się wprost naprzeciw głównych drzwi katedry. One przedstawiają dziesięć ustępów z Pisma Świętego Starego Zakonu. Każda z dwóch połowie drzwi zamyka pięć kompartymentów, więc pięć ustępów. Cóż wam powiedzieć o chwale tego spiżowego dzieła? Przecież o tych drzwiach wyrzekł ów hardy i surowy arcymistrz Michał Anioł, że one godne być drzwiami do raju, i dla tego je do dziś dnia drzwiami niebiańskimi zowią. A gdy wielkiemu Michałowi Aniołowi zarzucano, że się nie ożenił, że nie ma rodziny własnej, rzekł: Patrzcie, Ghiberti miał potomków i majątność; jego potomkowie pomarli, mienie jego się rozsypało, a te drzwi rajskie po nim zostały. Cicognara, bystry znawca, nam współczesny (\*\*), woła, że one są najcudniejszym dziełem skulptury na świecie całym.

(\*) Zob. str. 212.

(\*\*) Hr. Cicognara † 1834 r. Zob. T. I, str. 202 przyp. — St.



Zanim więcej o tém nadzwyczajném dziele powiemy, czytelnik zechce się przypatrzeć naszemu drzeworytowi *fig. 64*. On przedstawia nam dwa takowe ustępy z tych drzwi, które dałem przerysować z fotografu (\*).

Gdy patrzymy się na te rzeźby, uderza nas najprzód ta właściwość, iż nasz mistrz na jednym i tym samym kompartymencie umieścił po kilka scen z jednego ustępu dziejów świętych. Tak np. w wyższym oddziale naszego drzeworytu przedstawia ustęp z historyi Abrahama w trzech jakby aktach. Jakoż Abraham ofiaruje Izaaka na górze Moria, dalej pojawienie się trzech Aniołów Abrahamowi w dolinie Mamre — Abraham błogosławi Izaakowi. W niższym zaś oddziale Ghiberti rozsnuł całą historję Józefa. Widać i zaprzecanie jego, tłumaczenie snu, ucztę wyprawioną przez Józefa braciom, pułarukryty w worku zboża Beniamina i t. d. Tak tedy, co się dzieje w historyi w ustępach czasu, w tej rzeźbie przetłumaczone na ustępy w przestrzeni, zwłaszcza na różne oddalenia, na różne tła. Perspektywa wprowadzona w płaskorzeźbę!!



*Fig. 64.* Drzwi Śpiżowe.

(\*) Treść wszystkich kompartymentów jest następująca: 1) Stworzenie Adama i Ewy — pożywają owoc zakazany; utracenie raju. 2) Kain uprawia ziemię — wraz z Ablem czyni ofiary Panu — bratobójstwo. Przekleństwo Boże. 3) Noc wy-

Ale perspektywa rodzi się nie tylko przez zmniejszające się wymiary przedmiotów coraz więcej oddalonych, ale krom tego jeszcze przez stopniowanie barw, światła i cieniów. I dla tego właśnie perspektywa jest żywiołem malarstwa a jest przeciwna rzeźbie.

Znać przeto, iż ten tak świetny mistrz Ghiberti, wprowadzając perspektywę w te cudne spiżowe rzeźby swoje, przestąpił granice skulptury. To spostrzeżenie tém więcej uderza, iż, jakeśmy dopiero rzekli, Andrzej Pisano, który go przecież wyprzedza w czasie, trzyma się już ściśle warunków rzeźbiarstwa! Zjawisko to, z razu tak dziwne, tłómaczy się bliższém zastanowieniem. Uczuciom i usposobieniu ludów chrześcijańskich, jakeśmy już tyle razy rzekli, malowanie, jako sztuka romantyczna, nierównie więcej odpowiada niż rzeźba. Zatem idzie, że ich rzeźba zostaje pod wpływem malarstwa. Andrzej Pisano, choć jest rzeźbiarzem, trzyma się stylu, którym maluje Giotto, a właśnie ten styl, jak wiemy, jest jeszcze tego rodzaju, że może być przeniesionym do skulptury, bez przekroczenia jej zakresu. Przeciwnie za Ghibertego fantazyja artystyczna już tak urosła, już tak się rozwinęła potęgą, że cały świat stał się jej dziedziną. I uczucia i myśli, i wszystkie głosy wewnętrzne, i pięknota ciała i oblicza, cała przestrzeń w około i wszystka natura jej — i góry i kwiaty i drzewa stały się królestwem, z którego, jako z dziedzictwa swojego, ta fantazyja bierze osnowę a treść swoją; słowem, ta fantazyja teraz już opanowała te obszary, które są właściwe malarstwu na pełnych szczytach jego rozwoju. Cóż przeto dziwnego, że Ghiberti, jako wróżbita genialnej tej fantazyji, jako jej syn ukochany, stał się w rzeźbie jej wiernym przedstawcą; lubo rzeźba jest właśnie tym rodzajem sztuki, który nie zdoła wystarczyć owym obszarom, owemu wszechdziedzictwu, które, jak się rzekło, jest przekazane jedynie samemu malarstwu. Ghiberti maluje rzeźbą, dłutem; jego dzieła spiżowe staną za malowane obrazy. Patrzysz w nich na grupy tłumne figur, drzewa, kwiaty, góry, otoczenia architektoniczne, różne odległości i tła w przestrzeni i t. d., zatem widzisz w rzeźbach jego cały ten świat, który jest raczej sferą malarza a nie skulptora.

Tak tedy, osmieliłbym się wyrzec, że wielki mistrz Lorenzo Ghi-

---

stepuje z rodziną z Arki — czyni całopalenia. — Sadzi winną latorośl — przeklina Hama, błogosławi Sema i Jafeta. 4) Abraham ofiaruje Izaaka. — Trzech Aniołów pojawia się Abrahamowi, błogosławi Izaakowi. 5) Urodzenie Jakóba i Ezawa — Ezaw na łowach — Jakób tymczasem podstępem dostępuje błogosławieństwa ojcowskiego. 6) Józef wrzucony od braci do studni — sprzedany Putyfarowi — tłómaczy sny Faraonowi — poznaje braci — ryczy ich biesiadą — każe ukryć puhar złoty w zbożu Beniamina. 7) Mojżesz na górze Synai — Jozue i lud oczekuje go w dolinie. 8) Wody Jordanu się cofają — glazy rzeczne postawione na pamiątkę tego cudu — Jozue rozpina dwanaście namiotów — oblega Jerycho. 9) Dawid zwycięża Goliata — przemaga Filistynów — wraca z tryumfem. 10) Królowa Saba w pysznym orszaku odwiedza Salomona i ofiaruje mu bogate dary.



berti ma dwie jakby istoty, dwie strony czyniące go synem dwóch epok artystycznych. Jakoż, patrząc na ową osnowę ogromną, którą geniuszem swoim ujął, następnie na arcy mistrzostwo jasne, jakim on nad tym obszarem panuje, zważając jeszcze na te jego gruntowne studia nad naturą i rzeczywistością, a przedewszystkiem nad wzorami sztuki starożytnej, bacząc nakoniec, na tę piękność idealną, która jest sercem i żywotem dzieł jego; uwzględniając mówię to wszystko, widzimy, że on już należy rzeczywiście do nowej, do renesansowej epoki. A przecież znowu, z drugiej strony, widzimy w tym mistrzu natchnienie, a zapatrywanie się wskroś romantyczne, bo on żywioł malarski, malowniczy wprowadza w dziedzinę rzeźby, a tém samém znać, że on ogarniony jeszcze uczuciem fantazyi średniowiekowej (\*). Wszak to dopiero Michał Anioł i współczesne mu skulptory XVI wieku znają dokładnie granice i warunki rzeźby, wyuczwszy się ich ostatecznie na wzorach starożytnych.

Zważ jednak! Właśnie sama ta dwoistość, żyjąca w dziełach Ghibertego, jest głośnem świadectwem wielce możnej jego genialności. Gdyby Ghiberti był artystą na nieco niższą miarę, ta dwoistość pewnieby raziła, odzywałaby się jakimś brzękiem niby zerwanej struny. A przecież zaledwie zatrzymasz się przed temi podwojami, już utoniesz w nich sercem całym, duszą całą; uczucia twoje, porwane na lotach tego wielkiego mistrza, radeby oddać się natchnieniu jego. Ten geniusz ochuchał, ukoił wszystkie ziemskie rozdwojenia. W obec jego dzieł zapominasz wszelkich ścisłych, wyrozumowanych prawideł. I zaiste, wglądając w te obrazy, w te świąty jego, już patrzymy jakby w otwarte serce dziejów ksiąg świętych; nie spostrzegamy drobnych wymiarów figur, bo one już w naszych oczach duchem urosły, i słyszymy co one do siebie mówią, i żyjem ich życiem i oddychamy wśród nich, i stajemy się wraz z niemi uczestnikami ich losów, ich trosk i wesela. A przecież mimo naszej wiedzy technicznej z tych obrazów niewiadoma wróżba, że ten świat, który się roztacza w obec nas, nie jest światem rzeczywistości, bo wdzięki idealne tych postaci, te niebiańskie uśmiechy natury otaczającej ich w koło przenoszą widza w dziedziny rajskie, bezułamne, co promienią nieśmiertelném życiem a miłością innego świata.

(\*) Powyższe uwagi także przypominają właściwość artyzmu naszego *Wita Stwosza*. I Stwosz jest rzeźbiarzem i snycerzem, i on maluje dłutem i tworzy perspektywy i geste grupy i krajobyidoki: słowem, ogarnia właśnie ten świat, który jest tylko dla malarstwa światem właściwym; co więcej, on swoje figury rzeźbione, strugane powleka barwami, zbliżającemi je niby do natury. Pytamy, cóż to ma za znaczenie? Pierwiastek romantyczny, malowniczy tak wybujał, iż wkroczył w dziedzinę rzeźby, tej sztuki klasycznej, i w jej obrębach gospodarzy, jak we własnym domu. Zob. Listy z Krakowa, T. II, str. 154 i następne.

*Florenca.*

(Dalszy ciąg.)

Cny czytelniku moj, przechadzając się ze mną po placu katedry, spotkałeś się aż z trzema okresami sztuki pięknej. Jakoż najdawniejszym tam pomnikiem jest baptysterium Św. Jana, należące do epoki romańskiego stylu; to dzieło tak piękne i bogate złożyłoby nam wraz z równie precudnym kościołem S. Miniano (odnow. roku 1013) obraz architektury romańskiej w najstrojniejszej jej wykwicie; w Pizie atoli obaczmy jeszcze katedrę (z r. 1063) i do niej należące budynki, które nam dopełnią pojęcia o tym stylu na ziemi toskañskiej. Wyobrazicielką zaś architektury drugiej połowy średnich wieków, to jest architektury gotyckiej, była dla nas katedra florencka (założ. 1296), poczęta z duszy wielkiego Arnolfa, i dzwonnica jej (r. 1334), w której Giotto wyśpiewał poetyczne natchnienie swoje. Aż na końcu kopuła (z r. 1421), wznosząca się niby tryumfem nad gotykiem katedry, zwiastuje pierwsze ocknienie ojczystego ducha Włoch, bo jest dziełem architektury renesansowej zrodzonej w fantazyi Filipa Brunelleschi. Nie opuścimy atoli jeszcze dzieł epoki gotyckiej. Bo to przecie nie lada była ta epoka! Ona i pod względem kultury rodu ludzkiego znaczne położyła zasługi. Wszak to w czasie stylu gotyckiego, wśród namiętności wrzących, niesfornych, butnych wyrobiły się pierwiastki idealne, rycerskie, poetyczne a wystąpiły w dziejach uczucia nieznanne starożytnemu światu: uczucia honoru i szlachetnej idealnej miłości. Te pierwiastki, dostawszy się nam spuścizną po owych Średnich Wiekach, bronią nas jeszcze dziś i chronią byśmy do szczeru nie przepadli, nie zjałowieli na piękne w tych zabiegach materyalizmu, w tych niespokojnych frymarkach obecnej nam społeczności.

Wszedłszy z naszej kwatery na Lung-Arno bierzemy się na lewo. Po prawej stronie naszej ciągnie się kamienna balustrada, bieżąca wzdłuż rzeki Arno. Po lewej stronie stanęły rzędem to pałace, to znów domy zwykłe, co powstały uczciwą pracą i oszczędnością a zachodem wytrwałym. Mijamy też nie jeden suty budynek, co niegdyś, będąc pałacem a stolicą możnej rodziny, patrzył z boku na te domy sławetne, mierząc je po swojemu dumnym spojrzeniem, a teraz sam zeszedł na oberżę, na hotel, gdzie lada kto się rozpięra, burmistrzuje, byleby zadzwonił mieszkaniem pełnym.

He razy posłyszę, że jakiś zamek staroczesny z gotycka przebrany, lub brat jego z rodu jakiś stary pałac w mieście idzie na sprzedaż publiczną, wtedy zdaje mi się, że słyszę wołanie nocnego stróża, co wykrzykuje godziny na zegarze społeczności. Ale nocny stróż woła a woła, aż ochrypl, a ci, którzy go słyszeć mają, śpią sobie w najlepsze a śnią o postaciach zapadłych, co dawno pomarły i dawno pogrzebane na cmentarzu historii — i nie pojawiają się wię-



cęj, chyba jako pokutujące duszyczki żądające paciorka. Niechajże się przebudzą one śpiochy a niechaj po zapustach idą na popielec a czekają z radością palm Kwietniowej Niedzieli.

Po co nam atoli te koncepta niepotrzebne! Oto lepiej zwróćmy się ku Arno, który, jak wiecie, ciągle nam towarzyszy. Wzdłuż niego cisną się tłumem ludzie; przez niego przeskakuje aż pięć mostów, po których również biegną ciżbą ludzie, a każdy z tych tysięcy a tysięcy choćby raz rzuci okiem na Arno. Więc też nie dziw, że ten syn natury, oczyniony urzeczeniem spojrzenia ludzkiego, zwolna i poważnie toczy swoje. Ale — niechaj-no wypłynie w kraj otwarty, wtedy często rozkiełzna dziką chuc swoją, a Europa czyta po gazetach, przy cygarach, jako Arno straszliwą powodzią znowu zatopił wioski i miasteczka Toskanii. Bo też ten proces biednego człowieka z naturą materyalną nigdy się nie kończy. Z razu zwalczał jej lwy i smoki i węże przez Herkulesów a Krakusów swoich, to znów ona uderzała na niego w postaci głodu, gradu, mrozu, moru, pożaru, trzęsienia ziemi, ognistych wybuchów gór i t. d. i t. d. Gorzej atoli, gdy te mocy przyrody, przedzierzgnawszy się na własne domowniki jego, zbuntują się boleścią, chorobą, kalectwem i t. d.: ale najgorzej gdy mu staną na zdradzie zamaskowane w schlebne, zwodne zachcianki cielesne i t. d.

Tak przemądrze filozofując miałem już milczkiem minąć most *Ponte Vecchio*, a przecież on jest dziełem zacnym *Tadecusza Gaddi* (\*), najcelniejszego ucznia *Giotta*. Ten most dźwiga na sobie zamasytste budynki, w których niegdyś bywały składy sławnych wyrobów złotniczej sztuki. Wszak tu niegdyś starszy *Ghirlandajo* i *Benvenuto Cellini* sprzedawali dziwy swojej artystycznej fantazyi.

Dziś na tym moście jakoś nie pyszno i biedno, a artyzmu w tych wyrobach może nie ma ani na lekarstwo. Jednak ten nasz *Ponte Vecchio*, choć tak szary i bury a osiwiwały, chlubi się innego rodzaju dziełami sztuki, co mu przysły z dawnych lat. Jakoż tu widzisz grupę marmurową *Herkulesa* i *Nessusa*, którą w roku 1600 wykonał *Jan z Bononii*, i Przenajświętszą *Pannę* malowaną przez *Andrzeja del Sarto*. Tak to tutaj w tej *Florencyi* szlachetne koncepcye dłuta i pędzla żyją wśród życia codziennego a gwarów halaśnych ulicy. Niepodobna, aby te zacne dzieła, spoglądając się na ciągnących tędy ludzi, nie zostawiły w duszy ich śladu swojego spojrzenia i nie wyświecały na jaw co lepsze i wyższe. Jestem pewny, że zwłaszcza oczy tej *Bogarodzicy Andrzeja*, patrzące jakby z *Nieba* na przechodzących, uciszają nie jedną namiętnostkę dziką i nie jedną złą chęć.

Stojąc na tym *Ponte Vecchio*, spojrzysz w jedną stronę, a obaczysz inny most, bo *Ponte alle Grazie*, on z epoki goty-

(\*) Zob. powyżej str. 207. Według podania most ten pochodzi jeszcze z czasów rzymskich, a *Gaddi* go tylko przebudował. — St.

ckiej (\*), przeto patrzy poważnie i groźnie niby forteca obronna. Dla utwierdzenia potężniejszego swoich filarów, dźwiga na nich zamaszyste domy, wygląda przeto jak dzielny mąż, co im cięższe a ważniejsze podejmuje powinności brzemię, tem silniej się utwierdzonym być czuje. Teraz przejdź na drugi bok mostu Ponte Vecchio i popatrz znów na most *S. Trinita*, co, będąc dziełem *Bartolomeja Ammanati* (ur. 1511, † 1592) (\*\*), wdzięczy się fantazją szesnastego wieku. Ale i bez tój daty zgadłbyś ze samego stylu renesansowego jego metrykę. Jakoż ten most tylko trzema łukami płaskimi przeskakuje Arno, a przeskakuje z filaru na filar tak lekko i gracyjnie jakby łania leśna. Widzisz! Te dwa mosty są budową niby wprost utylitarną, techniczną, lecz gdy są dziełem wielkich mistrzów już samym artystycznym stylem swoim prawią wdzięcznie o epoce, która je zrodziła.

Mimo ciżby ludności, mimo pałaców i mostów zdawało mi się, iż ciągle ze mną kroczył jakby żyw ów stary *Arnolfo (di Cambio)* przed wiekami zmarły. Widziałem go w tój wędrowce mojej przed sobą takim jakim jest na dawnym drzeworycie we Vasarim; to samo miał oblicze, te same usta, a oczy głębokie płonące, to samo czoło, w którym pracujący ciągle duch wyrobił sobie tak potężne pagóry. Ciągle widziałem w wyobraźni tego mistrza-budownika katedry florenckiej, który do niej rzekł: „Jam cię uchronił przeciw trzęsieniom ziemi, a od gromów piorunnych niechaj cię sam Bóg zachowa“. I nie dziw, że mi był ciągle na oczach Arnolfo, bo wielcy umarli chodzą żywi wśród żyjących i przemawiają do późnych pokoleń dziełami swojemi. Umarli są otuchą dla prawnuków dobrych a groźbą i strachem dla złych a wyrodných. Szedł ze mną i Arnolfo i prowadził do kościoła *S. Croce*, który także jest zacnem dziełem jego.

Ten kościół postawiony dla ubogiego zakonu OO. Franciszkanów r. 1294; więc i cała budowa uboga a przecież ogromnych wymiarów a szerokiego oddechu.

S-ta Croce zbudowany w krzyż łaciński w trzy nawy podłużne a jedną poprzeczną. Filary rozstawione w potężnych odległościach dźwigają arkady ostrołukie. Filary są ośmiościenne, ale nie pokazują na sobie ani śladu rozlaskowania, właściwego gotyckiemu stylowi na północnej stronie Alp.

Podobnie i arkady nad niemi rozpięte bynajmniej nie są rozebrane na architektoniczne członki. Powyżej tych arkad wzniesiona ściana z oknami, co rozświecają nawę środkową. Spojrzawszy w górę nie obaczysz hardego gotyckiego sklepienia, pokrywającego kościół, nie obaczysz nawet stropu, ale li gole wiązanie dachu. Tak tu ubogo i biedno! A przecież całość świeci tutaj gracyą i piękno-

(\*) Zbudowany 1235 r. — St.

(\*\*) Zob. str. 160.



ścią pełną prostoty. Powyższym trybem pokryte są i nawy poboczne. Ale gdy stary genialny Arnolfo wszystko obliczył, zważyl i przemyślił, więc odgadł konieczną potrzebę związania z sobą ściśle naw i ścian kościelnych ; wiedział jednak, że belki same przez się tego nie dokażą, więc mistrz w poprzek naw pobocznych od filarów do ścian rozpina arkady murowane, a tym trybem organicznie i silnem utwierdzeniem posprzegal ściany i nawy wszystkie. Kościół ten tak prostej konstrukcyi nigdzie nie jest ubrany w ornamentykę, bo wzgardziwszy wszelkim przystrojem i wszelką ozdobą, wszędzie jest goły i ubogi, a jednak bylebyś zapuścił oczy po tych olbrzymich przestrzeniach, bylebyś się wsłuchał w te harmonie, w te wymiary z taką grandezzą pojęte, wyznasz, że to ubóstwo jest pełne wspaniałości — i wyznasz, że obok niego tém obrzydliwiej się wydaje owa wspaniałość uboga wielu dzisiejszych budowli, w których cegły bezczelnie udają ciosy, cynk spiże, w których kije drewniane, odziewając się sztuczną masą, udają kolumny wykonane z kosztownego marmuru (dość przypomniać budowy a jeszcze do tego rządowe w jednej ze stolic Niemiec północnych). I zaiste ta świątynia, choć uboga, jest nieskonczenie uroczytą i okazałą tchem swojego mistrza (\*). Zatem całym sercem pojmujemy, że się stała „Panteonem“ wielkich ludzi Florencyi — że objęła imiona co słą jasność swoją na cały ucywilizowany świat, na długi szereg późniejszych stuleci.

Patrz — czytaj — to Dante! On jest jednym z tych ludzi, co mogą o sobie powiedzieć: „Ja milion, ja ludem całym, ja jestem wszystką nadzieją i boleścią jego, ja jego skonem i tryumfem, ja jestem całą epoką historyi“. I dla tego właśnie, że Dante wszystkie bolesti, wszystkie cierpienia swojego ludu objął w piersiach swoich. dla tego właśnie, że on w jednej, jedyniej osobie swojej objął pokoleń tyle, dla tego on jest nieśmiertelnym, bo ten tylko człowiek umiera i umiera na wieki, co jedynie jest własną, wyłączną jednostką swoją ; bo ten tylko człowiek, co jedynie jest sobą samym i żyje li w sobie i dla siebie, taki tylko człowiek usycha jako liść spadły z drzewa, jako podcięte zioło polne. Jednostki umierają, bo są jednostkami ; kto żyje ogółem, prawdą powszechną, ten żyje na zawsze. Mniejsza o to, że ten tu pomnik nie godzien olbrzymiego wieszczą, którego kości daleko od rodzinnego miasta spoczęły ; mniejsza o to, że późniejszych skarłowaciałych czasów nie stać było, by dziełem wielkiem uczcić wielkiego poetę! Dante się obszedł bez pomnika poświęconego jemu przez ludzi, wszak on sam jest pomnikiem, którym uczcił wszystkie czasy i uwielbił cały ludzki ród.

(\*) W roku 1863 ozdobiono kościół S-ta Croce nową facyatą, wykonaną według zarysów znakomitego budowniczego początku XVI wieku *Szymona Pollaino*, zwanego *Cronaca*. — St.

Patrz i czytaj: „Michał Anioł Buonarotti“. Jak Dante wyśpiewał z głębi ducha dzieje piekła i czyściska i nieba, jak on jest pieśnią całego tysiąca lat średnich wieków, tak Michał Anioł w budowaniu swoich i w posągach i malowanych postaciach stał się wieszczem nowoczesnych dziejów świata. Bo on swoją indywidualnością ogromną stał się indywidualności w artyzmie prorokiem; on był pierwszy, co indywidualny nastrój artysty wprowadził w dzieła sztuki. Dziwny to a wielki tytaniczny człowiek! Wszystkie uczucia, kipiące i wrzące po wszech narodach w szesnastym wieku, zuchwalstwo harde, te niebolotne myśli, ten niepokój szamocący się ducha, te boleści rodzenia, i znów ta poezya, co staje śpiewając i śmiejąc i płacząc na rozsypiskach dopiero co runionego średniowiekowego świata; słowem te wszystkie żywioły, co rozplynęły po ówczesnym świecie, co, choć niewidome, żyły i drgały w powietrzu, w wodzie, w obłokach, we krwi, w sercu, te wszystkie żywioły uosobiły się, zebrały w jednym człowieku, a tym człowiekiem był Michał Anioł Buonarotti. Dziwny to i wielki człowiek! Bo choć on był wcieleniem i uwidomieniem mocy ogólnych, powszechnych, rozlanych po świecie, przecież znowu nie był ich głuchą personifikacją; owszem, on wręcz przeciwnie był samym sobą, był spotęgowany indywidualnością, a przy tem był tak osobistym, osobniczym, oryginalnym geniuszem, że do niego już nikt nie był podobnym, że nikt nie był nawet najdalszym jego pokrewnym po duchu. On stanął zupełnie samotną postacią w przybytku duchów. Ztąd też rodzi się niedościgną potęgą jego, ztąd jego wielkość, lecz ztąd też spływały kłęski na świat sztuki!

Jednak ani nam podobna wspomnieć choć w kilku słowach o wielkoludach duchowych, o których tu prawią pomniki, w kościele i po kaplicach porozstawiane; słyszysz wołanie przeszłości świetnej, ogromnej. Słuchaj, kto jeszcze w tych przybytkach spoczął w sławie a chwale dla świata. Tu Machiavelli, a tam Galileusz, a tam znowu Alfieri! Każde z tych imion zamknęło w sobie ważną część historii i kultury ludzkiej, każde z tych imion jest streszczoną historią współczesnej im Europy; jest ogniskiem wszystkich jej promieni. A krom tych jasnych ziemskich gwiazd, znajdziesz i inne zaciechy co, choć skromniejszej poświaty, uczciwą pracą zasłużyły się ludziom. Bym jednego tylko z nich wspomniał, powiem, że i tu w S. Croce przechowane prochy Ludwika Lanzi (ur. 1732, † 1810). Wszak on jest nam oddawna znajomy, boć to jego dzieło tak często przytaczamy, gdy nam przychodzi prawić o mistrzach włoskich.

Lecz S-ta Croce ma także powierzone sobie popioły Polaków, co tu w krainie Etruryi, złożyli doczesne powłoki swoje. W tej świątyni naprzód pomnik Michała Skotnickiego odezwał się do mnie akordem przeróżnych a wdzięcznych tonów. Zaiście, przeróżne to były dźwięki, a złożyły się one w harmonią, która wprost płynęła do serca. Jakoż Skotnicki jest i ziem-



kiem naszym i choć tylko był miłośnikiem sztuki, stał się jednak sam znakomitym artystą. A potem uważamy, że ten grobowiec i sam przez się jest tak piękny, a pełen smętnej i rzewnej poezyi. Powtórzenie tegoż pomnika, wykonane przez tegoż samego mistrza Stefana Ricci i temuż Michałowi Skotnickiemu przez małżonkę poświęcone, znajduje się też w naszej wawelskiej katedrze w kaplicy Szafranców. A tak pamięć ziomka przenosi duszę z panteonu Florencyi do naszego własnego panteonu, nad brzegi tej Wisły naszej, co niesie do morza obraz wawelskiego grodu. Patrząc na ten ziomka grób, czujesz, że i dusza twoja jest jakoby owym zwierciadlanym na Wiśle obrazem; bo choć bez wytchu i spoczynku płyną myśli twojej fale, choć płyną, choć śpieszą w daleką cudzą dal, wечно a wечно na tej płynącej uczuć fali przeziiera się i ów rodzinny gród.

Przecież jeszcze jednym tonem przemówił do mnie ten pomnik. Wszak dzisiejsze całe pokolenie Krakowa, wszyscy znaleźmy, szanowaliśmy nie dawno zmarłą Elżbietę Skotnicką z dawniej rodziny krakowskiej Laszkiewiczów. Była to niewiasta polska dawniej, zacnej szkoły. Tylko dla siebie oszczędna, dla ubogich ludzi i dla przedmiotów sztuki szczodra (\*).

Najpromienniejszą atoli chwałą naszą na tej etruskiej ziemi jest grobowiec Zofii hr. Zamojskiej, księżniczki Czartoryjskiej. W ka-

(\*) E. Skotnicka i tą ma zacząć zasługę, iż umierając zapisała bogate i liczne zbiory artystyczne Akademii krakowskiej pod warunkiem, aby na zawsze dwóch młodych artystów miało utrzymanie za granicą w celu dalszego wykształcenia się. Szlachetna myśl testatorki nie przyszła do skutku z powodu, iż pożar z roku 1850 zniszczył po większej części zbiory takowe przed wykonaniem testamentu. Co się zaś dotyczy grobowca Skotnickiego we Florencyi, przytaczamy tutaj wyrazu uczonego Valery (*Voyages en Italie*), bo z nich czytelnik pozna i osnowę grobowca tak krakowskiego jak i florenckiego, a zarazem usłyszy zdanie obcych o tym pomniku: „Le mausolée du comte Joseph Skotnicki, Polonais, ami des arts, mort à trente-trois ans d'une maladie de langueur, un des meilleurs ouvrages de M. Ricci, est touchant: il lui fut élevé par sa jeune épouse: une lyre, des pinces, faisant allusion aux talens du comte Skotnicki, une belle figure de femme représentant la Foi conjugale au pied d'une colonne que surmonte une urne funéraire, forment tout le monument. Le Polonais, qu'il renferme, malgré la douce obscurité de sa vie, semble digne d'habiter parmi les morts glorieux de Sainte-Croix“.

Nasz p. Ambroży Grabowski, w opisie swoim: *Kraków i jego okolice*, mówiąc o pomniku Skotnickiego, umieszczonym w katedrze naszej, stosuje do niego bardzo słusznie następujące słowa Lady Morgan (*Italie*), wyrzeczone o pomniku florenckim: „La belle tombe du Comte Skotnicki est de Ricci, sculpteur célèbre et membre de l'Académie florentine. C'est un ouvrage d'une simplicité noble et d'un goût exquis; et la charmante figure de femme qu'on voit assise sur la terre dans tout l'abandon de soi même que donne la vraie douleur, offre une image naturelle et frappante d'une tristesse profonde. Le monument a été élevé par une jeune et tendre épouse: l'idée en est donc extrêmement heureuse“.

plicy cichej, choć przezacnie strojnej, roztwiera się niza; w niej sarkofag, na którym spoczęła postać zmarła.

Ale ta postać nie umarła! Ona żyje nadziemskim żywotem, ona jest jakby cichem wtórowaniem hymnów nadświatnych; rzekłbyś, że śpiewy niebiańskie, że harmonie anielskie tu przybrały na siebie ciało, stały się tu widne dla śmiertelnego wzroku ludzi biedzących się jeszcze w nizinach doczesnego żywota. Po obliczu piękności przeczystej a naniebnego uśmiechu, po ułożeniu wdzięcznym a uroczystem, po samych szatach harmonii pełnych, po całej tej postaci rozwiane są tchy innych światów; znać tedy, że ona zasnęła za ucałowaniem miłości nadziemskiej. Zaiście, wpatrując się w ten pomnik, widzisz jakby poranną lunę, co promieni wróżbą jasności pozgonnej. Tu na tym pomniku widzisz na żywe oczy ową ogromną różnicę fantazyi klasycznego świata, a sztuki romantycznej, bo nowożytnych dziejów. Ow żywot staroczesny pogański jest wskrós ziemskim żywotem, on oddychał pełnemi piersiami w świecie tutecznym, w chwili obecnej przelotnej; — więc też cała duszy treść owych ludów wypowiedziana była w uroku ich artyzmu, bo wszystko a wszystko, co wówczas przebywało w tajnikach piersi ludzkiej, zdołało się wcielić w zmysłowe formy sztuki, zdołało się całkowicie uwidomić w posągach ich bogów uroczych. Serce zaś uświęcone Chrystusową prawdą stało się już nieśmiertelnego żywota przybytkiem, więc dla niego nie wystarczy już żadna postać cielesna, żadna forma zmysłowa, choćby wzniesiona do szczytu ideału sztuki; bo i najwyższej piękności ideał, będąc uwieczniony w kształty tuteczne, nie podoła treści najwyższych prawd, nie ukoi tęsknoty ku niebu zwróconej. Dla tej treści, z góry danej, dla tej tęsknoty ku wiekuistej ojcowiznie, dzieło artystycznej piękności jest jedynie luną poranną, zwiastującą wróżbą, lecz wróżbą zagadkową, bo niedokończoną, niedomówioną. Jeżeli zaś dzieło sztuki dla ludów chrześcijańskich takowe tylko ma znaczenie, przeto też dzieła artystyczne, zrodzone wśród tych ludów, winny być właśnie wyrazem tego znaczenia; one winny proroczyć, że się poczęły w treści nieśmiertelnej człowieka, lecz że nie podołały wypowiedzieć całkowicie tej treści, że jej nie zdołały objąć w zupełności w sobie. Ztąd też same te dzieła sztuki chrześcijańskiej są właśnie objawem tej nieukozonej tęsknoty, co płacze w sercu naszym; one są tém proctwem rozpoczętém a niedomówioném.

Chodzą pobożne, rzewne wieści między ludźmi, że duchy umarłe pojawiają się w życiu doczesnem, by pocieszyć nieutulone żale tych, co po nich płaczą na ziemi. Na postaci zagrobowej rozplynęła poświata wiekuistego świtu, i uśmiech i pokój niewidziany od ludzi wśród bięd tutecznych. I rajskie niepokalane widziadło przemawia pociechą niebiańską i szepnie z cicha słówkiem, uśmiechem o obecném niewysłowioném błogiem szczęściu swoim. I umilknie i ulotni się ten gość tamecznej dziedziny niby woń, nie dokończy-



wszy słów o nadziemskiej szczęśliwości błogiej bez granic. Bo, zaiste, tego zagrobowego żywota jasności ani ziemska mowa wyrazić nie zdoła, aniby jęj pojęli żyjący jeszcze na ziemi. Takowy jest charakter sztuki chrześcijańskiej, taka cecha twórczej, romantycznej fantazyi, takowe przeczucie oploty cudowny pomnik Zofii Zamojskiej w kościele florenckim Krzyża Świętego.

Zaiste mistrz *Bartolini* (\*), stwarzając ten grobowiec, sam sobie wystawił pomnik własnej chwały. Myślę, że to dzieło jego śmiało na równi stanąć może z owym tak wielkiej a tak słusznej sławy pomnikiem królowej Ludwiki w Charlottenburgu pod Berlinem (dłuta Raucha). Może kto z czytelników moich mógłby mniemać, że ja, ujęty czcią dla rzeczy swojskich a poszanowaniem dla pamięci matki najznakomitszego naszego obywatela, dałem się unieść nieco przesadnym uwielbieniem rozprawiając o pomniku Zofii Zamojskiej. Otóż przywodem wyrazy jednego z niemieckich najnowszych pisarzy o Włoszech, który pewnie nie zapędził się zbyt gorącym zapalem. On, wspomniawszy „o cnotach wysokich i zaletach umartłej, o niebiańskiej słodyczy i dobroci rozlanej na jęj rysach“, powiada „że ta postać jest dziełem sztuki tak wzniosłem, iż dla niego samego warto odbyć podróż do Florencyi“ (\*\*).

Przecież czas, byśmy nawrócili do objawów sztuki w tej świątynicy S. Croce. Jest ich tutaj szereg arcy znakomity a żal bierze, że mówić możemy jedynie o niektórych z nich, bo o tych, które najzręcznieji przypadają do celu naszego.

Pierwszy nasz pokłon oddajmy, jak słusznie, pramistrzowi *Giotto*. W kaplicy Barocelli spotykamy obraz arcy ważny, bo napis na nim *Opus magistri Jocti* jest już niewątpliwem świadectwem pochodzenia jęgo.

Giotto jest ogromną indywidualnością, mającą potężne cechy swojego osobniczego geniuszu, a przecież mogącą być zrozumianą jedynie na tle swojego czasu, bo na tle epoki gotyckiej, której on właśnie dał początek na ziemi włoskiej. Można by atoli zdanie odwrócić i wyrzec, że gdy Giotto był ogromną indywidualnością a geniuszem wskróś oryginalnym, właśnie dla tego on jest doskonałym przedstawcą swojego czasu a epoki. Bo rzekliśmy już na innem miejscu, że osobnicza indywidualność, że oryginalne usposobienie geniuszu

(\*) *Lorenzo Bartolini*, znany rzeźbiarz włoski w pierwszej połowie bieżącego wieku, ur. 1777, † 1850 roku. Miękkosc i sentymentalizm Kanowy doprowadzał w swych dziełach, z małemi wyjątkami, do przesadnej manieri. — St.

(\*\*) *Eduard von Lossow*, *Reisehandbuch für Italien*. Berlin 1853, str. 47. To zdanie p. de Lossow o pomniku hr. Zamojskiej tém godniejsze uwagi, że zwykle za granicą, zwłaszcza w stronach ojczystych autora, nie psują nas zbyt niemi pochlebstwy. Gdy autor zapęwnia, że dla tego jednego pomnika wartoby pojechać do Florencyi, więc téż powiedzięćby można, że dla owych samych uczciwych wyrazów jęgo warto kupić jęgo dziełko, a to w razie gdyby nawet nie było tak użytecznem, jak niem jest rzeczywiście.

z jednej strony, a ogólny charakter epoki lub narodu z drugiej strony są niby dwa odwrotne przeciwieństwa; lecz właśnie dla tego one się jednoczą w duchu wielkiego człowieka. Przypominamy tedy cechę przeważną romantyczności, której tak wybitnym wyrazem jest sztuka epoki gotyckiej. Tą cechą jest, jak wiemy, idealność, a zatem zwrócenie się ku wnętrzu ducha, do myśli, ztąd odwrócenie się od natury, od zewnętrznego świata; ztąd w tej epoce natura, świat rzeczywisty o tyle tylko waży, o ile jest koniecznym do wyrażenia treści duchowej, myśli abstrakcyjnej. Ta treść duchowa a myśl głęboka, często nadświetlna, żyjąca w dziele sztuki, jest głównym zadaniem artyzmu. A gdy znów ta treść, będąca myślą, a jej zewnętrzne wyrażenie nie przenikają się nawzajem wskroś, gdy to wyrażenie wzięte z natury miewa prawie tylko wartość zewnętrznego znaku (giestu), zatem takowe stanowisko często bardzo rodzi z siebie allegorye.

Otóż takim był Giotto, takim jest jego obraz w kaplicy Baroncelli, przedstawiający koronacyą Przenajświętszej Panny. Zaiste, to małoważenie sobie przyrody a rzeczywistości wyraża się w tym obrazie Giotta wielu cechami. Tak np. nie spostrzeżesz tutaj studyów troskliwych natury ani w karnacyi, ani w draperyi, nie zgasniesz np. materyi, z których uszyto te szaty; co więcej, te twarze, choć wcale nie są nie piękne, przecieź wyraźnie po nich znać, że Giotto mniej dbał o urok ziemski, o promienną piękność. Jak na wielu jego malowaniach, tak i na tym tu obrazie widzimy, zwłaszcza na obliczu Boga-Rodzicy, oczy długie a nie dość wysokie, nie dość rozwarte, nos prosty, podłużny, równy — a część twarzy, nosowi odpowiednia, także zbyt przeciągła, zwłaszcza w stosunku do całego oblicza, broda wązka a wydatna. Ta ostatnia właściwość tém mocniej tutaj występuje, że twarz od brody podwiązana chustką. Jednak za to najgłębsza treść duchowa wykwita z głębi tego obrazu. A Giotto jest arcy mistrzem w objawieniu takowej treści. Jego genialność właśnie w tém tkwi, iż, mając malować jakąś scenę, jakby prorockim duchem chwyta pewien rys, pewien szczegół na pozór drobny a będący właśnie wyrazem najgłębszej istoty, najgłębszej idei. Zrazu widz mniej wprawny nie spostrzega tych szczegółów, więc też nie odgaduje głębokiej treści; lecz gdy się duchem wczyta w to malowanie, z nienacka błysnie mu w duszy myśl Giotta, i w duszy mu się rozwidni jakby jasnością nadziemską. Otoż tę właściwość trzeba mieć ciągle na oku, na sercu, chcąc zrozumieć wielkość Giotta, jego oryginalną genialność (\*). Tę właściwość mistrza, którą jeszcze nie raz wspomnimy, widać też spełna na tej koronacyi, choć ją łatwiej czuć niż opisać można. Zatem tutaj podajmy tylko lekki

(\*) Porównajcie ustęp powyższy z tém cośmy rzekli o Giotto w T. II str. 234 i następne, tudzież trafną charakterystykę Giotta w dziele *Burckharda, Cicerone*.



i powierzchowny opis. Na wysokim wspólnym tronie usiadł Zbawiciel i Przenajświętsza Matka jego. Oblicze Chrystusa Pana widno tylko w profilu — bo całą postać zwrócił się do Rodzicy swojej. Sposób podnoszenia rąk, nachylenie ciała, oczy, usta i wszystkie inne najdrobniejsze właściwości wyrażają tu cześć Chrystusa Pana dla Królowej Nieba. A dopieroż sama postać Maryi Panny, — ona tylko nieco zwróciła się do Zbawiciela; w pokorze cichęj niby biernęj, bezwolnęj oddaje się woli Niebiańskiego Syna. Pochyliła z lekka głowę; oczy patrzą w dal, ramiona bezświadomie spuszczone, ręce same przez się jakby instynktem skrzyżowały się na piersiach. Rzekłbym, że tutaj najmniejszy szczegół, nawet udrapowanie szat wyraża tę jedną wspólną myśl. Czujesz, iż temu aktowi świadkiem są słońca i gwiazdy i wiekiuistość cała.

Wszak zawsze tak bywa, iż każdy geniusz, dopinający się nowego duchowego szczebla, wydoskonala również i technikę odpowiednią. Nie ma wątpliwości, że tedy i technika malarska wiele była winna mistrzowi Giotto (\*).

W tej samej kaplicy Baroncelli znajdziesz obrazy przedstawiające sceny z żywota Boga-Rodzicy a wykonane przez *Tadeusza Gaddi* (\*\*) najzacieńszego ucznia mistrza *Giotto*. Trudny między niemi wybór! Wspomnę tylko o dwóch dziełach. Na jednym przedstawione narodzenie Przenajświętszj Panny; na wszystkich obliczach obecnych niewiast uśmiecha się głęboka rzewność, radość serdeczna, a przecież to uczucie, choć wspólne wszystkim twarzom, na każdj objawia się z osobna inaczej, bo wedle przerwanych odcieniów indywidualnych. Na drugim fresku widzisz Trzech Królów ze wschodu. Oni, czuwając wśród nocy, z nienacka, jakby błyskawicę bożą, ujrzeli gwiazdę światłości; a wśród światłości, wśród jasnych promieni gwiazdy pojawia się Pacholę święte. Dreszcze radości, zachwycenia mrowiem przeszły trzech mężów, rzucili się na kolana; a każdy innym ruchem, innym wyrazem oblicza, inną postawą wyraża wstrząśnienie duszy swojej.

Tak maluje Taddeo Gaddi!

Tak kościół S-te Croce szczyścić się może nieprzebrany zasobem wielkich dzieł sztuki; w każdj kaplicy przemieszkuje jakiś przświetny duch przeszłości. W tym kościele schodzisz się np. z dziełami: Lucca della Robia, z Agnolo Gaddi, z Giotto, z Andr. Verrochio, z Vasarim, z Donatello; wszak tego mistrza znajdziesz właśnie ów krucyfix, który, jak już wiemy, wywołał współzawodnictwo kolegi jego a przyjaciela Filipa Brunelleschi.

Żal mię bierze, iż się nie mogę dłużej zatrzymać w pierwszym

(\*) Co do techniki Giotto, odsyłam czytelnika do znakomitego dzieła: *Rulnor, Italienische Forschungen*, t. II. str. 61.

(\*\*) Zob. powyżej str. 207.

dzieńcu tutejszego klasztoru, by wam opisać dokładnie kaplicę rodziny Pazzi, będącą właśnie dziełem naszego Brunelleschiego. Ona weseli się arcywdzięcznym przysionkiem swoim, co strojny w kolumny korynckie, w portal wysadzany wewnątrz kasetonami, w piękne belkowanie i attykę lekką, gracyjną, a tak jest jakby pierwszym skowronkiem zapowiadającym klującą się sztukę renesansową.

Stanąwszy powtórnie na placu S. Croce, spojrzałem na tę facyatę jego gołą, ubogą, niedokończoną i nie zaczęłą (\*), za którą przechodzą się rzeczy tak jasnego znaczenia. Ba! alboż to i z ludźmi inaczej się dzieje! Ile razy przechodzisz około człowieka jałowego z pozoru, a w jego sercu świecą klejnoty nie przeczuwane od ludzi; on umrze od nich nie poznany, lecz Bóg postawi go kiedyś obok wiekuistego tronu swojego.

Pragnąc już dziś dokończyć sprawy naszej z gotykiem florenckim, dość długą i nużącą pielgrzymką, ruszyłem do kościoła *S-ta Maria Novella*!

Facyata jego tak urocza i radosna, iż rozjaśnia pogodą duchową cały ten plac *S-ta Maria Novella*, bo na jej spojrzenie nie jeden z tych domów szarych a troszkę kwaśnych weseli się i wdzięczy, jak się weseli nie jedno stroskane kłopotkami serce na widok pięknej, szlachetnego serca niewiasty. Nie darmo też Michał Anioł, który nie był wcale skory do pochwał, świątynię *S-ta Maria Novella* nazywał „narzeczoną“ a kochanką swoją. Mistrzem budownikiem tej facyaty był *Leon Batista Alberti* ur. 1398 (\*\*). Z tej daty już widzimy, że jego fantazyja jest córą epoki renesansowej we Włoszech. Nie łączna mu była sprawa ubrać tym stylem nowym kościół, zbudowany w architekturę gotycką. Przecież gładko mistrz Alberti wywiązał się z trudnego zadania. Wielkiej piękności jest ten wzniosły portal u góry półkolem zamknięty; z obu boków jego stanęła harda a szlachetna rzymska kolumna. Po obu stronach portalu facyata ozdobiona czterema krągłemi arkadami, które spoczęły na kolumnach smukłych. Tak tedy lekkość gracyjna, wiosenna rozplynęła się po tej facyacie; od góry ta dolna kondygnacya zamyka się przeslicznem belkowaniem. Kondygnacya druga jest nierównie węższa od dolnej, odpowiada albowiem tylko środkowej jej części. Aby jakoś te dwie kondygnacye zestroić, mistrz Alberti po obu stronach wyższej dodał ściany wyginające się, niby essownice. Toć jest

(\*) Zob. przypisek na str. 239. — St.

(\*\*) *Alberti* urodził się według jednych we Florencyi 1398 r. według innych zaś we Wenecyi 1404 r. Facyatę marmurową do *S-ta Maria Novella* wykonał między 1456 i 1470 r. Należał on do ludzi prawdziwie wyjątkowych pod względem wszechstronności swego uzdolnienia. Był bowiem nie tylko znakomitym budowniczym, lecz i filologiem, matematykiem, rzeźbiarzem, malarzem, poetą i muzykiem. Pisał o malarstwie i architekturze. Umarł roku 1472. — St.



pierwszy przykład takich essów, który miał tak licznych naśladowców. Sansovino zastosował je w Wenecyi w S. Giorgio de' Greci (T. II, str 189 fig. 29), a w naszym kraju znajdziesz ich bez liku. One dość podejrzanę artystyczną wartość, bo nie łączą się z konstrukcją budowy.

Gdym wstąpił do wnętrza, objął mnie gotycyzm niewypowiedzianej butności, bo pomyślcie sobie, że filary, dźwigające sklepienie a stojące w jednym i tym samym rzędzie, są oddalone aż na 46 stóp (w świetle)! A nie ma też żadnej kwoty żelaznej, coby dopomagała filarom do dźwigania rozpierających się sklepień, ani też na zewnątrz kościoła nie obaczysz zbyt potężnie występujących, przypornych filarów. Pytasz, cóż to za śmiałkowate, zuchwałe rycerze sztuki tu budowały? Ci rycerze, zamiast kasków żelaznych, nosili kaptury, zamiast zbroi, habit mniszy — byli to dwaj zakonnicy Dominikanie, bo fra (brat) *Sisto* i fra *Ristoro*! (\*)

W kościele nabożeństwo. Ludność florencka, skromnie lecz smacznie ubrana, modli się rzewnie. Zatem z cicha, nieznacznie posunąłem się pod kaplicę Rucellai, znaną mi z dawnych lat. Tu przy ścianie kościelnej z jakie 20 schodów kamiennych, wązkich, prowadzą do kaplicy. Wszedłem i obaczyłem się w obec obrazu Najświętszej Panny, tak przesławnego dzieła *Jana Cimabue*. Obraz powieszony nisko na ścianie; przy drugiej ścianie ołtarz; siadłem na stopniach jego, by z nabożeństwem wpatrywać się w pracę mistrza, co przed pięćset kilkadziesiąt lat umarł, a w tej chwili bawi między nami we wieńcu promiennym. Kaplica od strony kościoła otwarta; widać na dole modlący się lud; wonie kwiatów, obłoki z kadzidel, śpiewy wznoszą się w górę i wpływają w kaplicę, wtórując naszemu dumaniu. Tutaj rzadko zapewne odprawia się nabożeństwo, cały ten drobny przybytek osamotniony, oddalony od świata. I miłe i święte było dla mnie to opuszczenie; nie byłem sam jeden, bo łączyłem się w duchu z dziełem wielkiego mistrza. Wszak Jan Cimabue (ur. 1240, † 1300) jest pierwszym, jest poczęciem, zawiązkiem nowożytnej sztuki; ona od niego liczy żywot swój, on stanął na czele całego artystycznego świata. Cimabue jest malarzem romańskiej epoki, nauczycielem Giotta, twórcy stylu epoki gotyckiej.

Najświętsza Panna siadła na tronie, okrywa ją szata długa, o rąbkach złocistych. Opona na głowie, spadająca po czoło, zakrywa je prawie po brwi; świeci na czole gwiazda, świeci też gwiazda na ramieniu prawem. Pachole Święte, całe odziane w sukienkę, prawą rączkę wyciągnęło wprost siebie, dwoma palcami niby w dal skazuje, niby błogosławi, i samo patrzy w daleką przyszłość. Po każdej stronie trzy aniołki. Lecz one są symetrycznie umieszczone

(\*) Budowę rozpoczęto w r. 1278, a ukończono w r. 1357. — St.

po nad sobą. W koło obiega deseń, w którym malowane popiersia świętych misternej roboty.

Otóż taka jest cała treść obrazu.

Chcesz-li objąć w myśli wielkość Cimabuego, porównaj go ze sztuką, która go wyprzedzała, to jest z bizantyńskiem malowaniem. On przejściem do nowój epoki, on przeto ogniwiem przeszłości z przyszłym rozwojem. Ztąd płyną te urzeczenia dziwne, te tajemnicze grozy, któremi ci wiąże ruch serca ten obraz. Patrzymy z radością, ale spokojnie na jasne, pełne słońce, patrzymy z uniesieniem ale cichém na gwiazdy, któremi na nas mruga jasne, milczące niebo nocne; lecz gdy przez teleskop dojrzymy w głębi przepaścistej nieba bieluchny obłoczek, niby dech rozwiewny, przezroczysty, wtedy nas przejmą mrowie i dreszcze podziwu, bo obłoczek ten, ta para rozwiewna jest roztulającym się kwiatem w Bożym ogrodzie, jest przyszłą, poczynającą się gwiazdą, co może kiedyś po lat milionach zaświeci, będzie światem, a może stanie się także rozumnych jestestw mieszkaniem. Każde poczęcie, każde pierwsze zwiastuny życia przenikają duszę tajemniczym mrowiem. I w duchu Cimabuego począł się nowy artystyczny świat; ztąd płynie na nas ten urok a groza mrożąca, magiczna jego dzieł.

Wpatrując się w tę Najświętszą Pannę, widzisz jeszcze ślady bizantyńskiej szkoły. Jakoż bizantyzmem jest symetryczność prawie architektoniczna jawiąca się w całej kompozycyi, a mianowicie w ułożeniu parami tych aniołków; dalej cała ta ich jakaś abstrakcyjność (np. nie wiedzieć nawet na czém one klęczą); następnie jeszcze bizantyński styl przypominają i koloryt ciemnawy i same rysy oblicza Najświętszej Panny i rysunek jej oczu i nosa, a nadewszystko już draperya o tych fałdach nieco ostrych, sztywnych, gwałtownych. Z drugiej strony atoli świeży, nowy świat pojawia się tu licznemi wysłannikami swojemi; to oblicze Bożej Rodzicy nie jest już martwem, niewzruszonem; już lekki a łagodny smutek patrzy jej z oczu, już uczucie owiało jej usta, koloryt, choć jeszcze ciemnawy, już nie jest brunatny. Główka Pana Jezusa przesłiczna; owa symetryczność kompozycyi ułagodzona; jakoż np. choć aniolki, należące do jednéj pary, w ogóle odpowiednie są co do ułożenia i trzymania rąk, przecież one między sobą znów różnią się choć drobną odmianą; a ich głowy precudne, ich włosy swobodnie w kędziory splywają. A te popiersia medalionów w koło odznaczają się prawdziwie nową i wiosenną koncepcją. Tak przeto z pośród niewoli a martwicy bizantyńskiej budzi się życie twórczej swobody. Nie ma też wątpliwości, że mistrz Cimabue i w tém przeszedł mistrzów swoich nowogreckich, że wydoskonalił technikę malowania (\*).

(\*) *Hymolr. Italienische Forschungen* (T. II, str. 31) powiada, że bizantyńscy malarze nakładali farby twardo i ostro, lub też używali maniery kreskowanej.



Jest to ten sam obraz, o którym prawi Vasari (T. I), że świat jeszcze nie był widział równie doskonałego dzieła, i opowiada, że tłumy ludu, przejęte czcią dla tego wizerunku Najświętszej Panny, z największą pompą i przy odgłosie trąb odprowadziły go z mieszkania mistrza do kościoła. Do tegoż samego obrazu, Signoria florencka, chcąc uczcić Karola, króla Sycylii, towarzyszyła mu na przedmieście do skromnego domu Cimabuego, by mu pokazać nie widziane jeszcze przez nikogo dzieło wielkiego artysty. A wedle starego podania, wraz z królem i damy Florencyi w najbogatszych strojach cisnęły się do onego domu. Z czego tak się cieszyli sąsiedzi, że to przedmieście przezwano „Borgo Allegri“, a imię to zachowało się i na przyszłość, choć później to przedmieście wcielone zostało do samego miasta.

Słychać lekkie szelesty po kościele, spojrzałem z kaplicy w dół; już nabożeństwo się skończyło. Pożegnawszy się tedy ze czcią rzewną z obrazem, a tém rzewniejszą zem pomyślał, że go może nigdy już nie obaczę, zeszedłem do kościoła. Tu już oddawna czający się na mnie custode poprowadził przed, czyli pod ów sławny krucyfiks *Filipa Brunelleschi*. Jest to właśnie to dzieło głośne F. Brunelleschiego, którem ten mistrz upokorzył Donatella, nieco zarozumiałego przyjaciela swojego. Szkoda, że praca Donatella przechowuje się jak wiecie w S. Croce, bo gdyby oba te dzieła wielkich mistrzów były umieszczone obok siebie, byłoby rzeczą arcy zajmującą to porównanie ich z sobą. Ba! z krucyfiks Brunelleschiego nie zdołałam wam zdać sprawy; bo jakoś niedogodnie i niekorzystnie był w tej chwili oświecony. Niechaj człeczyna bez serca, bez głowy, przeczyta ci głośno ustęp z Mickiewicza, a obaczysz, co on z tej poezyi zrobi! Czém deklamacya dla poematu, tém oświecenie dla rzeźby.

W samotnej kaplicy Ruccellai z dzieła Cimabuego owiewał was dech epoki romańskiej; wstąpmy do kaplicy Strozzi, a obaczymy życie wrzące, którem kipiał okres sztuki gotyckiej. Tu maluje *Andrea Cione* zwany *Orcagna* (\*). Wszak ten mistrz-malarz-rzeźbiarz-budownik stawiał ową Łodzę de Lanzi, ozdobił ją rzeźbami a zjednał sobie chlubę i innemi znakomitemi dziełami skulptury. W tej tu kaplicy obraz o pięciu ostrolukiach oddziałach. Figury malowane na tle złocistém u spodu A. D. 1357 wyrazy: *Andreas Cionis de Florentia me pinxit*. I na ścianach roztaczają się prace tego wielkiego mistrza. Sąd ostateczny — rozwarłe niebiosy — po powietrzu na rozpiętych lotach unoszą się grające, śpiewające anioły, nie przeliczone zastępy świętych mężów i niewiast, i cała ludność

---

Od czasów zaś Giotta włoscy artyści pokrywali swoje obrazy a tempera malowane płynną powłoką, łagodzącą szorstkość nałożonych farb. Być tedy bardzo może, powiada *Rumohr*, że Cimabue dał pierwszy przykład tego zwyczaju.

(\*) Zob. powyżej str. 158.

błogich wniebowziętych wybranców. Zapewne trzeba było wielkiego geniuszu, aby takowe niewyczerpane bogactwo figur ująć w jedność mocą kompozycyi. Wyższej jednak czci i podziwu godzien ten wyraz wysokiej szlachetności i zacności, przemawiający w tych figurach wszystkich. Jakby purpurowe Boże zaranie rozlewa się na ich obliczach, na ułożeniu ich ciała jakaś anielska słodycz a przezyste, nadziemskie uczucie. Tak jest, ten Andrea jest litym następcą Giotta; jego dzieła muzyką: jeżeli masz słuch duchowy podłożysz pod te jego tony słowa; bo on pędzlem prawi ci powieści, epopeje, bylebyś miał duszę do słuchania. O Andrzeju Orcagna jednak mówić jeszcze będziemy w Pizie, bo ona jest jego artystycznego władztwa stolicą.

W téjże kaplicy Strozzi jest jeszcze inne malowanie przedstawiające *piekło*. Wykonał je *Bernardo Cione*, brat Andrzeja, talent o wiele niższy. To piekło wyobrazil pędzlem Bernardo per modum jak je wyspiewał Dante. Rozumie się tedy, że państwo szatana podzielone na kondygnacye. U samej góry ustęp. Charon w łódce. Poniżej Minotaurus wół-potwór z nogami, około których wiją się węże. On wita rykiem potępieńców, czyniąc im honory piekła; potem Cerberus skrzydlaty pożera dusze zazdrosnych; jedna z tych duszyczek na poły połknięta, na poły wisi jeszcze z gęby i t. d. i t. d. Na samym zaś dole, w najgłębszej głębi piekła, na samém dnie siedzą zdrajcy! Sam trójgębny Pluto wybiera ich sobie z otchłani ludowej, niby z półmiska po jednemu zjadając.

Lubo tedy Bernardo mniej artystyczne miewa pomysły, bo jego okropności ze śmiesnością graniczą, przecież, jak z dzieł Andrzeja Cione, tak i z jego koncepcyi występuje swoboda bez granic, niczem nie krępowana, która mniej ogląda się na naturę, na rzeczywistość, byle wydała myśli allegoryczne, a idee o które chodzi. Jest to za prawdę istota i puls onych czasów romantycznych a gotyckiej sztuki. Idea, jak luna pożaru z za obłoków, wygląda po za figury malowanej.

Jeżeli zaś chcecie zrozumieć epokę, która nastąpiła po téj romantyczności gotyckiej, rozpatrzcie się w presbiterium; tutaj gospodarzy styl wczesnego renesansu, bo malowanie XV wieku w osobie *Dominika Ghirlandajo* (1449, † 1495). Tutaj już spotkasz się z głębokimi studjami natury a rzeczywistości, tutaj allegoryczność, symboliczność gotycka zniknęła, a sztuka przemawia do oczu i serca mową wyraźną, jawną. Te malowania są freskami. Po prawej stronie mistrz roztoczył sceny z dziejów Św. Jana, po lewej historią Najświętszej Panny. Te obrazy mógłbym jedynie porównać z *Przenajświętszą Rodziną* naszego *Zuleskiego*.

Uroczej piękności jest obraz, przedstawiający ustęp po narodzeniu Św. Jana. W izbie skromnej, o stropie kasetowanym, spoczęła Elżbieta Ś-ta. Na przedniem tle zaś usiadła mamka karmiąca dziecię; obok nię druga wyciągająca ku nię ręce, jakby pytała o zdro-



wie pacholeńca, i jakby je chciała pokazać kobietom, które właśnie wstępują w komnatę. Ostatnia z tych niewiast — postać prześliczna, niby służebnica wnosi na głowie koszyk pełen przepysznych owoców. Można by uczynić słuszny zarzut mistrzowi, iż on treść świętą umieścił niby w świecie ludzkim, że z ziemska ją przedstawił. Przecież z drugiej strony uważmy, że się to stało w drugiej połowie XV wieku, który miał właściwe zapatrywanie się w tej mierze, bo przecież obrazy Ghirlandaja z przyzwolenia a woli ówczesnego duchowieństwa umieszczone są w kościele, a do tego jeszcze w kaplicy samego presbiterium. Co do nas, nie wdając się w rozbiory o ile malarz ujął charakter religijny w osobach świętych tu obecnych, zwracamy się jedynie ku tym figurom kobiecym, o których wiemy z pewnością, że one wedle myśli artysty nie miały mieć na sobie charakteru świętego. Otóż wyznajmy, że po nich rozwiane jest życie domowe niewiasty, tak pełne cichej treści serdecznej, tak stulone i niewidne, a przecież tak głębokiego znaczenia dla ludzkiego rodu, zatém tu jawią się téż te moce obyczajowe, tajemnicze, co rodząc się w sercu kobiety opiekują się światem jako anioły stróżę jego. Na tym obrazie widzisz naturę wzniesioną do artystycznej piękności, i rzeczywistość uszlachetnioną mistrza natlenieniem.

Cudny również i precudny jest drugi obraz, na którym Najświętsza Panna odwiedza Elżbietę Ś-tą. Scena pod gołem niebem. — Drzewa, wieże, domy, kościoły, a w perspektywie kilka figur. — Główne osoby stanęły na przednim tle. — Boga-Rodzicy towarzyszy orszak niewiast, podobnie téż kilka kobiet wyszło z domu ze Św. Elżbietą na przeciw nadchodzącej Maryi Panny. Towarzyszki tak jednej jako i drugiej strony zatrzymały się w pewnym oddaleniu i patrzą z głębokim uczuciem na witanie się rzewne obu niewiast świętych.

Nie skończyłbym, gdybym chciał choć w części wypowiedzieć treść tych malowideł i choć lekkim wyrazem dotknąć tych wdzięków czarownych, naiwnych, tych uczuć misterynych, delikatnych naszego mistrza, a mianowicie tej jego sztuki w rozdzielaniu światła i cieniów. Wszak wiecie, jak to ludzki ród w stuleciu XV roztworzył szeroko oczy na świat boży i na całą naturę, jak to w drugiej połowie tego wieku Kopernik poczynił one nieśmiertelne odkrycia na niebie, a Kolumb na ziemi, jak to wynalazki nowe, dziwne zewsząd zaczęły wróżyć nawrót człowieka do przyrody; otóż te nowe czasy odezwały się potężnie i w tych freskach Dominika Ghirlandaja. Gdy on sam już gorącą miłością kocha tę naturę i tę rzeczywistość otaczającą go w koło, więc téż te swoje figury wyposaża otoczeniem bogatym, prawdziwie artystycznie pojętym. Mistrz Dominik czuje w sercu swoim, że jak dla żyjących ludzi, tak i dla malowanych postaci otoczenie zewnętrzne jest tłem, a istnieniem wtórowaniem, że jest jakby orkiestrą, przygrywającą pieśniom śpiewaków. Maluje

tedy obok figur swoich krzewy, drzewa, kwiaty, a mianowicie z troskliwością misterną tworzy architektury. Styl tych architektur jest właśnie renesansem w całym świeżym wdzięku swojego wesela. Nie ma nic cudniejszego nad te ozdoby architektoniczne w komnacie Maryi Panny. Tutaj ściany rozebrane na kształtne pola, więc arabeski, więc belkowanie, a od góry bieży szeroki pas, na którym szczęśny ludek genuszków, niby pacholąt anielskich, figluje, tańcuje, gra na lutniach i fletach i t. d. Nie trudno odgadnąć, iż Ghirlandajo, malując te obrazy, brał sobie wzory z niewiast i ze strojów i z komnat ówczesnej Florencyi. Widać tedy, że to był lud na piękności wychowany, godny by rodził z siebie świetnych mistrzów. Bo jak mistrze działają na lud swój, tak nawzajem lud działa na mistrzów swoich. Obie strony, nawzajem się podnosząc a będąc wzajemnym siebie powodem i skutkiem, składają jedną ścisłą całość.

Gdy oglądałem z miłością te obrazy, przybiegło kilkoro państwa do kościoła. A ot tak sobie zwykle stado wędrownych wojażerów. Lekkomysłne uwagi, zamętne i czcze pytania sypały się gradem z pięknych i nie pięknych ust. Cicerone co ich przyprowadził i nasz custode to spojierali ukradkiem na siebie, to mierzyli tych panów i te panie wzrokiem niewypowiedzianej pogardy. Choć we Włoszech ludzie tej klasy bywają chciwi na pieniądze, choć cudzoziemcom w oczy niziuchno się kłaniają, przecież drwią sobie w duszy z forestierów jako z zaalpejskich barbarzyńców, jeżeli ci nie umieją cenić świetnych dzieł po dawnych mistrzach włoskich. Od tej pogardy nie wykupi się podróżny żadną zapłatą, choćby najsutszą, żadną pompą choćby najbutniejszą.

W tym naszym kościele wielce ważną dla dziejów sztuki jest kaplica czyli raczej kapitularz Hiszpanów (degli Spagnuoli). Tutaj pracowali uczniowie Giotta, więc malowania, które tu widzimy, są jeszcze gotyckiej epoki. Nie wymieniając innych fresków, zdobiących ściany i strop, wspomnimy tylko o dwóch z nich, które ujęte są w duchu wskrós allegorycznym. A rzekliśmy już powyżej, iż allegorya bywa często własnością gotyckich czasów. Na jednym z tych fresków przedstawiona: „Mądrość, rządząca spokojnie Kościołem“. Tu pełno figur allegorycznych, tu zasiadła Miłość, Wiara, Nadzieja, Teologia, Prawo, Arytmetyka, Muzyka i t. d.

Na innej ścianie znajdujemy fresk unaozniający Kościół w pełnem działaniu swoim. Katedra florencka wyobraża Kościół w ogólności. Przed nią zasiadł na tronie Papież jako przedstawca wiary, a obok króluje monarcha jako jej świecki opiekun. Rzesza wiernych pokazuje się w kształcie tłumu świetnych panów i dam i żebraków i kalek mizernych; tu i owdzie panie z koroną na głowie uklękły wśród nędzarzy. Ugruppowanie tych figur jak na on czas jest wielce szczęśliwe. Te postaci stojące, klęczące podają też doskonałe pojęcie o strojach tamtego wieku. W oddaleniu widać Sw.



Dominika każącego przeciw odszczepieńcom Kościoła; a jeszcze dalej pojawia się znowu trzoda owieczek, ale ta napadnięta jest przez wilków, którzy allegoryczne mają znaczenie kacerzy. Dzielnie bronią tej trzodki pieski białe o czarnych plamkach (Domini-canēs). Ujadanie się piesków z wilkami dość zwawo się odprawia; gdzie niedzie już jakiś niecny wilk brzuchem do góry wywrócony pokutuje za zuchwalstwo swoje. Wszakże nie powiedziałbym, aby te wszystkie figury zwierzęce były skutkiem głębszych badań natury. Zwłaszcza wilki często miewają głowy jakoś nie swoje; te ich łebki to jakby od sarny, to znowu jakby od nierogacizny pożyczone. Jednak właśnie te niedostatki są cechą tej szkoły a wieku. Bo natura nie była jeszcze przedmiotem artystycznych studyów, a allegorya obchodzi się chętnie bez prawdy przyrodzonych form.

Zanim opuścimy ten kościół S. Maria Novella, wstąpimy jeszcze do tak zwanego Chiostro Verde. Tutaj znajdziemy freski *Pawła Ucello* (\*) wykonane jednym kolorem (terra verde). Mistrz Paweł zadzwonił o szarym świecie na rodzący się renesans w malarstwie. Zaś nie na żarty uczy się od natury jej form, a zwłaszcza słęczy choć o głodzie i chłodzie nad tajemnicami perspektywy, co jest również jednym z najdawniejszych żywiołów zmysłowej przyrody. Że mistrz Ucello miał oczy otwarte na ten świat zewnętrzny, że go nie darmo zgłębiał, tego dowodzą tutejsze malowidła jego. Np. na jednem z nich Noe, wyszedłszy z arki, czyni Bogu dziękczynienia ofiarne. Na przedniem tle stanął ołtarz otoczony w koło rodziną patriarchy. Wyraźnie widać, że te głowy są portretami wziętymi z natury. Założyłbym się nawet, że jakiś kleryk, należący do znajomości Pawła, odgrywa tu rolę jednego ze synów Noego. Owce, woły, konie, nawet jednorożce przypatrują się zadumane dziatwie Noego; a miny tych bydlatek tak uczciwe i sentymentalne jakby jakich ludzi dobroduszných. Z daleka arka; z niej wylatują tłumy ptaków trzepoczących się radośnie w powietrzu. Na niebie tęcza; wśród niej promieni popiersie Stwórcy, a przedstawione w tak śmiałym skróceniu, iż nie trudno zgadnąć jako malarz chciał się popisać swoją umiejętnością perspektywy.

Nie skończyłbym, gdybym chciał rozprawić o innych jeszcze dziełach sztuki, któremi tak słusznie szczyci się S. Maria Novella, a które przypominają najświetniejsze imiona w dziejach sztuki. Treść powyższa wystarczy zupełnie dla naszego celu.

---

(\*) *Paolo Doni* zwany *Ucello* ur. 1396, † 1469 r. Położył zasługi przez zastosowanie zasad perspektywy do malarstwa. — St.

## Florenoya.

(Dalszy ciąg.)

Dziwna to, arcydziwna rzecz z tą ducha rodzimego potęgą; zamknij ją na siedm żelaznych bram, weź ją pod siedm pieczęci, trzymaj na siedmiu dyamentowych łańcuchach, nic z nią nie wskórasz. Ona może zbiednieć, schudnieje, ale to wszystko do czasu, bo choćby musiała ziarna w młynku obracać, jak jaki oslepiiony Samson w ciemnicy filistyńskiej, toć jednak wcześniej czy później i jej, jak niegdyś Samsonowi, odrosną włosy przyrodzonej siły, i ona chwyci słupy domu oburącz a natrzęsających się opitych Filistynów zabije, zgruchocze; z tą tylko małą różnicą, że ona sama nie zginie jak on biedak i, że jej nikt oczu wyłupić nie zdoła. A wiecie wszyscy co napisano jest: „Wszelki grzech i bluźnierstwo będzie odpuszczone ludziom, będą wam odpuszczone winy przeciw Bogu Ojcu, ale bluźnierstwo Ducha nie będzie odpuszczone“. (S. Mateusz VI, 21.)

Otóż te powyższe uwagi przysły mi do głowy, gdy m się dziś wybierał do kościoła S. Lorenzo. Ta budowla rozpoczęta w 1425 r. jest dziełem *Filipa Brunelleschi* (albo Brunellesco bo i tak go piszą), co pierwszy, jak wam wiadomo, dał hasło na zrodzenie się renesansu w architekturze (\*). Zatem ten Samson nasunął się myśli mojej, bom się ucieszył szczerze, że Włosi tak rychło pozbyli się gotycyzmu i dali początek renesansowej epoce. Nie myślcie atoli, abym temi wyrazami dawał pierwszeństwo architekturze renesansowej nad gotyką. Ja chętnie przyznaję niedostatki tamtéj a cześć w całej głębi serca olbrzymie estetyczne znaczenie stylu gotyckiego i wiem dobrze, że on należy do najwięcej godnych uwielbienia dziełw artyzmu chrześcijańskich wieków. Ani przeczę, że dzisiejsze zlichowaciale pokolenia na północnej stronie Alp słusznie się chępią tą przepyszną strzelistą architekturą swoich katedr gotyckich jako zwiastuną dzielności dawno umarłych czasów. Zaiste! Mają się z czego chępić te dzisiejsze na duchu hołyszce a kaleki na sercu. Może przecież kiedyś te stare wieże niebolotne a gwiazd sąsiady ustami dzwonów swoich zawołają z obłoków do kręcącej się u stóp ich mizernej gawiedzi, przypominając, że człowiek nie jest przecież nędznym żołądka swego wyrobnikiem, że nie jest obrzydliwą żarłoczną gąsienicą, której się nie śni o złocistych motyliich skrzydłach kiedyś dla niej przeznaczonych.

Jeżeli tedy, mimo tych wszystkich wielkich zalet stylu gotyckiego, cieszę się, iż Włosi tak rychło uwolnili się od niego, toć cieszę się głównie dla tego, iż ich twórcza fantazyja, wyswobodziwszy się

(\*) Zob. powyżej str. 208 i nast.



od owego dla niej obcego a cudzoziemskiego artyzmu, t $\acute{e}$ m sam $\acute{e}$ m odzyskała cała rodziną wolność a potęgę swoją. Styl gotycki, jak już wiemy, był dla italskiego ludu obczyzną, cudzoziemczyzną, co im przysła z za Alp; ona im była narzucona a t $\acute{e}$ m sam $\acute{e}$ m tamowała własny rodzinny rozwój ich sztuki.

Uważmy jeszcze, że pod względem rzeźby i malarstwa, artyzm włoski niezmiernie zyskał t $\acute{e}$ m, że styl gotycki na ziemi italskiej nie tylko nie rozwinął się w całej pełni, ale nawet rychło z niej ustąpił. Bo architektura gotycka właśnie z istoty swojej to ma do siebie, iż chłonie rzeźbę i malowanie, bo nie użycza tym dwom rodzajom sztuki swobodnego rozwoju. Ale o t $\acute{e}$ m obszerniej pomówimy w naszym zarzysie sztuki tokańskiej.

Wróćmy atoli już do kościoła S. Lorenzo. Jest-to niby bazylika, lecz już rozbudzona życiem i rozwinięta organicznie. Nawa główna, oddzielona od pobocznych siedmiu korynckimi kolumnami z każdej strony, a każdej nawie pobocznej towarzyszy rząd siedmiu kaplic niższych od tych naw. Krom tego jest jeszcze ramię poprzeczne. Nad skrzyżowaniem się obu ramion wyrosła kopuła bez bębna. Nad nawą główną i poprzeczną strop płaski. Otóż jest główna myśl całego kościoła; bazylika, jak widzicie, jest tu i zubożona w treść zamozną. Tu już nie ma mowy o wymiarach poziomych, właściwym prawdziwym gotyckim kościołom (jak to widzieliśmy na planie katedry medyolańskiej fig. 42 str. 23). Już na pierwszy rzut oka w S. Lorenzo wita cię głośno i jawnie nowa epoka, zwłaszcza gdy się spojrzysz na te kolumny tak czystej starożytn $\acute{e}$ j formy, na ich kapitele korynckie, na



Fig. 65. Małe belkowanie.

arkady półkoliste łączące kolumny z sobą i na profilowanie tych arkad, bo to wszystko są szczerze starorzymskie formy. Najsilniej atoli spostrzegasz zmartwychwstanie star $\acute{e}$ j klasycznej architektury, gdy się wpatrzysz w belkowanie obiegające w koło całe wnętrze kościoła. Niechaj sam o ni $\acute{e}$ m czytelnik naocznie sądzi. Kładę przed nim ułomek tego belkowania na fig. 65. Otóż trzy członki jego, bo brus (architraw) z trzech części złożony, dalej fryz zdobny w główki anielskie i nakoniec bogaty gzyms, wieńczący całość, zachowują się nawzajem do siebie w wymiarach a stosunkach wskr $\acute{o}$ s klasycznych. Te formy są nieprzesadne, przeczyste a przecie $\acute{z}$  grają dzwi $\acute{e}$ czną harmonią i tak są poważne i świąteczne.

Nie będę się rozwodził o dziełach wielu znakomitych mistrzów, które stały się istnemi klejnotami kościoła S. Lorenzo, bo tych artystów wszystkich poznamy dokładniej a w chronologicznej kolei z naszego *Zarysu dziejów sztuki tokańskiej* (T. IV). Tutaj poznamię czytelnika z jednym tylko mistrzem, co jest zaprawdę geniuszem-olbrzymem — bo *Michalem Aniołem Buonarotti*.

Michelangelo żyje ogromem ducha swojego w tutejszej kaplicy (mniejszej) Medyceuszów, zwaney Sagrestia Nuova. Słusznie ktoś rzekł, że podobno nigdzie na ziemi w tak drobnej przestrzeni nie znajdziesz już rzeczy wyższego znaczenia dla artysty jak w tej zakrytyj.

W niej umieszczone grobowce dwóch Medyceuszów, bo Juliana Medici (księcia Nemour) i Lorenza Medici (księcia Urbino).

I uważmy, Michelangelo i sam zbudował tę kaplicę i sam stworzył do niej grobowce i posągi — a tak sam był architektem i rzeźbiarzem. W tym przybytku architektura i rzeźba w jednej i tej samej chwili natchnienia zrodziły się z twórczych tajemniczych głębin wielkiego mistrza. Tak oba te rodzaje sztuki złożyły całość genialną nawzajem się dopełniając i potęgując; żaden w nich nie przeważa, żaden z nich nie drobnieje obok drugiego. W tej zakrytyj pracował Buonarotti aż po rok 1531.

Gdy wejdziesz w progi tego przybytku, widzisz przy ścianie naprzeciw wchodu ołtarz. Na nim gruppa marmurowa przedstawia Boga-Rodzicę z Pacholęciem Przenajświętszym dłuta Michała Anioła; obok stało dwóch świętych, bo Ś. Damian przez *R. da Montelupo*, i Ś. Kosmos przez *Montorsoli* (\*). Przy jednej ze ścian bocznych wznosi się sarkofag Juliana a przy drugiej, jej przeciwnej, sarkofag Lorenza.

Zanim o tych pomnikach powiemy, opiszmy choć z lekka architekturę tych ścian, bo ona, jakśmy rzekli, ze samemi grobowcami łączy się ściśle harmonią.

Otóż całość ściany (każdej) przez potężne belkowanie rozdziela się na dwa piętra, z których dolne jest znacznie wyższe niż górne. A każde z tych dwóch pięter rozebrane jest za pomocą korynckich płaskosłupów (pilastrów) na trzy części, z których środkowa jest szersza niż boczne, lecz za to boczne nieco występują naprzód. Rozumie się, że gdy dolne piętro jest wyższe niż górne czyli drugie, zatem też pilastry jego, jako wyższe, będą też nierównie szersze potężniejsze a pilastry drugiego będą niższe a lżejsze.

Gdy dolne czyli pierwsze piętro jest wyższe niż drugie, gdy zarazem część środkowa jest szersza niż boczna, zatem widać, że część

(\*) *Rafaël da Montelupo*, ur. około 1503, † 1570 r. i *Fra Giovanni Angelo Montorsoli*, ur. 1498, † 1563, byli uczniami i pomocnikami Michała-Anioła przy budowie Nowej Zakrytyj w S. Lorenzo. — St.



środkowa tego piętra dolnego jest właśnie najznakomitszą, bo największą dzielnicą w tej całej kompozycji; tutaj ognisko całej budowy niby ton dominante a jedność i ognisko całości. Właśnie do tej części przypiera grobowiec, ona jest jego tłem. Nie będę opisywał w szczególności, jak znowu każda z tych części, mianowicie środkowa, znów jest rozebrana na architektoniczne działy; powiedzmy tylko, że tutaj choćby mimowolnie dziwić się i bez końca dziwić trzeba wpatrując się w tę genialną kombinację, którą mistrz ujął w proporcje przestrzeni. Zachowanie się wzajemne kondygnacji dolnej do wyższej, i znów stosunek stron bocznych do środkowego pola, dalej ruch gzymsów, pilastrow, niż, brzmi rytmem poważnym, majestatycznym.

Nad temi ścianami wznosi się na bębnie kopuła, nad nią latarnia. Światło łagodne, spokojne zalewa kaplicę. — Światło! Tęm światłem Michelangelo dokazuje cudów z mistrzowska je rozdzielając, godząc i ślubiąc; on na tonach światła wygrywa swoje kompozycje jako na klawiszach organów.

Jeden z celnych krytyków sztuki wielce słusznie rzekł, że Buonarroti, komponując swoje dzieła architektoniczne, zwykle odstępował od zwyczajnego trybu, bo jemu z razu nie chodzi o szczegóły; on przedewszystkiem oczyma duchowemi widzi całość, a mianowicie przyszłe ogólne działanie światła i cienia, które tak ogromną potęgą chwyta za duszę widza. Do tej niby muzyki światła stosuje szczegóły stwarzając dzielnice ścian, więc gzymsy, pilastry, nize i pola. Jest-to wprawdzie samowolność, bo on w tem tworzeniu nie ogląda się bynajmniej na wyrozumowaną potrzebę konstrukcyi. Z podobną samowolnością komponuje też same szczegóły. Jakoż Buonarroti nie tylko wymyśla nowe proporcje, ale stwarza nowe formy dla tych szczegółów. Tak np. belkowanie, oddzielające kondygnacją dolną od wyższej, wykrojone jest w profil nadzwyczajny; co więcej, fryz tego belkowania składa się z szeregu obok siebie umieszczonych maskaronów. Te twarze zarchitektonizowane są straszliwe, ich brwi spuszczone, ich gęby otwarte, niby krzyczą a jęczą. Podobnie też pilastry w części środkowej stanęły na postawach niezwykłego rysunku, a kapitele ich patrzą się na nas także dziwacznie maskarami, okropnemi larwami. Ta samowolność wielkiego człowieka zrodziła rzeczy wielkie a ogromnej mocy i siły, gdy ją atoli naśladowali jego następcy o średnim talencie, wtedy stała się już swawolą pączącą wszelkie zasady logiczne sztuki i zwiędła sztuka w kapryśny barocco.

Teraz pomówmy o tych dwóch pomnikach grobowych, umieszczonych przy dwóch ścianach przeciwległych sobie; one należą do dzieł najoryginalniejszych w całym świecie sztuki, a świadczą po przez wieki o tytanicznym geniuszu Michała-Aniela.

Oba sarkofagi już zapowiadają przyszłe linie stylu barocco, gdyż oba są od góry wygięte.

Nad jednym z nich siadł *Julian Medici*, nad drugim *Lorenzo Medici*. Na samym zaś sarkofagu Juliana, poniżej jego stóp, na pół leżąc, na pół siedząc spoczywa postać mężka wyobrażająca *dzień* i postać niewieścia *nocy* (notte). Na sarkofagu zaś Wawrzyńca, także znacznie poniżej jego stóp, podobnie niby leżąc niby siedząc spoczyły równie dwie postaci: jedna mężka, przedstawiająca *zmiierzch wieczoru* (crepusculo), druga niewieścia, wyobrażająca *zaranie* (aurora).

Nasza fig. 66 pokazuje nam posąg Wawrzyńca.



Fig. 66. Lorenzo siedzący.

Trudno wypowiedzieć jakie sprawia wrażenie ta marmurowa postać tak potężnie na sobie oparta. Moc niewymowna, tajemnicza, w sobie się tuląca, siła skryta, zatajona, groza i zgroza, uroczystość, cisza harda, zadumana; te wszystkie wyobrażenia żyją w tym marmurze. Jakis strach, jakaś trwoga, jakieś przeczucie jakoby blizkiej katastrofy przejmują cię, gdy się dłużej wpatrzysz w tę postać tonącą w otchłaniach swoich myśli; ona jest ci obecną, zasiadła między żyjącymi — a przecież jest jakby złowrogiem widmem z innego świata.

Włosi uważają, że ten posąg znaczy to co oni *il Pensiero* (myślenie) nazywają; zowią go też *il Pensoso*, „zamyślony“; te jednak wyrażenia nie wystarczą, bo z tej figury jeszcze tchnie jakaś moc czyniąca,

demoniczna, fascynująca, która nie jest do opisanie. Radbys odwrócić oczy od tego posągu, bo cię przeraża do dna serca, a przecież on cię trzyma jakąś niby magią straszliwą. Ten Lorenzo de Medici, książę Urbino (ur. 1492, † 1519 r.), był ojcem owej Katarzyny de Medici, nienawistnej pamięci królowej, co z umysłu zepsuciem zaraziła własnych synów, a szczując intrygami wojny domowe nocą Św. Bartłomieja dała hasło wymordowania całej ludności przeciwnego stronnictwa. Znać, że Lorenzo byłby rozwinął się w podstępne ciemieźce ludzi, gdyby wczesny skon nie był uwolnił świata od nieużytego stracha.

Na przeciwko niego, na swoim grobowcu usiadł podobny mu *Ju-*



lian (\*). On bez szyszaku, w rękę trzyma buławę, głowę nieco zwrócił w bok, na obliczu znać niby lekki uśmiech pogardy. I tutaj widzisz te same muskuly, te same formy ciała, tak chęlnie się przepychem swojej siły, i tutaj cicha groza strasząca, moc skupiona, napięta w sobie, czająca się w tém życiu skamieniałem. Ile razy zdołasz przerwać czar, którym cię oczynia jedna z tych postaci, i odwrócić się i zbliżyć do drugiej, strach na cię pada, boć się zdaje, iż tamten pierwszy, zestąpiwszy ze swojego podniesienia, kroczy ciężkim marmurowym krokiem po posadzce kaplicy.

Zdaje się atoli, że wyższem jeszcze są dziwem owe cztery bezszatne figury, spoczywające na tych dwóch grobowcach. One nie są dokończone spelną, a przecież ich działanie na uczucia nasze jest wstrząsające. Są to, jak wiemy, dwie niewiasty i dwaj męże, ale jakie to są niewiasty, i jacy to są mężowie! Tutaj nie spodziewaj się ani piękności wdzięcznej, ani niebiańskiego uroku. Natomiast niesłychana potęga i prawda, jakiś surowy, rodzimy majestat oddycha w tych marmurowych ciałach. Powaga mężka i zaduma rozlana głównie na obliczu „Wieczora“. On patrzy, jakoby był już poznal wskrós dzieje ludzkie i koleje ich i zabiegi i biedotki — niby komedya, która się odgrywa na świecie od tysiąca lat. Wyższego jednak znaczenia, wedle mnie, są jeszcze te niewieście figury; one, jak znać z ich form, już przeżyły pełny młodości kwiat. Mimo wszakże tych kształtów nieco przysiadłych niesłychana duma i potęga w tych marmurowych a żywych ciałach kobiecych! Zaiste tak z takimi formami sobie wystawiam matkę pierwotną całego rodu ludzkiego, to jest prototyp pramacierzy ludzkości całej, zanim człowiek grzechem i słabością, głupstwem i zbrodnią, śmiertelnym trudem i cierpieniem bez końca nie spadł do tej bezdennej nędzy fizycznej i duchowej, w której dziś zostajemy włokąc, jakby brzemie kajdan, to życie ku grobowi.

Nie darmo też ta „Noc“, co jak przedświatna niewiasta legła na

(\*) W nowszych czasach powstała bardzo uzasadniona wątpliwość co do dotychczasowego oznaczenia owych dwóch grobowców Michała-Aniela. Znany historyk sztuki, prof. *Hermann Grimm*, w swojej biografii Michała-Aniela (2-gie wyd. w dwóch tomach 1873 r.), dowodzi, że Vasari, za którym wszyscy idą, pomyślał nazwy tych posągów, mianując Wawrzyńca Julianem i na odwrót. Według *Grimma*, postać zamyślona, *il pensiero* (fig. 66), nie przedstawia Lorenza Medici, lecz jego nieszczęśliwego stryja Giuliana, księcia Nemours, który z natury swojej był usposobienia melancholijnego a nadto stał się świadkiem upadku domu Medici, gdyż wraz ze starszym bratem Piero wygnany został z Florencji w r. 1494. Ten los i to usposobienie Giuliana chciał tedy Michał-Anioł, według *Grimma*, upostaciować w tej figurze zadumanej. Tymczasem postać miana dotąd za Juliana jest rzeczywistym Lorenzo; przedstawia wodza z buławą w rękę, pełnego dumy, energii i odwagi, jakim właśnie był młody książę Urbino, który w r. 1513 zapewnił nową Medyceuszom panowanie nad Florencją. Do powyższego zdania *Grimma* kłaniają się i inni nowsi historycy sztuki, jak np. *Lübke*. — St.

grobowcu Juliana, stała się przedmiotem poetów. Jeden z nich (J. B. Strozzi), tak zaśpiewał o niej:

Noc, którą tu widzisz w słodkim śnie tonącą,  
Była z opoki przez Anioła wywołaną.  
A lubo ona śpi, ona jednak żyje;  
Jeżeli nie wierzysz, obudź ją, a ona przemówi do ciebie! (\*)

Na te wiersze sam Michał-Anioł imieniem nocy odpowiedział odważnie i dzielnie, trącając śmiało o władców ówczesnych:

Miłym mi jest sen, a milój mi być jako głaz,  
Póki trwa ponizenie, a ciśnie sromota;  
Nie słyszeć — nie czuć — jest wielkiem dla mnie szczęściem;  
Dla tego nie budź mię — o! mów ciszej! (\*\*)

Jeszcze popatrzymy na inne dzieło Michała Anioła, bo na Najświętszą Pannę, znajdującą się na ołtarzu, więc przy ścianie kaplicy. Boga-Rodzica trzyma Pacholę Świętę, które siadłszy na kolano matki, z jednej strony spuszcza jedną nóżkę, a z drugiej drugą. Znac z tej grupy, że dzieła podobnej treści nie są właściwym przedmiotem dla Michała Anioła. Tu nie zobaczysz cichego, wdzięcznego uroku i lubości, linii i powierzchni miękkich i łagodnych; ale i formy ciała i szaty są jakieś zbyt butne, a postać Św. Pacholęcia często i trafnie porównywano do młodego Herkulesa. Ta grupa nie jest skończoną.

Teraz cóż mam rzec w ogólności o rzeźbie tego wielkiego mistrza? Zaiste z niej znać, jako Michał Anioł skąpał i serce i oczy w pięknościach starożytnego świata, że rozmówił się jako z braćmi, z duchami zapadłej sztuki klassycznej; znać, jako Michał Anioł długie lata poświęcił głębokim studjom anatomii, a przecież te posągi nie są starożytnym pokrewne; cała przepaść rozgranicza te dzieła Michała Anioła od onej dawniej sztuki klassycznej. Może naśladowanie natury, głębokie znawstwo anatomii uczyniło te postaci tém, czém one są! Rzekłem już, że takich niewiast, takich mężów nie ma na świecie; one istniały może kiedyś w onych zariach wszechrzeczy, gdy pierwsza para ludzi wyszła z twórczych Bożych dłoni. Może oni atoli przypominają tę cichą, serdeczną rzewność romantycznej skulptury, którą W. Stwoży, P. Vischery,

- 
- (\*) La notte, che tu vedi in si dolci atti  
Dormire, fu da un Angelo scolpita,  
In questo sasso, e perchè dorme ha vita  
Destala, se no'l credi, e parleratti.
- (\*\*) Grato m' è 'l sonno, e più l'esser di sasso  
Mentre che 'l danno e la vergogna dura,  
Non veder, non sentir — m'e gran ventura:  
Però non mi destar — deh! parla basso!



Krafty malują dłutem powieści święte i najgłębsze serca poczucia? — Bynajmniej, te skulptury są istnemi rzeźbami i z istoty i z formy, całą przepaścią oddzielone od malarskiego stylu skulptury średnio-wiekowej.

Rzeźba Michała Anioła nie jest wyrazem żadnego z tych pierwiastków w szczególności; ona je zebrała wszystkie w sobie, jako jedność; lecz właśnie znów dla tego, że je w sobie, w jedność zlała, a więcéj jeszcze dla tego, że ona rozplonęła duchem tego nadzwyczajnego człowieka, ta jego skulptura sama wzmogła się powyżej wszelkiej zwykłej miary. W tych posągach umiejętność natury, anatomiczne tajemnice stały się potulnemi służkami geniuszu; trudności techniczne w wykonaniu — to już ślepe oka za nic nie liczące; w dziełach Michała Anioła marmur stracił opór swój, on zmiękł woskiem pod spojrzeniem wielkiego człowieka. Ten mistrz jest mistrzem starożytnym, lecz z całym indywidualizmem nowożytnego uczucia; on romantykiem z całą głębią ducha, co się rozwarła w człowieku na wołanie wiary zbawienia, a przecieź on poufny ulubieniec fantazyi dawnéj Hellady. Rzekłbym, że Michelangelo jest najwyższém ześlubieniem fantazyi klasycznej i romantycznej, gdyby znów do tych dwóch żywiołów nie był przystąpił żywioł trzeci silny i możnowładny, który je oba przeważył, a tém była własna natura tak wyjątkowa, tak osobnicza, tak nadzwyczajna samego Michała Anioła. Ta właściwa natura jego dla nikogo nie powinna była być wzorem, a przecieź znalazła naśladowców, i dla tego skreśliła, spaczyła sztukę następnych pokoleń (\*).

Tuż za prezbiterium tego kościoła S. Lorenzo wzniosła się świecista, błyskotna pogrzebową paradą *kaplica (większa) Medyceuszów*. Gdy tamta nie zna wátku droższej ceny nad marmur biały, lecz za to zrodzona geniuszem Michała Anioła sięga najwyższych szczytów artystycznych, ta przeciwnie mając za architekta *Jana Medici* (brata wielkiego księcia Ferdynanda) bawiącego się w artystę (\*\*), zakupiła od gnomków podziemnych co najkosztowniejsze wături, by się

(\*) Jeżeli zaś powyżej (str. 232 i nast.) mówiąc o L. Ghibertim, mówiłem, że w tym mistrzu zesłała się fantazyja romantycznych wieków z klasyczną, toć u Ghibertego oba te pierwiastki nie spłynęły w jedność, bo romantyczność w jego płaskorzeźbach odzywa się stylem malowniczym (perspektywą i t. d.), a klasyczność objawia się idealną pięknnością przycieniów ze starożytnego świata. U Michała Anioła zaś oba te czynniki tak spłynęły w jedność, że wszelki dualizm ustaje, że rzeźby jego są wskrós prawidłoweni rzeźbami, lecz za to wewnątrz, indywidualność, treść głęboka, nieznana starożytnej rzeźbie, występuje w dziełach jego dłuta — a krom tego jeszcze własny kierunek wyjątkowego geniuszu Michała czyni jego skulptury tém, czém są. Takowe jest moje porównanie tych dwóch wielkich mistrzów, nie wiem atoli, czyli mam słusność, czyli się myślę w tym względzie.

(\*\*) Kaplica Medyceuszów, zwana *Capella dei principi* wzniesioną została w r. 1604 przez budowniczego *Matteo Nigetti* († 1649 r.) według zarysów *Jana Medici*. — St.

w nie ubrać i popisać przepychem. Za to jednak, pod względem artystycznym, kaplica ta jest bardzo umiarkowanej wartości. Zbudowana na ośmiokącie, u góry zasklepiona ośmiokątną kopułą ogromną, nie żalowała sobie dla swoich ścian jaspisów i najdroższych marmurów, a ustroiła się dokoła w herby miast tokańskich, lśniące barwami drogich kamieni (*pietre dure*). Niesłychany przepych materiału w tej kaplicy stał się przyczyną, że 200 lat pracy nie zdołały jej do ostatka ukończyć. W koło napisy i grobowce zmarłych Medyceuszów, pomnik Ferdynanda I, dłuta *Jana z Bononii*: a w sąsiedztwie wyzwał myśli moje pomnik z napisem Franciszek II; powody tego zamyslenia mojego opowiem wam zaraz poniżej.

Gdyby mi nie było tak śpieszno, chętniebym się jął opisanie *biblioteki Laurenziańskiej*, znajdującej się w tutejszym klasztorze. Bo rysunek do budowli tej podał sam Michelangelo, a wykonał ją Vasari. Byłoby tedy nam o czém prawie i nad czém się unosić; moglibyśmy jednak również wskazać to i owo w tej architekturze, na co się krzywią dziś surowi sędzie-estetycy. Jednak kaplica mała Medycejska pokazała nam już wielkość Michała Anioła. A co się tyczy skarbów, które zachowuje ta biblioteka, one są tak ciężkiego znaczenia, że sława ich ustaliła się po szerokim świecie naukowym. Zważcie, że w tej bibliotece przechowuje się rękopism dzieł Wirgiliusza podobno z IV wieku! Ewangelia Św. po syriacku pisana z r. 586. Biblia ze VI stulecia, *Decameron Boccaciusza* z r. 1384, a *Digesta* (*pandecta*) z VI czyli VII wieku, zatem sięgające prawie czasów Justyniana cesarza. Ten rękopism należał kiedyś do miasta Amalfi, które, prowadząc wojnę z Pizanami, utraciło to dzieło, będące jej chlubą. Gdy później Florencyja toczyła wojnę zwyciężką z Pizą, znów jej z kolei odebrała, niby łup tryumfalny, te kosztowne zabytki. Ten rękopism, zawierający mądrość ustawodawczą starego Rzymu, jest najdawniejszym egzemplarzem *pandektów*, a tak stał się główną podwaliną dzisiejszej umiejętności prawa. Nie darmo też ten rękopism tak był we czci, że niegdyś pokazywano go jedynie ze świąteczną uroczystością i przy płonących pochodniach. Częstka jego znajduje się pod szkłem, reszta przechowana starannie.

Te i tym podobne przedmioty, będące klejnotami tego zbioru, choć wiele obchodzą każdego myślącego człowieka, mniej się krewnią z celem naszej książki, zatem je puszczamy, ruszając dalej w świat, bo już oddawna na nas czeka dość blizki pałac Strozzi, który z czasu zrodzenia swojego i ze stylu należy do epoki kościoła S. Lorenzo.

Nie tracąc czasu, w drodze ku temu pałacowi dokończę historyjki rozpoczętej jeszcze w Wenecyi, o którejbym całkiem zapomniał, gdyby nie „większa kaplica Medici“. Otóż tam na grobowcach wyczytałem imię Franciszka i Ferdynanda Medyceuszów. Te imiona uczyniły na mnie wrażenie, jakby oblig jaki pokazywany przez natrętnego wierzyciela swemu dłużnikowi. Zatem ja, choć mi nie



w smak, uiszczam się z zobowiązania. Zrozumię czytelnik, że tu mowa o kolejach ślicznej pani Bianki Capello i ślicznego pana Pietro Buonaventuri (\*). Przecież pojmiecie także łatwo, że krótko zbędziemy tych państwa. Florencya tak niezmiernie bogata w rzeczy szlachetne i wielkie i piękne, że gdyby nam czasu stało, mielibyśmy za prawdę o czém lepszem prawić, niż o tej parce nieponiów, o których nawet wołałbym zamilczec. Trzeba mi jednak uczciwie dotrzymać słowa, choć może czytelnikowi i nie wiele na tém zależy.

Otóż, wiecie, że Bianca Capello, córka jednej z najdawniejszych rodzin Wenecyi, uciekła z gaszkiem swoim do Florencyi. Capellowie ogłosili 2,000 czer. zł. nagrody temu, ktoby zamordował pana Buonaventuri. Nikomu wprawdzie nie udało się zarobić na one piękne dukaty, lecz za to pokuta schwytała dość wczesnie Biankę. Ona nawykła od małego do wygod wykwintnych i pieśczoć życia, teraz w nędzy, o chłodzie i głodzie, trawiła żywot swój, a co gorsza, z każdym dniem wzmacniało się w niej przekonanie, że ten Buonaventuri z kształtu tylko był pięknym i szlachetnym, lecz wewnątrz wskroś co się zowie kulfonem. Słowem, tak się stało z małżonkiem jak jęj współczesnej Maryi Stuart z Darnleyem.

Pod one czasy właśnie Cosimo I, wielki książę Toskański, ponury ciemiężca, przykrzywszy sobie rządy, rzekł się tronu na rzecz syna swojego Franciszka, człeka także ladajakiego. Nie wiem, czyli z przypadku, czyli z ducha spekulacyi Wenecyanki przebiegłej zdarzyło się pewnego razu, iż nowy wielki książę Francesco, przejeżdżając konno wśród świetnego orszaku główne ulice Florencyi, obaczył pannę czyli panią Biankę. Nie długo potem oboje państwo Buonaventurostwo sprowadzili się do książęcego pałacu. Pan Pietro, mimo ślicznych świetlic w których mieszkał, nie zajmował wcale, jak się domyślacie, stanowiska zbyt honorowego; miał jednak za to wygod a dostatków po uszy. Francesco uczynił go nawet intendentem, po naszymu marszałkiem pałacu. Gdy atoli szanowny intendent stawał się coraz więcej wymagającym, kapryśnym, gdy mu się i ptasiego mleka zachciewało, gdy się robił coraz to rubaszniejszym — więc umarł. Kto mu się przysłużył, czyli książę, czyli Bianca, czyli oboje, nie wiem, bo jedni piszą tak, a drudzy inac. Zresztą, dla niego to nie stanowiło, jak myślę, istotnej różnicy, a zgodzicie się, iż dla nas jest to rzecz jeszcze obojętniejsza. Stało się to w r. 1574. Te konzakty miłosne Franciszka i spółki zostawały atoli jeszcze tajemnicą, bo książę starał się właśnie o rękę Johanny arcyksiężniczki Austryackiej. Lecz gdy książę już ślubem złączył się z małżonką, nie ukrywał brudnych namiętności i wyprawiał jawne luzne, świeciste zabawy, na cześć przyjaciółki swojej. Jeszcze mniej dbał o żonę, gdy ta mu same córki rodziła. Bianka wtedy powiła syna,

(\*) Zob. T. II, str. 183 i nast.

ale ten syn był szczerem oszukaństwem, bo dziecięciem podstawionem, czyli pod płaszczem jakiegoś jegomościa do pałacu wniesionem. Francesco otumaniony uwierzył, co mu w tej mierze prawda zdradna Bianka. Przecież miała ona wielu współników podstępny, co groziło niebezpieczeństwem. Nie dziw tedy, że one jej kompanie zbrodni po jednym mimowolnie powynosili się na tamten świat. Wielka księżna tymczasem żyła w samotnym opuszczeniu od świata, znosząc w ciszy a pobożnie wyrządzane jej krzywdy. Nad podziw atoli zrodziła ona syna, przecież niezadługo umarła w słabości. Wtedy odezwało się sumienie we Franciszku; wyrzuty straszące zapukały w sercu jego choć zepsutem; cnoty skromne, domowe zmarłej małżonki i niezasłużone jej smętne losy stanęły mu żywcem przed oczyma. Wyjechał tedy z Florencyi, zapewne w myśli, aby przerwać stosunki z Bianką. Atoli we dwa miesiące później już się z nią ożenił, lubo jeszcze ślubem tajnym. Do tego doprowadziła go przebiegłość ulubienicy jego!

Bianka jednak nie przestawała wcale na sekretnym małżeństwie, ona chciała być i w obec świata małżonką Franciszka, ona pragnęła zostać wielką księżną Toskanii. Jak się tedy ją chodźć około męża, tak i dokazała swojego. Franciszek pyta o radę hiszpańskiego Filipa II. Ten odpowiada, że jeżeli Bianka jest małżonką jego prawą przed Bogiem, dla czegożby nie miała nią być przed ludźmi? Imię Bianki atoli było, jak wiemy, skalanem w Wenecyi. Trzeba było jakoś zmyć tę plamę. Franciszek wyprawia tedy poselstwo do Wenecyi, które uroczysto oświadcza signorii: „że Francesco II, de Medici wielki książę Toskanii, chce pojąć za małżonkę jedną z córek Św. Marka i że uprasza, aby za takową córę uznana była Signora Bianca Capello“. Senat Wenecyi, uważając sobie tę prośbę za zaszczyt najwyższy, ogłasza uroczysto Biankę za prawdziwą córę rzeczypospolitej Weneckiej. Po czem wyprawia Wenecya do Florencyi dwóch posłów i dziewiędziesięciu świecistych nobili, z najznakomitszych rodzin, by byli urzędowymi świadkami uroczystego ślubu. I tak się stało. Te ceremonie kosztowały 300,000 czerw. zł., co było na owe czasy sumą kolosalną.

Błyszczała sobie tedy na tronie wielka księżna Bianka. Jedno tylko ją korciło, niesmaczkiem zaprawiając słodczy wielkości; była to myśl, że dotychczas zostawała w przykrych stosunkach do kardynała Ferdynanda de Medici, brata Franciszka. Pragnęła przeto jakiegoś wzajemnego zbliżenia. I w samej rzeczy przyszło do zgody. Księstwo zesłi się z kardynałem na Poggio. Ferdynand był gospodarzem; życząc sobie uczyć braterstwo, wyprawił ucztę sutą co się zowie (r. 1587). Bez przynuki obiadowano w kółku familijnem. W miejsce zawistek dawnych stanęła serdeczność a miła zgoda. Po obiedzie atoli wielki książę Francesco II, i wielka księżna Bianka poczuli jakieś nudności, potem boleści straszliwe — potem oboje umarli. Potem Fernando wstąpił na tron.



Nie prawdaz, że ta historia cudném łakociem dla tych poetów, co wysileniem swojego talentu lubią wyrabiać figury swojej z mieszaniny krwi i błota?

Oto lepiej wpatrzeć się nam w ten *pałac Strozzi*, który właśnie staje przed nami a tak dumnie i zacie spogląda na wiek nasz. Widzicie go na *fig. 67*.

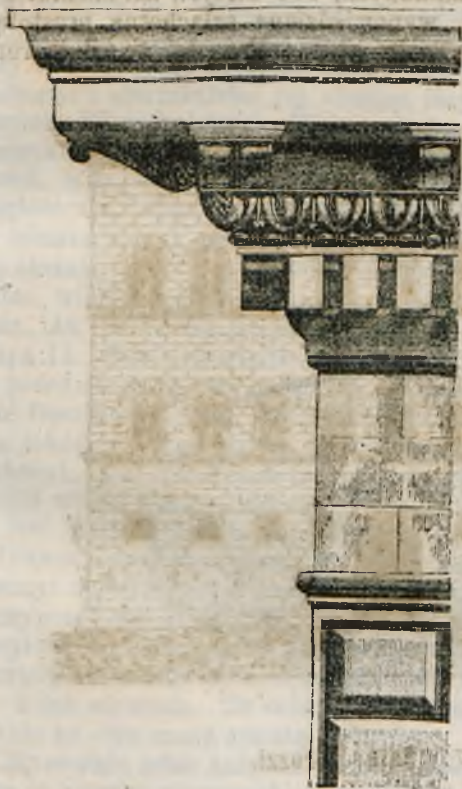
Od tego pałacu nauczyć się możemy, że w świecie sztuk obejdzie się bez wymysłów przesadnych, bez strojów zarozumiałego bogactwa, że myśl wzniosła, wypowiedziana szlachetną prostotą, nderzy uczucie prawdziwem uwielbieniem. Prawda, że jak ogrom



*Fig. 67.* Pałac Strozzi.

fizycznego wzrostu nie liczy się w człowieku, tak sam przez się nie stanowi wartości dzieła sztuki; przecież i to prawda, że piękny budynek, jeżeli nie ma być cackiem, winien się wzmódz w wymiary wspaniałe, okazałe. Zważmy, że facyata pałacu tego ma 98 stóp wysokości, co dochodzi pięciu a nawet półszosta naszych pięter krakowskich, które nie są zbyt niskie. Pomyślcie téż, że długość tej facyaty Strozzi, dochodzi 120 stóp. Z tych rozmiarów domyślcie się ogromu szczegółów, bo cokułu, okien, bramy, ciosów, samych pięter, i t. d. Ta potęga w przestrzeni łączy się ze siłą a majestatem samej myśli architektonicznej. Tutaj bez kokietyry i najprost-

szemi środkami dokazano wielkich rzeczy. Do tych środków należy przedewszystkiém uczucie proporcji. Jakoż stosunki wysokości pięter do siebie, oddalenie wzajemne okien, ich wielkość, wysokość belkowania, wieńczącego całość i t. d. są utracone z taktem wielce mistrzowskim. Uważmy też, że na tej facyacie nie widzisz bynajmniej części, coby zestrayały piętra między sobą, albo łączyły boczne



*Fig. 68.* Belkowanie pałacu Strozzi.

strony ze środkiem pałacu. Całość jest niby jednostajna, rzędy okien spoczęły wprost na gzymsie szlachetnym, silnym, jednak nie przesadnym. Te ogromne okna obu wyższych pięter o cudnych proporcjach, u góry koliste, nabierają poważnego życia przez słup środkowy i dwie arkady rozdzielające je znowu na dwie części. To rozdzielenie, jak zgadujecie, jest przypomnieniem ze średniowiekowego, mianowicie z romańskiego budowania.

Filippo Strozzi pragnąc, aby imię jego i jego rodziny przeszło szlachetnym dziełem sztuki do potomności, jał się budowy tego pałacu. Mistrzem-budownikiem zaś był *Benedetto da Majano* (ur. 1444, † 1498), który rozpoczął dzieło w r. 1489, i wyprowadził je prawie aż pod dach; poczem oddalił się do Rzymu. Ukończył zaś ten pałac *Szymon Cronaca* (\*). Tegoż wielkiego architekta kompozycyji jest również właśnie owo belkowanie,

które czytelnik widzi na naszej *fig. 68*. Swojenie się jego doskonałe do całości pałacu, a przedewszystkiém dzwicznie utracone proporcye, szlachetność profilu, cicha, wspaniała uroczystość tego belkowania jest jasnym dowodem, jaka wymowa, jaka poezya tchnąc

(\*) Zob. powyżej str. 239 przyp.



może nie tylko w całym dziele architektonicznym, lecz nawet w jednym z jego szczegółów. Dla tego też to belkowanie, które tu widzicie, stało się tak na cały świat sławne, że mało który znajdzie się artysta-budownik, który odwiedzając Włochy, nie przerysował go sobie do album swojego. Butnie też patrzą te olbrzymie pierścienie utkwione rzędem w ciosach, co służyły do utwierdzenia sztandarów rodzinnych domu Strozzi w czasie uroczystości. Sławne również są a gracyjnego kształtu latarnie pochodzące z onych czasów.

Ze samej epoki i ze stylu widzicie, że ten pałac należy do *wczesnego renesansu florenckiego* tak poważnego i uroczystego w porównaniu do uśmiechów igrających renesansu, który wtenczas żył sobie radośnie w Wenecyi. Uważajcie, proszę, pałac Strozzi za prototyp ówczesnej architektury pałacowej we Florencyi.

Puszczając się dalszą drogą ku pałacowi Pitti, ruszyłem przez znany nam już most Ponte S. Trinità, co będzie na zawsze istnieniem świadectwem, że i most zdolen uduchowionemi szlachetnemi formami przemówić głęboko do uczuć człowieka.

Na drodze mojej stanął kościół S. Spirito. I on również jak S. Lorenzo jest dziełem *Filipa Brunelleschi*. Przecież gdy ten kościół dopiero długo po jego śmierci († 1444 r.) był dokończony (bo w roku 1481), zatem nie wiedzieć, o ile wiernie wykonano myśli pierwotne wielkiego mistrza. Zład też rozkład poziomy jest przedewszystkiem dla nas ważny; i wierzajcie, że trudno pomyśleć o dziele architektonicznym i skomponowanym z większą artystyczną logiką (\*).

Moglibyśmy długie studia odprawić, zajmując się dziełami, które w sobie objął ten kościół; lecz czas na nas woła, byśmy dokonali ostatecznie oględzin naszych; spotkalibyśmy się atoli z imionami, którym już przy innej sposobności oddaliśmy hołdy nasze, charakte-

(\*) Rozkład tego kościoła jest tak genialny a zarazem tak prostoty pełny, iż bliższy jego opis pewnie zajmie ciekawszego czytelnika. Naprzód uważmy, że kościół S. Spirito jest budowany w krzyż łaciński. Ramiona poprzeczne tego krzyża jak i samo prezbiterium są zupełnie równych wymiarów; one podobnie jak i prezbiterium nie kończą się połową wielokąta, ale są zamknięte ścianą prostą. Zaraz poniżej obaczmy, że szerokość tego prezbiterium i tych ramion w stosunku do ich długości (głębokości) jest wielce znaczna. Ramię wstępne i prezbiterium i ramiona poprzeczne są jednakiej szerokości a podzielone na trzy nawy przez kolumny korynckie, dźwigające arkady półkoliste. Bliższe wzajemne stosunki wszystkich rozmiarów poznamy z liczby kaplic umieszczonych we wszystkich ścianach, bo w grubości zewnętrznych murów, a poznamy je tém dokładniej, gdy kaplice takowe są wszystkie jednakiej wielkości i jednako od siebie oddalone. Jakoż ramię wstępne, więc najdłuższe, ma tych kaplic po ośm z każdej strony: prezbiterium i obie nawy poprzeczne objęły w swoich ścianach pobocznych po dwie kaplice z każdej strony (te ściany poboczne tak krótkie stanowią przeto długość czyli głębokość tych części kościoła). Owe zaś ściany proste, zamykające w poprzek nawy poprzeczne i prezbiterium a stanowiące tedy szerokość tych części kościoła, mieszczą w sobie po cztery kaplice.

ryzując ich artystyczny styl. Pośpieszamy tedy do pałacu Pitti. Ulice nie bardzo okazałe, choć ludne, mrowiące się, prowadzą przed ten pałac nad wszystkie pałace.

Stanawszy przed tém budowaniem, co niby groń, niby natury potęgą działa na ciebie, chętnie zgodzisz się z tymi, co uznają, że na całej ziemi nie ma już budowy świeckiej, któraby była równego majestatu, jak ten tu *Pałac Pitti*. Z niego nie ozdoby wdzięczne, nie stroje bogate, kosztowne przemawiają do duszy, owszem temi środkami pogardza wspaniała budowa, ona je rzuciła daleko od siebie, a działa-li mocą potęgi swoich stosunków na ogromną stopę pojętych. Właśnie ta dumna pańskość, pogardzająca efektem, tak wielki sprawuje efekt. Tutaj nie ma różnorodności, raczej jedna i ta sama myśl się powtarza; jest to jakby najgłębszy, najpotężniejszy akord na organach jednostajnie się powtarzający, co tak grzmi w tym ponurym majestacie pałacu.

Pomyślcie budowanie, umieszczone na placu obszernym, wznoszące się z wolna, z lekka; a tak już samem położeniem pałac króluje i spogląda na świat z góry. Jego kierunek dąży raczej w długość niż w wysokość. On cały niby z opoki, bo jedynie z ciosów surowych wyrobiony. Jakoż on wznosi się w olbrzymie banie, w opoczyste ciosy prawie surowe, bo li z grubego okrzese (rustica-bosage). Każdy głaz, głębokim żłobem od sąsiedzkich oddzielony, sterczy zuchwale na zewnątrz, uwydatnia się silnie własuém osobnem oświetleniem. A te głazy tak są ogromne, jakby były przez cyklopów wzniesione.

Dół przedstawia ścianę prawie jednostajną. Bo w niej dość rzadko umieszczone nize i drzwi, a jej okna czworograniaste zdają się drobne na tych olbrzymich przestrzeniach. Powyżej tego poziomu balustrada niby balkon biegnący wzdłuż całego pałacu. Tu wznosi się pierwsze piętro i tutaj dźwigiły się ciosy, z których każdy z osobna wydatnie występując zuchwali się a grozi ponuro. W tém piętrze widzisz rząd okien krągło zasklepionych, a zasklepione są opokami w łuk również wydatnemi ogromem; tych okien jest 23. Powyżej tego piętra znowu sznuruje balustrada, wzdłuż całej facyaty. Tu znowu wznosi się piętro wyższe; takowe zaś nie zajmuje już całej długości facyaty, ale tylko środek jej, a co do długości swojej odpowiada jedynie 13 oknom środkowym pierwszego piętra. Tak tedy samo jedynie zawiera w sobie 13 okien zupełnie tak wielkich, jak okna owego piętra poniższego. Nierówna długość jest przeto całą różnicą tych obu kondygnacyj. To piętro powyższe także otoczone u wierzchu swojego balustradą. Macie tedy nowy przykład, czém jest renesans wczesny we Florencji! Ten renesans właśnie tu się poczyna a rozwinął się w swojej pełni w znanym nam pałacu Strozzi.

Później do obu krańców pałacu Pitti przystawiono pod kątem prostym dwa budynki nierównie niższe. One także skomponowane



w podobnym stylu i również z takowych butnych ciosów, i również z wierzchu są uwieńczone w balustrady. Tak tworzy się niby plac z trzech stron zamknięty.

Widzicie tedy, czem jest pałac Pitti. *Filip Brunelleschi* rozpoczął go z polecenia Łukasza Pitti w roku 1440, lecz dokonał jedynie najniższej jego części, bo umarł w roku 1444, przeto ciągnął dalej budowę *L. Fancelli*. W XVI wieku *B. Ammanati* († 1592) zbudował dziedziniec, nie trzymając się myśli genialnego Filipa. Jakoż dziedziniec ten piętrzy się w trzy rzędy arkad spoczywających na filarach. Arkady i filary stawiane podobnie z tak opoczystych na poł surowych i dzikich ciosów. Do tych filarów przypierają półkolumny, również baniaste to jest złożone z kręgów surowych. Te półkolumny przypominają na poziomie porządek dorycki, na pierwszym piętrze joński, na drugim koryncki; na każdym też piętrze biegnie balustrada. Jest tu przepych podsadzisty mass a hałaśliwego oświetlenia; nie zdaje mi się atoli, aby był dziełem prawdziwej piękności.

Nieprzebraném a wielce bogatém nagromadzeniem przedmiotów sztuki jest *galerya* przechowana w tym pałacu Pitti. Choćbyś całą objechał Europę i spoufalil się ze wszystkimi zbiorami arcyzmu, *galerya Pitti* stanie z niewielką innemi w pierwszym rzędzie.

Bo jeżeliś się we wszystkich dziełach w niej objętych całą duszą rozpatrzył, bądź pewien, że jeszcze po długich latach będziesz miał czem rozjaśnić mroczne chwile życia twójego. A przecież krótko z czytelnikiem zabawę w tych przestrzeniach lśniących pięknością, bo o tyle tylko, aby uzupełnić cel założony sobie w tej naszej podróży.

Zaledwie wstąpisz w te przybytki, a oczy mimowolnie zatrzymują się na dziele *Karola Dolce* (ur. 1616, † 1686). Jest to *Św. Andrzej* przed krzyżem. Dwóch oprawców wkopuje krzyż, trzeci rozbiera męczennika Św., co starcem będąc tuż przed samą męką modli się. Tą modlitwą atoli już duchem sięgnął rajskiej ojczyzny swojej; dla niego już znikły czekające go katusze, dla niego nie ma ziemskich boleści; anielska słodycz, z głębi serca wykwitła, rozpromieniła oblicze jego niebiańskim pokojem. Wśród kilku jeszcze innych dzieł tego mistrza jaśnieje tu głównie wielkiej piękności *Ecce Homo*.

Gdy jednak w owym *Andrzeju Św. Dolcego* żyje dusza jakby rajskiej gołębicy bez winy, bez złości potęga paletyczna, porywająca wszechwładnie duszę do czynów nadzwyczajnych, pali pełnym żarem w tej *Judycie Christofano Allori* (ur. 1577, † 1621). Trudno wypowiedzieć jaki jest wyraz na obliczu tej cudnie pięknej kobiety. Ona tylko co dokonała czynu; w prawej dłoni ścisła miecz, w lewej pięści trzyma za włosy głowę uciętą *Holofernesa*. Oczy płonące szeroko rozwarła, jakby sama osłupiała, zatrwożona krwawym czynem swoim — jakies dzikie zachwycenie zdaje się walczyć z głęboką rzewnością na tej twarzy. Cała postawa jest silna, pełna potężnej

woli; a przecież znowu ta Judyta jest istną niewiastą. Lecz co za niewiasta! Ona tak straszna, straszliwa, a jednak tak pełna kobiecego uroku. War gorący bije na widza od tego oblicza, od całej tej drgającej postaci. Ciepło kolorytu jej oblicza jeszcze się wzmacnia przy tej twarzy siniej, martwej, płowej Holofernesa (\*).

Ponieważ, począwszy od Carlo Dolce, który jest ostatnim, więc najpóźniejszym ze znakomitych malarzy Toskanii, posunęliśmy się od niego do trochę wcześniejszego mistrza, bo do Chr. Allorego, więc idźmyż już tak ciągle wstecz, i cofnijmy się do *Ludwika Cordi*, zwanego *da Cigoli* (ur. 1559, † 1613). Wiemy bowiem, że on, będąc uczniem Fryderyka Baroccio, pokrzepił, wznosił we Florencyi podupadłe malarstwo, które znowu, choć na czas krótki, świeżością odżyło. W Pitti nie brakuje jego obrazów, a przedewszystkiem przemówiło mi do serca *Zdjęcie z Krzyża*. Wiele prawdy i mocy przebywa w tych figurach. Św. Nikodem, odziany turbanem, podtrzymujący ciało i z obliczem pełnem rzewnego współczucia, patrzy się w twarz Zbawiciela. Najświętsza Panna ujęła jedną dłonią rękę Syna, a drugą ręką przyciska do serca, co z boleści pęka. Cała postać jej jest wyrazem cierpień palących; w jej oczach, w jej obliczu widać ile ona przeboleła mąk i katuszy serdecznych. Na boku, nieco w głębi, stanęło dwóch Aniołów; ich też rysy zalała boleść łzawa i smutek głęboki. Barwy i cieniowanie potężne, szaty doskonale pojęte. Obraz ten sprawia ogromnie głębokie wrażenie; jednak nie śmiałybym powiedzieć, żeby w nim była idealność nadziemską, namaszczenie niebiańskie. Rozumiem, iż ludzie szlachetni, zacni zupełnie podobne mogliby mieć wejrzenie; zwłaszcza nie widać boskości na twarzy Chrystusa Pana. Ztąd też uczucie, którem nas porusza ten obraz, choć jest głębokie, podobne jednak do wzruszenia duszy naszej w chwili, gdy się patrzymy na zmarłego a ukochanego człowieka, męża wysokiej szlachetności, co łamał się boleśnie z życiem całym i dźwigał krzyż cierpień przez świat, a któremu nakoniec Bóg, folgując boleści, pozwolił umrzeć.

Teraz cofnijmy się jeszcze więcej wstecz, bo do epoki *Jerzego Vasari* (ur. 1512, † 1574). Wiecie już dobrze, że zwykle Giorgio uważany jest za malarza, który i piśmiennictwem się bawił; przecież jabyśmy raczej go mianował pisarzem, który i malarstwem się trudnił. I to właśnie z hołdu dla „pisarza“ zem stanął z wami przed jego obrazem. Ta praca przedstawia pokusy *Św. Hieronima*. Święty mąż, na poły bez szat, klęczy, trzymając lewą ręką krucyfiks, wpatruje się w niego z nabożeństwem, prawą dłonią chwycił kamień, którym się bije w piersi. Za nim Afrodyte, uwieczniona w róże, więc nie braknie i amorków zbrojnych w łuki i strzały, gołąbków, więc jest obecną całą ona kompanijka z pogańskiego świata. To pomie-

(\*) Drugi podobny temu obraz widziałem w Uffizi.



szanie rzeczy świętych a mitów jest wielce rażące, ale właśnie charakteryzuje ów czas.

Podobnie też ta naciągana, wymyślna, trzeźwa alegoryczność jest cechą epoki Vasarego, bo epoki właściwego odrodzenia; wszak ten sam duch odpowiedni jej naoczniej jeszcze występuje w manierowanych pozycjach i ruchach figur, a co więcej, w braku głębszej treści i wyrazu na twarzach. Mimo najlepszej woli, nie mogłem dostrzedz wyższego namaszczenia nawet na obliczu samego Św. Hieronima.

Od Vasarego przejdźmy wstecz do okresu, który poprzedza epokę jego, będącego właśnie czasem najpiękniejszego rozwoju, jak to czytelnik wie z naszego *Zarysu Sztuki Toskańskiej* (\*).

Wybermy sobie zwłaszcza dwóch mistrzów tego czasu, z których każdy po swojemu jest wielkim artystą. Patrz na ten obraz, na którym *Chrystus Pan* stanął wśród Czterech Ewangelistów. Jest to dzieło *Fra Bartolomea* (czyli Baccio della Porta, ur. 1469, † 1517). Jest to jeden z tych potężnych sztuki pojawów, który na cię woła z ram swoich, zatrzymując każdego z przechodniów bez względu, czyli będzie w duszy prostaczkiem, czyli też ma serce i oczy estetycznie wyprawione na dziełach sztuki. Zaiste! ogromnej potęgi są te postaci! Rzekłbym, że działanie ich jest piorunne, gdyby spokojność i zacność, rozlana na tych figurach, nie łagodziła gwałtowności wrażenia, którego doznajesz. Jest to niby msza grana przez wielkiego mistrza na organach olbrzymich, gdy cała rzesza pobożna padła na kolana, płacząc w rozrzewnieniu duszy swojej. Chrystus Pan stanął na podniesieniu. W lewej ręce trzyma niby berło, na którego szczycie świata kulica, a nad kulicą promieni krzyż. Prawą rękę podniósł wysoko, błogosławiąc mężów ewangelistów i wskazując im drogę nauczania ludzi. A jakże patrzą świętecznie ci mężowie! Oni stanęli po dwóch z każdej strony tronu, w głębokim natelnieniu; trzymają księgi święte w rękach, jako godło posłannictwa swojego na ziemi. Z ich oczu zadziwionych płonie zachwyce nie. Zaiste, tacy mężowie mogli wziąć dzieje ludzkości na barki swoje! Architektoniczne a przecież nie wymuszone ustawienie figur, koloryt ciepły, głęboki, czyste tony powietrzne obwiewające te postaci wznagają istną glorią to zacne a szlachetne dzieło. W trybunie w Uffizi widzieliśmy już postać *Hioba* przez *Fra Bartolomea* (\*\*); może jednak wyższej jeszcze siły od niego jest *Św. Marek*, który także jest przechowany w Pitti. Ta postać istnym jest dowodem, jakie dzieje potężne duchowe roztoczyć się mogą w jednej pojedynczej figurze.

Drugim mistrzem współczesnym, lubo nieco młodszym a zupeł-

(\*) Zob. powyżej str. 147 i nast. oraz początek T. IV.

(\*\*) Zob. powyżej str. 183 i nast.

nie innego usposobienia, był, jak wiemy, *Andrea del Sarto* (ur. 1488, † 1530). W tej galeryi świeci kilka sławnych utworów jego genialnego pędzla.

Gdy Bartolomeo tworzy w głębokiem skupieniu ducha, gdy z tych jego piersi, zamkniętych dla świata, pojawiają się postaci, na których znać, że na ich zrodzenie patrzyły uroczyste i pełne grozy potęgi, innego świata zesłanki, przeciwnie Andrea jest mistrzem, któremu uśmiechają się wdzięcznice wiosenne życia; on tak chętnie zbiera kwiaty na niwach ziemskich urosłe, lubo niekiedy także widać kwiaty niebiańską rosą wykarmione. Te uczucia jego dla wdzięków a piękności, z weselem lekkim na ustach, jednoczą się i z niewypowiedzianą łatwością tworzenia i z cudownym kolorytem i z mistrzowską przezroczyością farb, i ze światłami a nigdy nie mylącym się rysunkiem. Świetność Andrzeja widzisz tu na obrazie *Wniebowzięcia Najświętszej Panny*.

Powiedziałbyś, że jak w duszy Andrzeja działają dwa czynniki bo ziemski i idealny, tak i w tym obrazie dramat święty rozdziela się współcześnie na dwa akty osobne. Na ziemi grób pusty Maryi Panny otoczony Apostołami. Jakież to szczęśliwe ułożenie tych figur, tak gęsto umieszczonych, a przecież nie krzyżujących się nigdzie szorstko ani twardo! Na każdej twarzy, na każdej postaci indywidualność charakteru inna a inna, a przecież wszystkie przejęte są wskroś jedną myślą, wspólnem rzewnem podziwieniem a dreszczem duszy na widok opuszczonego grobu. Po nad niemi ustęp drugi tych dziejów świętych. Na obłoku jasnym Marya Przenajświętsza. W koło niej aniołki, niby uczucia niebiańskie. Najświętsza Panna raczej wysokich ziemskich wdzięków, niż piękności idealnej; na jej obliczu raczej uśmiech rzewny niż uroczyste zachwycenie. A te aniołki — one lekkie, lotne, jak idee co uleciały z pod Bożej stolicy.

Drugi obraz Andrzeja, który mnie do głębi poruszył, była tak zwana *Dysputa*. Tutaj znaczenie nieskończenie głębokich myśli przemawia do widza potęgą, przed którą się korzysz i stulasz w sercu. Trudno porównywać obraz ten z wielu innemi dziełami tego mistrza, w których on, choć zawsze wdzięczny, z wierzchu tylko dotyka istoty rzeczy.

Teraz się zatrzymaj i obacz, jakie widmo straszliwe wygląda na ciebie z tych ram; wpatruj się dobrze w te okropności, ale potem je zażegnaj, wyrzuc je z pamięci do joty, by ci się kiedyś nie przyśniły nocnym febrycznym snem. To są *Trzy parki*, które wyprosił z piekła *Michał Anioł*. Wystawcie sobie trzy kobiety zgrzybiałe, szatami całe odziane, głowy obwiązane w chusty. Twarze twarde, nieużyte, z wyrazem mężkim, zmiętoszone w tysiączne zmarszczki, na rękach, na palcach chudych wystąpiły żyły. Oczy wielkie palą się, tleją jakimś światłem ponurém, nocnym. Te stworzenia okropne nierówném światłem są oświecone. W środku samym stoi prządka



Kloto; ona oburącz snuje wątek życia, lecz i zwraca twarz nieco ku prawej, bo tam stała Atropos „niewstrzymana“, wyciągając dra piezną rękę, by nożycami przeciąć wątek życia. Ta Atropos najokropniejsza; wyraz zimny, skamieniały zastężył na jej ustach. Po lewej onej przadki, lecz więcej w dalszém tle obrazu i w głębokim cieniu, stała Lachesis „losowładna“. Ona trzyma kądziel; jakby przelekniona tęp przecięciem nici żywota, rozwarła usta, pokazując szczyrby zębów; twarz jej obumarła, trupia. Nic straszliwszego, jak ta prawda, którą tutaj pokazują te kobiety zgrzybiałe. One są ostatecznym wyskokiem wszystkich onych starych, wstrętnych niewiast, których tak pełno we Włoszech. A koloryt się nadaje do obrazu; on smętny, posępny, bury i popielaty, umarły jak sam przedmiot.

Mógłbym wam długo, długo bardzo prawić o innych jeszcze klejnotach tu obecnych, a będących również dziełem florenckiej szkoły. Powyżej przytoczone niechaj nam wystarczą. Nie chcę przecież ani mogę milczeniem pominąć kilku obrazów, należących do innej szkoły. Patrząc, tu żyje jeszcze fantastyczny *Salvator Rosa* (ur. 1615, † 1673), liczący się do późniejszej szkoły naturalistów. *Salvator* — to istny syn czasu swojego, kipiącego namiętnością gorącą. Ten mistrz-malarz, co był poetą i muzykiem zarazem, ten szlachetny awanturnik, co żył sobie to brat za brat z rozbójnikami, to znów stawał się bywalcem wielkiego świata; ten człowiek gwałtowny, o żądzach pałacych, a przecież serdeczny i miękki, dał o sobie świadectwo w obrazach dość znacznej liczby, bogacących galeryą Pitti. Na jednym przedstawił *Sprzysiężenie Katyliny*. Bo Katylina, to istny przysmak dla kipiącej fantazyi Salvatora Rosy. Katylina, ten zbankrutowany na duszy i na mieniu podpanek starej Romy, stanął na proździe obrazu oświetlony silną jasnością. Profil wyrazisty, broda bezwłosa, mocno występująca, brwi zamaszyste, oczy świecące, przezierające z głębokich jam, twarz cała niby piękna a demoniczna; on podaje przez stół prawicę drugiemu koledze, zapewne nowo zwerbowanemu spiskowcowi, na znak że oni, ręka w rękę, rzucą się spolem by złupić, podpalić Rzym, wywrócić ład społeczny, by na okopcałych gruzach swojej ojczyzny, wśród ziejącej posoki wymordowanych współobywateli oddać się bezdusznej rozpuszcieniu a chuci błotnej. W koło stoją towarzysze zbrodni, to o rysach gwałtownych, to poważnych, zadumanych. Ten cały obraz w swoim rodzaju jest wysokiej doskonałości. Pierwiastek złego rozpina tu panowanie swoje z niesłychaną mocą a grozą; a mimo tej nocnej treści tchnie tu jakaś grandezza choć szatańska.

Drugi obraz Salvatora Rosy przedstawia nam gaik piękny, chłodny; wysokie drzewa wybujały gęstym bukietem. W koło czarowna okolica; bo co do pejzażów, to *Salvator* dzielny a wielce sprawny mistrz. Władztwo nad światłem doszło tutaj do ostatecznej doskonałości swojej. Otóż tu pod drzewami schodzą się „filozofy“ —

i dla tego ten obraz zowie się *La selva de filosofi*, niby lasem filozofów. Jakże ci filozofowie wyglądają? Ot, czytelniku, wiem że gdybyś miał jechać przez lasek, w którymby się filozofowie tego aspektu przechadzali, pewniebyś wziął z sobą parę nabitych krucic, albo nawet kilku żandarmów. Jakoż taka mina i czupryna tych figur. Choć i to prawda, że te postaci wcale znowu nie tuzinkowe; olbrzymia siła patrzy im z oblicza, a większa potęga duchowa bije z tych rysów niżby znaleźć można w całym szeregu naszych ksiązek filozoficznych, wysłęczonych w naszej epoce tak mównej a piśmiennej.

Gdym szedł przez jedną z tych sal, uderzył mnie nagle obraz zawieszony nade drzwiami. Jest to Boża Rodzica z Dzieciątkiem Świętym, zwana *Madonna długoszyja*, dokonana przez *Franciszka Parmegianino* (*Francesco Mazzuoli* ur. 1503, † 1540 r.). Tutaj widzieć możesz, do jakiej wstrętnej obrzydliwości zabłąkać się może artysta, gdy przesadzi w wyszukiwaniu wdzięków. Mówiliśmy już w Medyolanie (\*), że nasz Francesco był uczniem Correggia i że pragnął przewyższyć w gracyi swojego mistrza. Patrząc się na to malowanie jego nie wiedzieć czyli się odwrócić z niesmakiem od takiego dzieła, czyli się rozgniewać lub czyli się rozśmiać z malarza. Francesco, chcąc nie szczędzić gracyi ideałowi swojemu, nadał mu szyję niezmiernie długą niby łabędzią, przytém ręce, ruch cały tej postaci, ułożenie przeszły wszelkie granice mizdrzących się, afektowanych wdzięków. Ztąd też ten obraz wstrętny jest tylko jakby głośnym napominaniem daném artystom, aby przedewszystkiém pamiętali, że choć Parmegianino był od natury udarowany prawdziwie wielkim i świetnym talentem, jednak przesadzając wpadł w manierę ckliwą, nieznośną.

Na tém kończę moje obchody po tej galeryi. Dotknąłem się tylko tych mistrzów, bez których się obejść nie mogłem, chcąc uzupełnić przegląd nasz szkoły toskańskiej. Jaką zaś skarbnicą sztuki jest ten zbiór w pałacu Pitti, pozna czytelnik, gdy mu powiem, że tutaj przechowują się świetne dzieła Rafaela, np. z licznych szytchów i kopij znana wam *Madonna della Seggiola* (albo della *Sedia*), *Madonna del baldachino*, *Madonna dell'impanato*, *Wizerunek Leona X*, *Juliusza II*, *Malgorzaty Doni*, *Piotra Inghirami*, *Widzenie Ezechiela* i t. d. Pomijając atoli nawet dzieła Rafaelowe, tém bardziej wypada mi milczeć o obrazach mistrzów, jakim jest *Guido Reni*, *J. G. Romano*, *Perugino*, *P. Veronese* i t. p.

(\*) Zob. str. 41.



## Florencya.

(Dalszy ciąg.)

Gdy przed wielu laty odwiedzałem Tatry, przebyłem pewnego razu samotnie noc przy Morskiem Oku. Już wieczór zapadał gdy stanąłem u jego brzegów. Skalne niebotyczne góry, obstepujące w koło jezioro, zachodziły już od spodu, od wody zwolna ciężką, ciemnobłękitną oponą; ale na samych przyczółkach turniów gorzały jeszcze ogniem promienie zachodzącego słońca. Te ostatnie ofiarne całopalenia natury rzuciły gorące łuny na już zacienione, choć wzniosłe piętra gór, wywołując z twardej ich piersi dźwięki magiczne barw, rozświecając czarodziejstwem światel przepaściste szczeliny. Aż dziwno było widzieć jak to te skały, te gołe głowy tak bogate są we farby i nieprzebrane migotne odcienia. Na tajemniczycy ciemnych bezdeniach jeziora niekiedy jeszcze zadrgało jakieś światelko, niby wspomnienie upłynionego dnia, niby poświata mistyczna, bijąca z topieli niezgłębionej wod. Czasem tuż obok mnie w gałęziach drzew coś zaszeleści — to spóźniony ptaszek do gniazdka śpieszący. Ale już na owych przyczółkach z kolei wszystkie słoneczne ognie pogasły, nawet usunęły płomienie na czole Mnicha, bo tak zowią górale jeden z najwyższych tatrzańskich szczytów. Coraz wyżej a wyżej, coraz śpieszniej a śpieszniej podnosi się od wód owa ciemna gęsta opona — już dostała się na same iglice zawrotne gór a nakrywszy je sobą rysuje teraz ich czarne kontury na zamroczonem niebie. Dzień zasnął, wszelkie życie ucichło, zmorzone dziennym trudem; umilkły od dawna w oddaleniu ostatnie dzwonki pasących się zwierząt. Niekiedy jeszcze słyhać łoskot martwy, przeciągły a nagły — to drobne okruchy skalne, co, staczając się z wysokości, w coraz śpieszniejszych podskokach pędzą po stromych opocznych upłazach, aż z brzękiem metalicznym rzucają się w wodę. Może je na szczytach orzeł skrzydłem potracił — może je poruszył zwierz dziki kryjący się w norach. Nakoniec i te łoskoty ucichły; cała natura w koło oniemiała. Wystąpiła noc. — Noc, budownica święta, w tajemnicy pracując równa przepaściste szczeliny, zalewa ciemnością urwiska, zapełnia głębokie gardziele, prostuje stoki tatrzańskie, zamieniając je w pionowe ściany. A piętrzy te ściany na ścianach, aż budową olbrzymią otoczy w koło jezioro, jakby bezmierną nawą kościelną. Od góry nad nawą rozpięła się kopuła nocnego nieba, a z jej sklepienia mrugają błyszczące gwiazd kagańce. Kościół Boży stanął gotowy. Wody jeziora są mu posadzka; od czasu do czasu błysną, zadrgają gwiazd spojrzaniem. Cicho, milcząco w przybytku Pańskim. Ale słuchaj — tam z daleka zabrzmiały organy — to dech nocny w przelocie potrąca jakby w struny w sosnowe bory. Góry zahuczaly — i bliżej i bliżej przyspiesza muzyka nocnych powiewów, już ona grzmi w koło ciebie

ogromnym chorałem. A zapachy świeże, żywiczne rozplynęły w powietrzu niby kadzidła, darem, ofiarą od borów przesłane. Lecz nocne tony śpieszą po nad wody, już uleciały w dal, a słabiej i słabiej słyhać ich jakby duchów górskich wołanie. Jeszcze nie umarły do ostatka te akordy, a znów z innej dalekiej doliny z nad Czarnego Stawu nowy słyhać natury śpiew — to echa tej pierwszej dopiero co słyszanej muzyki. Jeszcze nie ucichły te echa, gdy znów po przez gardziele górskie, po nad bory sosnowe przylatują powtórne wiatrowe tchy; teraz one brzmią w dźwięki wysokie, przeciągłe tęskne. Po chwilce odpowiadają im dalekie góry echem równie tęsknym, wysokim, przeciągłym.

A tak głosy borów a granie w dolinach zapadłych i ich odgłosne echa, niby dwa daleko od siebie rozstawione chóry, nawzajem sobie odpowiadają, nawzajem sobie wtórują. Wśród tych pieśni, tuż pod tobą wzdłuż brzegów jeziora słyhać szepty przytłumione, jakby gwary modlącej się rzeszy. To zioła, krzewy, trzciny nadwodne odmawiają pacierze. Dreszcze przeszły duszę twoją i dumasz i w skupieniu serca słuchasz nabożeństwa natury. Zdaje ci się, że co chwilę obaczysz w tym przybytku Pańskim kapłana, co złoży za całą ludzkość błagalne ofiary — czekasz i czekasz kapłana. I zjawił się arcy kapłan — on wystąpił z twoich piersi własnych, a całe życie twoje i urodzenie i skon i wszystkie radości i smutki i wesela i boleści składa w ofierze Ojcu na niebie. A noc cicha, samotna, ciemna zamieniła się w wielkie jasne święto Boże, pełne treści nieskończonej. A w duszy tak teraz pogodno i szczęsno, jak gdybyś już umarł śmiercią i znowu się odrodził bytnością nową, nadziejską, tameczną. — Spadło bielmo z oczu wewnętrznych. To życie doczesne, rzeczywiste, drobiazgowie staje jakby obecnością przytomną. Nie rozumiesz, jak cię mogły tak nęcić owe cacka biedne, za którymi wraz z innymi skwapliwie przez życie biegleś i nie pojmujesz, z kąd ci przychodziły owe troski i żale za straconą ziemską uciechą, i patrzysz się wstecz z podziwem na wszystkie przecierpiane lata, jakby na choroby i biedy, któreś jeszcze za dziecięcych lat przeboleł. Więc w tej jednej nocy, gdy natura odziała się w grozę swojego majestatu, rozwidniło się w twój duszy i obaczyłeś z wysokości i świat i własne przeznaczenie twoje, i zmierzyłeś je miarą nieskończoną. W tej jednej, choć tak krótkiej, chwili zaświeciła jakby Bożą błyskawicą najwyższa mądrość całego twojego żywota, i niby wszystkich wieków ostateczne wróżące przeczucia. Ta mądrość błyskawiczna nie była dorobkiem pracującego niezniekanie badawczego rozumu, ale jakby jakiejś intuicji a wewnętrznego widzenia, któremu się niebo rozwarło. Zdaje się jakby w takich chwilach duch ludzkości przeszedł około ciebie i spojrzął duchowi twojemu w oczy i tchnął na niego nadgwiadnym tchem; zdaje się, że obudził w nim i rozniecił płomienie miłości nieskończonej, ogromnej jak świat — miłości Boga i ludzi.



Otóż cny czytelniku moj, owa noc, przebyta niegdyś przy Oku Morskiem a pamiętna mi na życie całe, staje mi ciągle przed duszą od pierwszej chwili mojego przybycia do Florencyi; ona mi towarzyszy często po wędrowkach moich po tój cudnej stolicy arcyznu, a najczęściej już wtedy, gdy, zebrawszy się w sobie, kreślę notatki moje zdając sprawę z codziennych przechadzek. Bo dzieła wielkie arcymistrzów i wielkie dzieła natury przejmują nas uczuciem wielce podobnym.

Tchnij w naturę ideę, żyjącą w najświętszych tajnikach serca twojego, a obaczysz to serce twoje jakby w jasnościach, wzniesione nad codzienne słabostki a winy — i serce się wzniesie, urośnie jakby arcycapłanem w przybytkach własnych piersi twoich. W takich chwilach, w obec ogromnych zjawisk natury każdy człowiek może się stać choćby na chwilę artystą, poetą. Bo przecież w każdym człowieku przebywa fantazyja; co więc, wszyscy ludzie mają jednakie poczucie, jednakie prawo do zrozumienia tego co jest wzniosłym, wielkim a świętym, bo w każdym człowieku przemieszkuje istota naddoczesna; chodzi tylko o to, by jęj nie zagłuszył burza namiętności niskich; potrzeba mu tylko chwili szczęsnego wyższego nastroju duszy, by ową nadziemską istotą przeniknął tę naturę, a wtedy już ona sama zamieni się we własne jego artystyczne dzieło.

W obec dzieł sztuki prawdziwej zadanie dla widza nierównie łatwiejsze, bo mu już mniej potrzeba szczęsnego nastroju, bo rzecz sama już jest gotowa, będąc darem przez mistrza danym; przeto widz już nie tworzy, on już nie przeistacza natury na dzieło sztuki i już nie wlewa idei a ducha swojego w przedmiot, bo w tęp artystycznym dziele, w które on się wpatruje, już mistrz za niego tworzył, natura w tęp dziele już jest przemożona, a idea już w nięp żyje obecnością widomą. Czara kipiąca jest już winem niebiańskim nalana, czeka tylko byś ją spełnił na cześć piękności i na cześć własnej twojej zacności bezśmiertelnej, ztąd też się dzieje, iż dzień w dzień pijąc z tęp czary wznosisz się nad siebie samego, jakby w kąpieli promiennej spadają skazy ze serca i troski maluchne powszedniego życia. Nawykasz nawet bez wiedzy twojej do wielkich wymiarów, któremi mierzysz ludzkość i przeznaczenie swoje. Poufalisz się z wielkimi ludźmi, a wielkością w oczach twoich już nie jest bynajmniej sława światoburzców, ale poświęcenia za prawdy znaczne, które w sercu każdego człowieka świętością promienia, choć najczęściej samemu tylko Bogu widome.

Tego usposobienia a nastroju doświadczałem zwłaszcza w tych ostatnich dniach. Odwiedzałem przybytki, w których przechowane, jako w skarbnicy, dzieła dawniej sztuki toskańskiej; w nich napawałem się istną rozkoszą duchową, w nich wiele się nauczyłem. Przecież dotknę się ich teraz jedynie w części, bo sobie zachowuję podać

wiele ważnych wypadków z tych moich odwiedzin w moim *Zarysie Historji Sztuki Toskańskiej* (T. IV *Podróży do Włoch*).

Zatem jedynie tutaj wspominam o zbiorach obrazów akademii, w której zaczynając od Cimabuego i Giotto, możesz studyować cały szereg dawnych mistrzów Toskanii. Jest-to jeden z najważniejszych przybytków sztuki w całej Florencyi.

Ztąd w skupieniu duszy udałem się do kościoła *Św. Marka*, blizkiego akademii. Jeżeli już sama ta świątynia budzi nabożną baczność i dla dzieł jasnej sławy artystów, dla grobu Pico da Mirandola, toć już należący do świątyni klasztor OO. Dominikanów jest świętym przybytkiem dla uczuć naszych, bo tu żył, tu modlił się malując *Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (ur. 1387, † 1455). Znacnie dobrze tego mistrza. Wiecie, że on nie zabierał się nigdy do pędzla, dopóki sercem rozrzuwioném, klęcząc, nie uprosił gorącą modlitwą Panny Przenajświętszej, by mu błogosławiła w tej pracy jego. Zatem też jego obrazy malowane są niby widziadła rajskie przez aniołów odsłonięne, niby pojawy ze światów wiekuistego, szczęsnego pokoju. Na dziedzińcu klasztornym tu i owdzie przemykają się wojskowi, echa ich kroków przerwały milczącą ciszę, niekiedy odzywają się brzęki karabinów po korytarzach. Nastęrczył nam się ojciec Dominikan, staruszek bieluchny jak gołąb', przyspieszył schylony drżącym krokiem ofiarując się na przewodnika. Wprowadza naprzód w kapitularz. Tutaj Pan Jezus na krzyżu między dwoma winowajcami. W oddaleniu tłumy ludów i mnóstwo biskupów. Wszędzie i wszędzie ta słodycz beznamiętna a zgoda niebiańska duszy owiała te postaci. Poczém wstępujemy na pierwsze piętro klasztoru, po korytarzach staruszek pokazuje nam miejsca na ścianach obite deskami, bo za deskami schroniły się malowania Fiesolego, by nie były uszkodzone, bo klasztor tymczasowie zamieniony na koszary. Za to przecież mentor siwy otwiera mi cele. W tych celach po ścianach freski anielskiego malarza, jako np. Zwiastowanie, Przemienienie Pańskie, Ostatnia Wieczera i t. d. Nie będę wam bliżej opisywał tych dzieł, bo nam już znajomy styl tego szczęsnego artysty, który podobnie jak szkoła florencka opowiada głębokie idee i święte sprawy, a to opowiadanie łączy z tkliwością uczuciową, rzewną, z pięknnością pełną słodyczy Sięńskiej szkoły. Najserdeczniej atoli przemówił mi do duszy obraz przedstawiający jak Odkupiciel świata, wstąpiwszy do Piekieł, uwalnia ztamtąd Patoryarchów. Cela maluchna, troszkę zakurzona, pusta, szyby nieprzezroczyste; za cały sprzęt stół, chwiejący się. Ten stół podobno ma być estradą, z której bliżej przypatrzeć się można obrazowi. Wlazłem na te chwiejące się, dygocące wysokości. Staruszek trzymał zwątlonemi rękami stół polecając ostrożność. Obraz ten uciepiał wiele, i nie dziw, bo to ze czterysta lat po nim przeleciało. Święci mężowie kroczą długim zastępem, lekkim, jasności pełnym, niby widziadła, niby duchy przejryste. Chrystus Pan



stanął przed otwartem rajskiem królestwem; bramy piekieł leżą na ziemi u stóp jego zgruchotane. Fra Angelico malował tu Chrystusa Pana jak mu się był pokazał w duszy jego niewinnej, nieskalanej żadnym pyłkiem światowym, ziemskim. A lubo prawda, że i na tym obrazie widać, że u mistrza Angelico mniej ważyły studia natury i rzeczywistości, że tedy np. te jego figury nie chodzą, nie stoją silnie na swych stopach; wiemy jednak, że natura, że rzeczywistość nie były dla niego światem właściwym, a o tych drobnych niedostatkach nawet zapominasz w obec jego uczuć serdecznych, rzewnych, które tu widzisz barwami wywołane, w postaci ludzkie wcielone. Tutaj jawnie znać, jak to w serce czyste wstępuje miłość preczysta chrześcijańska niby w przybytek swój, i mieszka we własnym śmiertelnem stworzeniu, jakby w niebie swoim.

Uwaga. Tu w tych samych murach klasztornych, w których żył i umierał anielskiego serca Angelico Fiesole, mieszkał nieco później inny zakonnik, który, urodziwszy się trzy lata przed śmiercią tego wielkiego mistrza (bo w r. 1452), był wprost jego odwrótnem przeciwieństwem. Ten zakonnik ponuręj a gwałtownej duszy, wrzekomy prorok, sam miotany będąc burzą namiętności, szalejąca w sercu jego, rzucał burze i gromy na Florencyą. Jakoż w tym klasztorze Dominikańskim do dziś dnia pokazują celę, w której mieszkał i żył *Savonarola*. Z tej celi on wywleczonej był przez rozhukany lud i wtrącony do kaźni, która była już ostatniem jego mieszkaniem, bo z niej wystąpił, by spłonąć na stosie (r. 1498). Zaiste działanie *Savonaroli* we Florencyi i losy jego są jednym z tych dramatów historycznych, które najwierniej przedstawiają owo łamanie się mocy dziejowych przy schyłku wieków średnich a rodzeniu się nowożytnych dziejów. W tych dramatach na oczy widzimy jak to wśród konwulsyj i boleści ciężkich konała dawna wolność republiki florenckiej, a zbliżało się milczkiem złociste, świecące samowładztwo Medyceuszów, a wraz z niem zepsucie obyczajów, co miało rakiem stoczyć dawną energią a zdrowie czerstwe ducha.

Jeszcze ważyły się w sercach wnuków ostatki dawnej dzielności naddziadów z wrogimi żywiołami nadchodzącego upadku, gdy przybywa pieszo do Florencyi *Savonarola* i zamieszkuje ową celę w klasztorze Dominikańskim Św. Marka. Długie noce studia, niewczasy, katusze pokutne przemogły cielesność a roznieciły ogień fantazy i rozwiązały pioruny wymownych jego ust. Jak widmo z innego świata stawał na ambonie zakonnik młody i wstrząsał serca tłumów wykładając apokalipsę, wroząc im straszliwe nieszczęścia i powodzie ludzkiej krwi zalewające bruki, i groził ostatecznym sądem, jeżeli nie wyrzekną się zbytków i rozuzdanych obyczajów. Więc nastawał na muzykę, na obrazy, na posągi i na poezją jako na sprawy szatańskie a gubiące dusze. Wtedy przed znanym czytelnikowi Pa-

łacem Starym (palazzo vecchio) zbudowano stós i każdy śpieszył z dziełami sztuki, książkami, narzędziami muzycznymi i rzucał w ogień co mu było najdroższego; tak gorzał Dante, Petrarca, Boccaccio i świetne dzieła artyzmu, i gitary, harfy i lutnie i t. d. A żył wtedy we Florencyi jeden z najznakomitszych malarzy, był nim Baccio della Porta. Młodzieniec ten już się był dosłużył świetnej sławy w sztuce, gdy czyniony zjawieniem się Savonaroli słuchał napiętą duszą płonące nauki kaznodziei. Otóż on, porwany jego słowami, sam zanosił w ogień stosu malowania swoje (\*).

Savonarola dźwignął się wielomocną potęgą we Florencyi. Mimo usilnych a częstych zaprosin nie przestąpił progów pałacu Wawrzyńca (Lorenzo) Medici. Zostawszy przeorem zakonu nie oddał mu nawet odwiedzin zwykłych jako naczelnikowi republiki, a gdy Lorenzo, jako potomek fundatorów klasztoru, odbywał peryodyczne w nim wizyty swoje, przeor posepnie zamykał się w celi, niechcąc widzié tego, którego uważał za uzurpatora władzy publicznej.

Stało się, że Lorenzo w ciężką zapadł chorobę; on przez życie całe mimowolnie szanował surowego niezłomnego Savonarolę, choć go widział nieprzeblaganym wrogiem swoim. Teraz gdy już przeczuwał blizki skón swój, zaklinając wzywa przeora OO. Dominikanów, by go dysponował na śmierć. Wysłuchał próby Savonarola i staje u łoża konającego. Medyceusz wita go z głębokim poruszeniem duszy, ze skrucną wyznaje, jako głównie trzy straszne grzechy ciężą brzemieniem na duszy jego. I spowiada się z tych trzech ciężkich grzechów. „Udzielę ci rozgrzeszenia z tych trzech grzechów pod trzema warunkami“ — rzekł spowiednik. — „Czyli masz mocną niezachwianą wiarę w nieskończone miłosierdzie Boże“. „Czuję w głębi serca mego, że mam tę wiarę, odpowiedział umierający“. — „Czyli zwrócisz przywłaszczone sobie fundusze i majątki obce, zwłaszcza sierotom wydarte?“ — Po dłuższej chwili rzekł Lorenzo: „przrzekam“. — „Nakoniec, potrzecie, czyli wrócisz ojczyźnie dawne rządy ludowe?“ — Na te słowa Lorenzo odwrócił się do ściany — i milczał. Savonarola wyszedł nie dawszy rozgrzeszenia (r. 1492).

Ciągle brzmiały kazania z ust wymownego zakonnika-trybuna. Władza jego nad sercami ludu była bez granic. Wszak sławny jego współczesny Pico de la Mirandola pisze, że szatany na on czas niepokojący klasztor Św. Marka drżały na widok jego, i czyniąc mu wszelakie złości wymawiały jego nazwisko w ten sposób, iż zawsze jedną ze zgłosek opuszczaly — że często, gdy przeor chodził po celach i krążgankach klasztornych z kropidłem w rękę, zaklinając złe duchy, one zasłaniały mu drogę gęstym obłokiem i t. d.

(\*) Baccio później po śmierci Savonaroli w nieutulonym żalu wstępuje do zakonu Dominikanów. Ztąd on znany światu pod imieniem klasztorném *Fra* (brat) *Bartolomeo*. (Zob. str. 183 i 271.)



Gdy Piotr de Medici, następca Wawrzyńca, był wypędzony z Florencyi, Savonarola całą siłą popiera formę rządu czysto demokratyczną, nakoniec ośmielił się uroczyście i urzędownie oświadczyć jako sam osobiście posłował do Nieba od obywateli, jako sam Chrystus Pan, przyzwalając na zaprowadzenie tej formy rządu we Florencyi, przyjął naczelnictwo niewidome republiki Florenckiej. Nie dziw, że podobne ogłoszenia Savonaroli przeróżny wywarły skutek nawet wśród jego zwolenników. Wprawdzie sfanatyzowana większość na oślep poszła za skinieniem jego, inni zaś uważali go za obłąkańca i odstęczyli się od niego; inni znowu nazwali go szalbierzem i przeszli na stronę jego przeciwników. Wszak Savonarola nie tylko potężnie wpływał na sprawy polityczne państwa, nie tylko kazał przeciw ludziom świeckim, ale często zwracał piorunne wyrzuty przeciw życiu ówczesnego duchowieństwa. Nie zadługo oskarżano go, jako on, kaząc przeciw nadużyciom, posuwa się nawet do naruszenia samej nauki Kościoła. Aleksander VI zabrania mu przemawiać z ambony. Savonarola nie słucha zakazu.

Już od niejakiego czasu można było spostrzedz, że potęga Savonaroli nad ludem przeszła przez najwyższe południe swoje; coraz silniej rósł wpływ jego przeciwników. Pewnego uroczystego święta, gdy wstąpił na ambonę, znalazł ją już zajęta przez wypchanego słomą osła. Savonarola zaledwie uszedł z życiem. Prawda atoli, że w miarę jak się wzmagala moc przeciwników jego, potęgował się nawzajem i zapal stronnictwa jego.

W roku 1498 w kościele S. Croce zaczął miewać kazania ojciec Francesco z zakonu Św. Franciszka, dowodząc jako zasady Savonaroli są przeciwne wierze katolickiego Kościoła.

Stało się, iż w chwili gdy kościół był przepelniony ludem, O. Francesco ogłasza z ambony, iż Savonarola oświadczył „jako na dowód prawdy nauki swojej wróci umarłego do życia, że tedy tenże Savonarola gotów udać się z jednym z OO. Franciszkanów do grobów, byleby zakon Franciszkański i całe ich stronnictwo zobowiązało się, iż uzna za prawdziwą naukę tego z nich, który pierwszy wskrzesi umarłego“. O. Francesco oświadcza, iż takowego wyzwania przyjąć nie może, bo będąc człowiekiem grzesznym nie zdoła czynić cudów, że atoli ze swojej strony wzywa Savonarolę na inną próbę, to jest, że się ofiaruję wstąpić z nim razem na stos gorejący. Dodaje O. Francesco, jako jest przekonany, że on sam niezawodnie w płomieniach zginie, ale że sobie za nic własne życie waży, byleby własną śmiercią uwolnił Kościół od heretyka, który zgubił i jeszcze zgubić może nieskończenie wiele dusz.

Gdy wiadomość o tym uroczystym oświadczeniu doszła uszu Savonaroli, ten rzekł, iż nie przyjmuje wyzwania, bo podejrywa swoich nieprzyjaciół o zdradę. Przecież młodszy Dominikanin, imieniem Dominik Bonvicini de Pescia, wielbiciel gorący przeora, ofiaruje się za niego wstąpić w ogień. Wtedy Franciszkan O. Francesco

oświadcza, że on tylko ze samym i jednym Savonarolą stanie na stosie, bo jeżeli sam ma stracić życie, chce przynajmniej przyprawić o zgubę gorszącego odstępę od wiary.

Otóż w okamgnieniu inni dwaj Franciszkanie występują z chęcią poddania się próbie ogniowej razem z Dominikiem de Pescia. Na to wezwanie wielka liczba OO. Dominikanów ofiaruje się również na próbę ogniową. Rzeczy do tego doszły, iż z całej Toskanii pośpieszają wszyscy księża tego zakonu, dobijając się o pierwszeństwo wstąpienia na stos płonący. A gdy Savonarola 1 Kwietnia 1498 r. pojawił się na ambonie, wśród kazania jego tłumy napełniające kościół wołają: „Ecco jo, ecco jo andaro in questo fuoco per gloria tua Signore“ (Otóż ja! otóż ja pójdę w ogień dla twojej panie chwały). Wtedy jakby na wyścigi duchowni i świeccy, nawet kobiety, nawet dzieci oblegają signoryą, każdy błaga ze łzami aby go wybrała na uczestnika stosu. Signorya ogranicza liczbę poświęcających się do dwóch. Dominik de Pescia miał być przedstawcą zakonu OO. Dominikanów, a O. Andrzej Rondinelli Franciszkanów. Przed pałacem Vecchio zbudowano stos; wejście do niego było od lodży de Ianzi, którą przedzielono przepierzeniem na dwie części, aby każdy z dwóch zakonów miał swój wstęp osobny. Od lodży wprost przez plac uczyniono podwyższenie z cegieł i z ziemi, wysokie na stóp pięć a szerokie na dziesięć; długość jego sięgała stóp osmdziesiąt. Na tém podniesieniu, po obu jego stronach a w całej długości jego ułożono dwie ściany z dużych lupek drzewa i smolnego luczywa. Każda ściana dochodziła grubości pięć stóp; pośród tych dwóch ścian, więc przez osmdziesiąt stóp, biegła ścieżka szerokości tylko jednego łokcia.

Było to w sobotę, dnia 7 Kwietnia 1498 r., gdy całe miasto i okolice zbiegły się na plac i ulice sąsiednie. Wszystkie okna, ganki, napelnione ludem, który od rana wśród piekącego pragnienia i głodu w najzaciętszém napięciu duszy czeka rozwiązania straszliwego dramatu.

Najprzód w ciszy a milczeniu przybyli OO. Franciszkanie. Później pojawia się Hieronim Savonarola. Przed nim Dominik de Pescia niesie krzyż, a za nim wszyscy zakonnicy śpiewają psalmy, trzymając w ręku czerwone krzyże; za nimi mnóstwo obywateli z płonącymi pochodniami w ręku.

Gdy zgromadzone tłumy co chwilę oczekują rozpoczęcia próby ogniowej, wszczynają się między przeciwnikami trudności bez końca. Franciszkanie twierdzą, że Dominik de Pescia jest może czarodziejem, że jego habit może zaprawiony przeciw ogniom. Po długich swarach zgodzono się na to, iż O. Dominik zwlecze szaty swoje a przywdzieje suknie wybrane przez przeciwników. To się stało. Wtedy Savonarola oddaje Dominikowi w ręce przenajświętszy sakrament, czemu jako świętokradztwu sprzeciwiają się Franciszkanie. Spierano się przez kilka godzin. Wieczór się zbliżał a jeszcze nie przyszło do wzajemnego porozumienia. Nakoniec już było prawie



ciemno, gdy ogromna nawałnica, uderzając na miasto, przemoczyła do szczytu przygotowany stos.

Rozbiegły się cizby głodne, zgniewane, rozhukane. Savonarola stracił ufność i wiarę u ludu. Spieszny do kościoła i tam w obliczu zgromadzonych tłumów opowiada szczegóły tego co się stało. Na drugi dzień, było to właśnie w Kwietnią Niedzielę, podczas niesporów Savonarola, przeczuwając swój upadek, żegna się z ambony ze słuchaczami swojemi. I słuszne były te przecucia. Jego przeciwnicy gromadzą pospólstwo pod katedrą, pobudzając je przeciw fałszywemu prorokowi, ztamtąd ruszają w nieprzeliczonem mnóstwie do klasztoru Św. Marka. Lud zgromadzony w kościele broni klasztoru; a lubo mu brakuje oręża, długo odpiera szturmny oblegających. Nakoniec podpalono i wyłamano bramy. Savonarola, Dominik de Pescia i Silvestro Maraffi wywleczeni na ulicę i wśród sztychów wtrąceni do kaźni.

Wytoczono im proces. Oskarżeni wzięci na męki i skazani zostali, jako bluźniercy i odstępcy, na śmierć ogniową. Dnia 23 Maja 1498 r., więc w siedm tygodni po owym pierwszym stosie, zbudowano na tym samym placu stos drugi; na nim Savonarola w pośród dwóch towarzyszy swoich zginął w płomieniach.

Z tak pamiętnego klasztoru Św. Marka samo blizkie sąsiedztwo wzywa do *S. Annunziata*.

W XIII wieku, gdy jeszcze w sercach bywało ciepło i tkliwo, siedmiu obywateli florenckich, zdjętych czcią dla Panny Przenajświętszej, złożyli się w bractwo i wybudowali w ofiernej miłości ten kościół. A Marya Dziewica pobłogosławiła dzieło ich!

Ten dom Pański *S. Annunziata* do dziś dnia jest jednym z głównych ognisk nabożeństwa mieszkańców, a wzmógł się też bogactwem dzieł artystycznych. Bo i twórcza potęga w człowieku jest także darem łaski niebiańskiej i znacną ofiarą przez człowieka składaną. Tutaj Fiesole, Perugino, Bandinelli, Vasari, Pontormo, Jan z Bononii i wielu innych mistrzów poskładali, niby pobożne wota, prace swoje. W *S. Annunziata* też znajdziesz kaplicę, *Capella dei Pittori*, którą Cosmus de Medici wystawił na dziedzińcu klasztornym, by była artystów grobowcem. Tam też spoczęli w sławie A. Sansovino, Fra Bartolomeo, Benv. Cellini. Najzamożniejsze jednak pamiątki zostawił tutaj *Andrea del Sarto* (\*). Nade drzwiami krużganku prowadzącemi do kościoła widzisz przesławną jego Madonnę del Sacco. Przedewszystkiem atoli Andrzej dowiódł genialności swojej opowiadaniem świętych historyj a to w przysionkach *S. Annunziata* po większej części przez niego ozdobionych. Tutaj po wszystkich

(\*) Zob. powyżej str. 272.

freskach pojawia się życie całą potęgą rozwinięte. Ale najwyższej prawdy jest już scena, gdy gracie, napomnieni od S. Filipa, trwając zacięcie w swojej namiętności brudnej, uciekają splotzeni spadającym na nich piorunem. Oslupienie, trwoga śmiertelna z mistrzowska wyrażają się w tych figurach. Przysionki te, krom prac Andrzeja, objęły jeszcze dzieła innych pięknego imienia artystów. Szkoda nieodżałowana, że malowidła te, będąc narażone na działanie żywiołów, wielce są od nich napoczęte. Właśnie w mojej obecności majstrowie stolarscy krzatali się około tych przysionków. Mówiono mi, że mają być oszkłone. Troszkę po niewczasie o tém pomyślano; znać, że „mądry i Włoch po szkodzie“. Co się tycze budowy samego kościoła, wspominam o osobliwości architektonicznej wskroś nadzwyczajnej. Prezbiterium zasklepione kopułą, a kopułą bez okien, bez latarni! Nie ma co powiedziéć, że światło, zkądinąd bijące w tę kopułę, podług mnie dziwnie uroczo ją maluje w jasności rozplynne i w krągłe cienie. To prezbiterium i ta jego kopuła są dziełem *Leona Battisty Alberti* (ur. 1393, † 1472) (\*).

Byłoby czém na dłuższy czas się bawić w tym kościele i klastorze S. Annunziata, zwłaszcza moglibyśmy odbyć nie mało studyów nad stylem Andrzeja del Sarto; ale o tym mistrzu już w innych miejscach kilkakroć dostatnie mówimy, zatém idźmy za głosem serca naszego i oddajmy hołdy wielkiemu mistrzowi Masaccio, którego obrazy czekają nas w kościele Carmine. Ta świątynia daleka od S. Annunziata, bo położona na drugiej stronie rzeki.

Kościół OO. Karmelitów, będący pomnikiem z XIII wieku, spalił się w roku 1771 prawie do szczytu; jednak, na wielkie nigdy dość nieocenione szczęście, płomienie nie tknęły kaplicy Brancacci. Malowania w niej rozpoczął *Masolino da Panicale*, dalej prowadził *Masaccio* a nakoniec *Filippino Lippi*. Dwanaście fresków tych mistrzów widzimy po ścianach kaplicznych. Co tu zapowiada Masolino, iści już w całej pełni *Masaccio* (um. 1443). Nie będę wam opisywał teraz jego fresków, bo wspomnę o nich bliżej w moim *Zarysie sztuki tokańskuj* (T. IV).

Rozpatrując się w tej kaplicy Brancacci w malowaniach Masaccia można obaczyć naocznie pochod ducha historii przez wieki. Bo lubo sztuka jest tylko jednym z wielu objawów a czynników ducha, tego, przecież ona wyraźnie świadczy o ogólnym trybie jego rozwoju, a zwłaszcza o znaczeniu geniuszu w dziejach ludzkości.

Zwykle zwolna i niepostrzeżenie postępuje ludzkość niby mrówczą pracą siłacych a licznych po sobie idących pokoleń; ale te prace choć nie znękanie, choć nigdy nieustające, nie byłyby dostateczne, gdyby od czasu do czasu nie wystąpił na świat geniusz. Geniusz, jakby owładniony potęgą wyższą, niezależną od niego, zajaśnieje

(\*) Zob. o nim przypisek na str. 246.



światu gromem swojego posłannictwa; on głosi ludziom nową ideę, którą sam otrzymał jakby na wysokościach wzniesionych nad ziemię wśród błyskawic a gromów. Tę nową dla ludzi prawdę, choć starą jak świat, oddaje współczesnym pokoleniom na dostugi, a odrodziwszy dzieje i wyświęciwszy je nowym żywotem, sam umiera. A dzieje wstępują na nowe drogi rozpoczynając nową epokę historii. Wtedy nastaje czas właściwy dla talentów; one, przeniknąwszy się tą nową ideą sobie od geniusza przekazaną, pracują jego imieniem i pod jego choć niewidomem kierownictwem. A nie braknie nigdy talentów; zjawiają się ich całe zastępy, które wprowadzają w rzeczywistość one ideę i snują z niej cały wątek coraz dalszych wypadków. A tak talenta, przędąc ową dziejorodną myśl, same znów tworzą w jej rozwoju szczegółowe epoki i stopnie.

Tym trybem owa prawda, za którą geniusz często życiem płaci, zwolna przeniknąwszy świat, staje się rzeczywistością już pulsującą we krwi wszystkich żyjących. A gdy ona całe życie, całą społeczność sobą przejmie, gdy odbędzie wszystkie koleje i przemiany swoich epok własnych, gdy osiągnie swojego końca, wtedy obumiera, usycha jako przeżyta. Świat tedy znowu czuje brak a próżnią w sobie, bo czeze formy owęj idei zostały, ale im już nie dostaje treści duchowej a ożywczej prawdy; jakaś niewymowna tęsknota współczesnych ogarnia; ludzkość wyglądać będzie jakichś nowych życia warunków, choć sobie nie zdoła zdać jasnej sprawy z tych nadziei swoich. Wtedy zjawia się z kolei inny geniusz, który znowu tchnie na świat nową ideę, będącą dla przyszłości świata gwiazdą przewodną na nowych dotąd nieprzeznaczonych drogach. Tę ideę, wyższą od poprzedniej, znowu rozwiną talenta następnych pokoleń.

Tym przeto trybem rośnie kultura całej ludzkości; podobnym prawie trybem roztacza się każdy szczegółowy jej czynnik a objaw duchowy. Tak rośnie i artyzm sam.

Wróćmy atoli już do naszej kaplicy Brancacci w kościele *Carmine*. Mówiliśmy, że dziejom świata nie wystarcza pilna, nigdy nieustająca robota talentów, że jej potrzeba potęgi geniuszu, co od czasu do czasu jakby jednym zamachem unosi ludzkość na nowe zwroty duchowe; ztąd też tę potęgę geniuszu wtedy jedynie spełna ocenić zdołamy, jeżeli epokę, którą on stworzył, porównywać będziemy z epoką, która go wyprzedziła, którą on zastał rodząc się na świat. Prawdy takowej świadkiem żywym jest Masaccio w tej sławnej kaplicy. Epoką, która go wyprzedziła w sztuce, jest epoka czasów gotyckich, więc ów kierunek stworzony przez Giotta. Masaccio rozpoczyna w całej pełni epokę renesansu. Renesans a gotyk zaiste mają się do siebie jak dwa światy wręcz różne od siebie.

Już powyżej wspomnieliśmy o znamionach tej epoki gotyckiej, rozpoczętej przez *Giotta*, więc tutaj przywidzmy sobie jedynie z lekka na pamięć powyższą naszą charakterystykę, uzupełniając ją jeszcze kilku zdaniem. Rzekliśmy, że w okresie gotyckiej sztuki

myśli głębokie, spekulacye oderwane od ziemi, wysoko wzniesione nad rzeczywistość, więc życie wewnętrzne, idealne, niebolotne stało się głównem zadaniem artyzmu. Gdy przeto forma zewnętrzna była tylko jakby skinieniem, znakiem nakazującym odgadywanie owych myśli z głębokiej mądrości zrodzonych, zatem też natura nie miała wagi dla siebie samej i o tyle tylko znaczyła, o ile była jakby potrąceniem dla duszy widza, by sobie sam dopowiedział, co się tało w toniach duchowych mistrza. Widz z oczyma duchowymi winien się zapatrywać na te obrazy gotyckiej epoki jako niby na metafizykę malowaną, jeżeli pragnie napoić duszę swoją ukrytym ich znaczeniem. Ale też za to jak te oczy wewnętrzne przyzwyczai do tych uroków mistycznych, tajemniczych, wtedy ten świat zagadkowy rozwił dla niego jakąś poświatą, niby zorzą północną świecącą w ciemnościach.

Ze samej istoty tej sztuki gotyckiej wynika, że ona kocha się w allegoryach. Bo szkoła ta, podobnie jak jej odpowiednia i współczesna architektura gotycka, jest istną romantycznością; jakoż treść duchowa wykippa powyżej form zewnętrznych, zmysłowych; natura jest tylko nieudolną służebnicą dla ducha.

Zupełnie inaczej rzecz się ma z epoką następną. Obrazy Masaccia nie czekają byś się wymyślił w ich treść tajemniczą, ukrytą, ale wprost, wyraźnie i jasno jak na dłoni rozpowiadają treść swoją. Co w nich żyje wewnątrz, to występuje wybitnie i w zupełności w formie zewnętrznej i nie wymaga żadnego odgadywania, żadnych domysłów. Tutaj tedy forma dobiła się praw swoich, bo natura ujęta już jest z całą miłością, więc jest uszlachetnioną, uduchowioną. Rysunek Masaccia pewny, niemylny, bo przyroda zewnętrzna była przewodniczą mistrza, który ją uwolnił od niepociesznego służalstwa i wypytał o wszystkie jej skrytości i tajemnice.

Z drugiej strony uważmy, że Giotto, lubo wyraża myśli abstrakcyjne, nawet allegoryczne, używa jednak chętnie figur indywidualnych, portretowych, ale je przedstawia właśnie w chwili przelotnej, jednostkowej, najwięcej znaczącej, najpotężniej wyrażającej myśl jego. Śmiałym byłoby powiedzieć, że tę właściwość zrozumieć można ze samych zasad logiki, bo abstrakcja myśli przerzuca się w drugą odwrotność, bo w jednostkowość i w indywidualizm; idea ogólna, wiecznie trwała pojawia się błyskawicą w chwili przelotnej, jednostkowej jako w przeciwieństwie swoim a drugiej odwrotnej sobie ostateczności. A tak znowu wyraża się właśnie owo wybijanie indywidualności osobistej, będącej cechą tak przeważną społeczności w epoce gotyckiego stylu. W Masaccio natura jest idealizowana, tu nie ma już tych dwóch ostateczności odwrotnych obok siebie położonych. U mistrza tego nie widać już myśli abstrakcyjnej, zrodzonej naprzód zadumą, a szukającej dopiero dla siebie formy indywidualnej. U Masaccia idea rodzi się już z ciałem gotowem, więc już z formą idealizowaną. Oba te czynniki, przenikając się wskroś, stanowią jedność. Zapewne i mistrz ten zapatrywał się na ludzi rzeczywi-



stych, indywidualnych, ale podnosił indywidualizm ich do idealności. Ta istota Masaccia, rozlana na całej jego kompozycji, pokazuje się w ugrupowaniu figur ułożonem jakby z niechcenia, a przecież tak z mistrzowska skomponowanem; ta istota okazuje się podobnie i w drapowaniu szat ujętém na stopę wielką, wspaniałą, a przecież pełną prostoty. W takowych na pozór drobnych szczegółach wiedzieć możesz, że Masaccio miał też wysokie a wielkie zapatrywanie się na świat. Jednak znać, że jeszcze walczy z techniką, że tej naturze, otaczającej człowieka a z całej duszy ukochanej, jeszcze spełna poradzić nie umie; u niego zaprzyjaźnienie się z naturą pojawia się w całej potędze dopiero w figurach ludzkich, zwłaszcza bezszatnych.

W kaplicy Brancacci przekonać się również można na czy czém jest talent obok geniuszu, bo tutaj obok Masaccia roztoczyły się malowania, które wykonał *Filippino Lippi* (nr. 1460, † 1505 a był synem Fra Filipa Lippi (\*)). *Filippino* tutaj pracuje może w 40 lat po Masaccio; po jego dziełach poznać można, że już przemógł do szczytu wszelkie trudności techniczne. Ale za to znać pośpiech, lekkość ducha, brak owęj głębokości poglądu na świat, tej prostoty pełnej wspaniałości, stanowiącej wielkość Masaccia; tak np. szaty jakos drobniawo fałdowane a przytém łamią się gwałtownie w kąty ostre. A przecież tutaj obecność duchowa Masaccia, jak twierdzą znakomite powagi, trzymała jeszcze *Filippina* na wodzy, i dla tego też w dziełach późniejszych te wady jemu właściwsze jeszcze daleko silniej występują.

Trudno mi przychodziło pożegnać się z tą kaplicą, zwłaszcza gdy m sobie na pamięć przywiódł, że właśnie w niej, na miejscu, w którym ja stałem, przez długie godziny i dni stały w samotnem uwielbieniu i cichej czci całe pokolenia wielkich mistrzów, badając tajemnice piękności w obrazach Masaccia. Wszak to w tej kaplicy *Perugino*, *Leonardo da Vinci*, *Bartolomeo*, *Michał Anioł*, *Rafaël* i tylu innych geniuszów uczyli się dzieł Masaccia, tego wielkiego w sztuce swojego pradiada.

Wróciłem nakoniec znów na plac di Gran Duca. Poczta w bliskości — znalazły się dla nas listy z kraju — pośpieszyłem z żoną do *Lodży de' Lanzi* by je przeczytać. W koło nas, tuż obok nas, wznoszą się posągi jako świadki wielkich czasów przeszłości i wielkich mistrzów, co byli twórcami ich — a ten pałac *Vecchio* i ten plac przed nami — to niby scena opuszczona, kędy niegdyś historia odgrywała wielkie dramata swoje. Ztąd też to otoczenie dziwnie się nadaje do odczytania listów z naszego ojczystego miasta, bo choć te listy gawędzą tylko o rzeczach prywatnych, więc są treści maluchnej, tylko nas samych obchodzącej, przecież one kreślone były pod

(\*) Ur. 1412, † 1469 r.

Wawelem, co także jest panem z panów, a zarazem arcykapłanem a wodzem w sprawie kultury i zacności ludzkiego rodu.

Te listy z domu, że były dla mnie jakby pokrzepiającym napitkiem, przeto znowu żwawo i rzeźko zabrałem się do ostatecznych oględzin nowożytnych rzeźb, które tu stanęły i w tej lodży i na tym placu. A opiszę je wam w porządku chronologicznym, by ile możności złożyć sobie choć tymczasowie historią rzeźby toskańskiej. Otóż, wystąpiwszy z tej lodży, patrzymy na te medaliony rzeźbione, któremi wysadzona jej facyata.

Jak samą lodżę zbudował *Andrea di Cione*, zwykle *Orcagna* zwany (\*), tak on sam dłutem mistrzowskim ozdobił tę architekturę swoją; a znamy też już Andrzeja jako wielce znakomitego malarza. *Orcagna*, współczesny *Dante*go i *Giotta*, choć od niego młodszy, jest, jak wiemy, mistrzem epoki gotyckiej, lubo go już zalatują powiewy piętnastego wieku. W tych medalionach mianowicie zwracają uwagę naszą figury, przedstawiające cnoty główne, a w pośród tych wielkiej piękności jest *Moc* i *Wiara*. Pierwsza jest postacią siedzącą. Ona skrzydlata, piersi obnażone, w prawej ręce trzyma berło, na lewem ramieniu tarczę. U stóp głowa lwia. — *Wiara*, jest także figurą siedzącą, lecz już bez skrzydeł, cała ubrana w płaszcz, w prawej ręce kielich, w lewej krzyż. Na pierwszy rzut oka nie poznasz, że te prace pochodzą z czasów gotyckich, bo one są pojęte jakby duchem renesansowym. Przecież myślę, że za bliższem rozpatrzeniem się nie braknie cech właściwych rzeźbie z epoki gotyckiej. Zaiste tu znajdziesz pewną abstrakcyjność pomysłu i naturę z lekka tylko dotkniętą. Misterne fałdowanie się szat, pewne architektoniczne ułożenie postaci, nakoniec ścisłe trzymanie się symboliczności jest charakterystyką, dowodzącą jawnie jako te prace są kwiatami epoki gotyckiej. Lubo i to prawda, że symboliczność wypływa ze samego allegorycznego znaczenia tychże figur, a ułożenie ich architektoniczne w części wynika ztąd, że te rzeźby są ornamentką budynku (\*\*).

Następująca epoka, bo wiek XV, więc wczesny renesans, ma swojego przedstawcę w grupie spiżowej *Judyty* i *Holofernesa* przez *Donatella*. *Donatello* atoli wyobraża tylko jedną stronę swojej epoki, bo pilne zapatrywanie się na naturę, a mniej ma zmysłu dla drugiego jej czynnika, bo dla uzacnienia, uduchownienia tej natury. Ta *Judyta* bez idealności, bez wdzięku jest sobie kobietą silną, potężną. Ten realizm, lubo ułagodzony studjami starożytnych wzorów,

(\*) Zob. powyżej str. 158.

(\*\*) Niektórzy przypisują te rzeźby mistrzowi *Jacopo di Pietro*; lecz jest rzeczą prawie pewną, że *Jacopo* jedynie w części przyczynił się do ich wykonania. Pewną jest nadto rzeczą, że *Lodzia de' Lanzi* skończoną została dopiero po śmierci *Orcagni*, ale zarówno budowę jak i rzeźby do niej wykonano prawdopodobnie według jego rysunków. Zob. przypisek do str. 158. — St.



występuje atoli wielce jeszcze szorstko w formach tej niewiasty. Wszak on jeszcze o sobie znać daje pod innym względem bo w doskonałej technice, to jest w prawnej wyćwice w odlewaniu z metalu. Również ten realizm wyjawia się jeszcze później w jednym z najznakomitszych artystów pierwszej połowy XVI wieku, bo w mistrzu *Benvenuto Cellini* (ur. 1500, † 1571), dowodem tego jest spiżowa grupa *Perseusza*, stojąca w sąsiedztwie *Judyty Donatella*.

Czytelnik widzi to dzieło na naszej *fig. 69*.

*Perseusz*, z mieczem w ręku, stanął na trochę zbyt zwichniętym ciele *Meduzy*; lewą ręką trzyma uciętą jej głowę, którą wysoko podnosi po nad siebie pokazując ją z tryumfem światu. Prawda, że i tutaj jest nie mało jeszcze trzeźwego naturalizmu, jednak znać, że fantazya mistrza napila się już troszkę z *kastalskiej* krynicy poetów. Może tu i ówdzie znajdują się nawet chyby, całość atoli czyni wielce korzystne wrażenie, zwłaszcza że w którejkolwiek bądź strony staniesz, zawsze obaczysz kontury wdzięczne, faliste, harmonijne, a przecież nie drobiazgowe. Często gęsto do tego dzieła nawracałem w czasie mojego pobytu w tej cudownej *Florencyi*, a może mnie ono tem więcej zajmowało, że mimowolnie przemykały mi się sceny z własnych pamiętników *Celliniego*, które tak wręceni barwami malują owe czasy i samego autora (\*). On np. okropnie się zżyma na kolegę swojego rzeźbiarza *Bandinello*, co mu pomocników poddawiał, a nawet



*Fig. 69. Perseusz.*

(\*) Autobiografia *Celliniego* wydana została ostatnio we *Florencyi* 1852 r. *Gothe* przełożył ją na początku bieżącego wieku na język niemiecki. T. XXII i XXIII dzieł *Gothe*go. Na język polski przełożył ją *H. Feldmanowski* 2 tomy. *Poznań* 1868 r. — *St.*

się żali przed samym W. Księciem „na tę bestyą Bandinellogo“. Nakoniec Cellini, w ognjach rozpacz i zawiści, unyślił ubić zazdrośnika. Dosiadłszy tedy dzielnego konia, czwałem rusza do Fiesole, aby odwiedzić wychowującego się tam u kumy dwuletniego synka, a dziecię małe, jakby przeczuwając straszliwe zamysły ojca, nie chciało go puścić od siebie, lecz trzymając go oburącz okropnie płakało i krzyczało. Opowiada dalej Benvenuto że, wydarłszy się malcowi, puścił się do Florencyi, spodziewając się, że swojego wroga spotka i zamorduje. I rzeczywiście, gdy dojechał do placu Św. Dominika, ujrzał Bandinellogo, przybywającego ze strony przeciwnej. Przypaął konia i przypada by dokonać krwawego czynu; gdy jednak zawistnika obaczył siedzącego na mule jakby na jakim osle, wraz z jakimś chłopcem dziesięcioletnim, gdy widział, że Bandinelli zbladł jak chusta i dygotał ze strachu od stóp do głów, wtedy wstrzymał się Cellini wołając: „Nie bój się nędzniku, tyś nie godzien nawet pchnięcia mojej szpady!“

Zaledwie atoli trzy dni upłynęły, aż tu doszła wiadomość, że owa kuma udusiła mu dziecię. Wtedy jedynie rzewne, gorejące modlitwy nieco uspokoić zdołały rozpacz ojcowską. Potem opowiada Cellini, jak niezadługo później w pałacu W. Księcia, a nawet wobec niego pokłócił się na grubo z Bandinellim, wykazując na oczy wszystkim błędy posągu *Kakusa*, przez tegoż dokonanego (\*). Przecież już najgoręcej Cellini maluje chwilę, gdy przyszło do odlewu Perseusza. Z ciężkiego trudu a okrutnego poruszenia umysłu zachorował palącą gorączką wśród samej pracy. Daremnie go pocieszała tkliwie zalewając się łzami ochmistrzyni domu jego, pani Fiore del Rio, a w tych ciężkich chwilach, na domiar jemu leżącemu w łóżku a zmożonemu niemocą, donoszą, jako cała robota się zepsuła, a znikło nawet podobieństwo dokonania odlewu. Wtedy zrywa się chory mistrz, grożąc każdemu nieposłusznemu śmiercią, wpada do pracowni, dorzuca dębowego drzewa. Lecz deszcz okropny leje jakby z wiadra. Cellini pamięta o warach śpizowych i każe dach gasić i broni piec dywanami od nawałnicy. W tém wieko pieca pęka! Benvenuto każe gąszcz kipiący wpuścić w formy, ale metal ten nie dość płynny. Cellini posyła po swoje talerze i misy cynowe, a było ich ze dwieście, i ciska je w massy śpizu. Potem się modli i woła: „O Boże! Ty, któryś ze śmierci zmartwychwstał i w chwale wstąpił do niebios, spraw, aby się ta forma moja od razu napełniła!“ Odlew szczęśliwie ukończył się na dwie godziny przed świtem. Tryumf! Choroba ustąpiła radości. A w koło rozeszła się wieść, że Cellini dokonał tej sprawy za przyczynieniem się szatana (\*\*).

(\*) Zob. powyżej str. 160.

(\*\*) Co się tyczy odlewu Perseusza i okoliczności powyżej przytoczonych, ob. Pamiętniki Celliniego, T. II. Rozdz. 3—5.



Teraz, cny czytelniku, uczyni ze mną kilkanaście kroków, aż pod bramą pałacu Vecchio, a przenieś się ze mną do epoki następnej, w której już gospodarzy *Michelangelo Buonarotti* (\*).

Przed tym wspaniałym portalem stanął z jednej strony *Dawid*, posąg olbrzymi Michała Anioła (\*\*), a z drugiej strony dzieło właśnie co dopiero wspomnianego Bandinello, ów *Herkules* z *Kakusem*.

Nasz Giorgio Vasari, wielbiciel i uczeń *Michała Anioła*, powiada, że od lat kilkudziesięciu na podwórzu katedry leżał bałwan marmuru ogromny, bo 9 łokci długi. Z niego niegdyś *Simone* z *Fiesole* (\*\*\*) miał wykuć kolosalny posąg, lecz zepsuł go zupełnie; marmur tedy leżał niby martwy a bez przyszłości żadnej. Otóż *Michelangelo* zażądał go dla siebie, a otoczywszy go w koło przepierzeniem z deszczek, jał się tak dzielnie pracować, iż w miesiący 18 stanął gotowy *Dawid* na uwielbienie wszystkim. Nakoniec Vasari opisuje mechanizm wymyślony przez braci San Gallo, by ten posąg kolosalny ustawić (r. 1504).

Ten pasterz młody, zwycięzca olbrzyma dufającego jedynie w moc materyjalną, staje przed widzem w wielce szlachetnej postawie. Ciało spoczęło na prawej nodze, więc też silniej prawe biodro występuje; za to noga lewa z lekka wysunięta; prawa ręka na dół spuszczone, lewa zaś, podniesiona powyżej piersi, trzyma kamień. Cała figura cudnej piękności, a mianowicie wielkiej potęgi; zrozumiemy łatwo, że to jest ów Bożym tehem ożywiony młodzieniec, co świadom będąc, że sprawa ludu jego jest Bożej sprawiedliwości sprawą, z procą i kijem wyszedł na spotkanie pancernem odzianego i mieczem opasanego Goliata.

Tuż w sąsiedztwie jego umieszczona, jakem rzekł, grupa *Bandinello*: *Herkules* i *Kakus*. Tę grupę nam przedstawia drzeworyt *fig. 70* (str. 292).

Wirgiliusz w Enejdzie (ks. VIII w. 185 i następ.) wprowadza Ewandra, który, tłómacząc Eneaszowi powód uroczystości ofiarnych, opowiada, jako przed laty *Herkules* oswobodził całe te strony od okropnego *Kakusa*, i pokazuje trojańskiemu królewiczowi miejsca, kędy była ciemna pieczara tego „półczłowieka“ (*Semi-hominis*). Otóż *Bandinelli*, jak widzimy na figurze naszej, uchwycił chwilę, gdy *Herkules* lewą ręką przycisnął, przygniótł głowę *Kakusa* (*Cacum corripit in nodum complexus*), i już, już maczuga się na zbójcę zamierza.

Grupa ta jest może więcej zajmująca niż odznaczająca się do-

(\*) Wiemy, że choć *Michelangelo* jeszcze w głębi XV wieku urodzony, żyje długo w stuleciu XVI. A co do stylu należy do drugiej części tego XVI wieku.

(\*\*) Zob. przypisek na str. 160.

(\*\*\*) W drugiej połowie XIV wieku. — St.

skonałością. W niej widać, jak szkodliwą jest rzeczą gdy nawet świetny talent żąda bądź co bądź sprostać geniuszowi, a geniuszowi tak osobliwemu, jakim był Michelangelo. Bandinelli (ur. 1487, † 1559) nie lubił tego wielkiego mistrza, a przecież go naśladował, podpatrywał jego styl, sadząc się na to, by mu wyrównał, a tak wpadł w wymuszenie, w manierę.

I tę manierę znać na tej naszej grupie; lubo i ostre krytyki wyznają, że całość jaśniej wielkimi zaletami, że obie figury, wyrażając sprzeciwieństwo swoje, wyborne są obliczone i doskonale się wiążą z sobą, a kompozycja sama zrazu uderza wielką potęgą i siłą.

Teraz przejdźmy znów przed lodżę i obaczmy dzieła należące do późniejszego mistrza, bo do *Jana z Bononii* (ur. 1524, † 1608), który jest geniuszem nierównie wyższych wdzięków, niż Bandinelli. Tu widzisz *Herkulesa* zwyciężającego Centaura Nessusa. Jest to grupa pełna ruchu, a przecież nie krzykliwa. Jednak nie o tem dziele mam mówić, bo tuż obok stojąca kompozycja *Jana z Bononii*, owo *Porwanie Sabinki*, nappełniło swoją sławą świat. *Fig. 71* przedstawia nam to marmurowe acydzioło.



*Fig. 70.* Herkules i Kakus.

Czytelnik zechce zważyć, że ta grupa składa się aż z trzech osób, o których słusznie powiedzieć można, że się stroją do siebie wyborne. Pomysł niezmiernie zuchwały urzeczywistnił się tutaj z wielkim mistrzostwem. Naprzód podziwiamy budowanie się wyborne tego dzieła, bez względu na pojedyncze figury. Od spodu osoba



wywróconego Sabina tworzy niby podstawę szeroką, powyżej znowu całość cieńsze znacznie, bo składa się jedynie z ciała samego Rzymianina. Powyżej znowu nabywa znacznej szerokości utworzonej przez osobę Sabinki, prawie w poprzek uniesionej. Kończy budowę piramidy ręka lewa Sabinki, wysoko wzniesiona. Możesz stanąć z której bądź strony tej grupy, a wszędzie znajdziesz wielką piękność i harmonię w ułożeniu. A jeżeli się przypatrzysz szczegółowym figurom, wyznasz chętnie, że tutaj wiek męzki podeszlejszy ma godnego sobie wyobraźnika w Sabinie, gdy tymczasem młodzieńczość męzka wyjawia się w całej piękności w postaci Rzymianina, a w najwyższej pełni wdzięk niewieści rozkwitł w formach samej Sabinki.

Dziwna rzecz! Wszystkie przez nas dotychczas wspomniane tu posągi są obrazem zwycięstwa ducha nad surowizną materią. Bo Judyta, Perseusz, Dawid, Herkules, czémże są jeżeli nie potęgą duchową, zatem potęgą wyższą od złowrogiej materii a przemocy fizycznej, którą przedstawiają: Holofernes, Meduza, Goliat, Kakus, Centaur. Mniemam przeto, że te osnowy może nie były samym przypadkiem przez Florencją wybrane na zadanie mistrzów! Cóż jednak znaczy ta grupa porwania Sabinki? — Ona niby sceną gwałtu i przemocy. — P. Valery też powiada, że to dzieło przedstawia jedynie „une espece de scène de cabaret”. Ja śmiałym być innego zdania. Rozumiałbym, że ten Sabinczyk, powalony na ziemię, oznacza cywilizacją przeżyta, strupieszalą, obumierającą, gdy przeciwnie Rzymianin jest wysłannikiem ogromnej, kłującej się przyszłości, jest synem młodego, czerstwego ludu, który po przez kilkanaście wieków będzie dźwigał na sobie losy świata, który szerokim panowaniem zaorze rolę dla nowożytniej historii. Ta Sabinka, ta niewiasta zdobyta jest godłem jego tryumfów.



Fig. 71. Porwanie Sabinki.

O Neptunie wśród wodotrysku, dziele Bartłomieja Ammanat i o konnym posągu Kosmusa I, przez genialnego Jana z Bononii, mówiliśmy już pierwszego wieczora, po naszym przybyciu do Flo-

rencyi (\*). Przecież, cny czytelniku mój, abym wam jako tako wypełnił obrazek choć tylko tymczasowy dziejów rzeźby toskańskiej, obaczmy kilka rzeźb tutejszych mistrzów, przechowanych w zbiorach Uffizi.

Nie będę długo rozprawał nad *Janem Ś-tym* przez *Donatella* (\*\*). On tak silnie scharakteryzowany, tak wydatny jest indywidualnością, iżbyś rzekł, że to portret, ba! fotografia współczesnego człowieka, ale nie pojawienie onego świętego wybrańca Bożego, który chrzczył samego Pana. On pełen najnaturalniejszej natury, wycieńczony na siłach zwraca oczy w jakiś przedmiot, budzący jego podziwienie. Ot zwyczajnie Donatello jest wszędzie realistą, lecz realistą genialnym.

Jednak za ten szorstki realizm znajdziesz sowite wynagrodzenie w tym samym jeszcze korytarzu, bo w tych płaskorzeźbach, na których *Lucca della Robia* (ur. 1400, † 1480 r.), wyśpiewał wdzięczne uczucia serca swojego w tak wdzięcznych, śpiewających, płasających pacholęciach. Znać mistrza Łukasza, onego mistrza terracottów. Dzieła jego już tu i owdzie spotykałem na wędrówkach naszych po Florencyi, jednak jakoś nigdy mi się nie zebrało na opisanie ich. Nie żałuję tego, bo dość obaczyć tutaj tych marmurowych śpiewaków, aby się przekonać, co to za mistrz ten della Robia. Na jednej z tych płaskorzeźb widzisz młodzież w sukniach krótkich; jedni grają na fletach, drudzy trzymają bębenki, inni śpiewają, a wśród nich uwijają się maluchne dziatki figlarne, one to podnoszą nóżki przytupując takt; oczywiście ich chętko do płasów bierze; inne żaczki wyglądają z po za starszych i otwierają usta słuchając z podziwem. Tam znów siedm pacholąt, wzięwszy się za ręce, stanęło do tańca, czyli raczej już tańcuje kołem, a przyśpiewują sobie w tej miłej robotce. Jedni się uśmiechają, znać, że im figle w głowie, a drudzy bardzo poważnie i na prawdę rzecz swoją uskuteczniają. Co one wyrabiają, jak grają, nucą, płasają to łatwo wam powiedzieć, przecież trudno opisać jaka lubość i gracya na tych twarzach i postaciach. Te głowy i główki są wcale ładne, ale im daleko do idealnej piękności; za to żyje w tym rajskim narybku i w jego ruchach wielka prostota i wielka naturalność. uszlachetniona wdziękiem. Zdawałoby się, że te grajki są uosobionemi tonami, że ten taniec ich wyobraża dźwięki muzyczne płynące melodyą. A zwłaszcza te drobne dzieci o rączkach pełnych, pulchnych, okrągłych — to istne gracyjne żarciki chodzące, skaczące!

Współczesnym, choć wiele młodszym od Łukasza, jest znany nam dobrze *Benedetto da Majano* († 1497 r.). Wszak to on zbudował pałac Strozzi (str. 265 i nast.). Wpatrzmy się w ten posąg *Siv. Jana*

(\*) Zob. powyżej str. 160.

(\*\*) Zob. str. 209.



*Chrześciciela* a wyznamy, jako ten wielki mistrz-budownik był i wielkim rzeźbiarzem. Święty Jan odziany w krótką zwierzęcą skórę przylegającą do ciała; na lewem ramieniu narzucony płaszcz. Jednak ani ta skóra, ani płaszcz nie zakrywa tych zacnych i szlachtetnych form. Św. Jan silny ciałem, cięży na lewem udzie; prawa noga ledziuchno naprzód wystawiona. Prawe ramię przylegające do boku łagodnie zaokrąglone; cała postawa, a zwłaszcza głowa, nieco na lewo wygięta. Wyrasz postaci i oblicza wyjawia jakąś nieśmiałość młodocianą, nadającą wiele wdzięku całemu zjawieniu się świętego posłannictwa, danego mu od Boga. *Donatello*, *Lucca della Robbia* i *Bened. da Majano*, jako synowie XV stulecia, należą i z czasu i ze stylu do epoki ówczesnego renesansu. W sąsiedztwie Św. Jana przez *Donatella* stanęły dwa dzieła z pełnego już XVI stulecia, *Bachus* przez *Andr. Sansovina* i drugi *Bachus* przez *Michała Aniola*. Zdawało mi się, że pierwszy nierównie jest szlachetniejszy, linie miękkie, łagodne okazują jako on jest synem istnym późniejszego renesansu. *Bachus* *Buonarrottego* jest młodzieńcem na pół opitym, któremu się już mrzy nie ładu w głowie, a czara, podniesiona do wysokości ust, dowodzi nieugaszonego jeszcze pragnienia.

---

*Florenccya.*

(Ciąg dalszy.)

Powszechna a od dawna utwierdzona wieść niesie, że na całej kuli ziemskiej nie ma ludu łagodniejszego, słodszeo, nad ten lud tokański a zwłaszcza florencki, bo nawet żyje staroświeckie przysłowie, że w tym kraju nawet same żmije nie mają żadeł, a wilki, gdy się jakie znalazły, byłyby niezawodnie ze sercem sentymentalnych gołąbków. Czyli się rzecz z temi zwierzątkami istotnie tak ma, nie wiem z pewnością, ale wierzę najchętniej tym naszym ziomkom, którzy nażywszy się długo we Florencyi zapewniają, iż towarzystwo tutejsze arcy mile, gościnne, wykształcone, a łatwe, a gładkie. A jednak ja nie zetknąłem się tu z nikim a z nikim, choć wyjazd mój już w rychle nastąpi; nie korzystałem nawet z kilku polecających listów, zatem, choć wśród ludzi, żyję samotnie jakby na wyspie odludnej. Bo mi czas mój oszczędną miarką odmierzony, a jeżeli gdzie, to pewnie tutaj, w tej stolicy piękności czas płaci i traci. Trzeba mi się niezmiernie brać na ostre, by jako tako poradzić natłokowi rzeczy ważnych i wielkich, a ile możności wywiązać się z obowiązków względem czytelników moich. Choć prawda, że mi sobie nie mało sprawę ułatwił przybywszy do Włoch przygotowany tak, że mi już z góry wiedział czego mi poszukać, w czym mi

się rozpatrzeć potrzeba. Jednak nie chciałbym się znowu zbyt chętnie chwycić jakimś nadzwyczajnym poświęceniem! Wyznaję tedy, że mi wcale nie tak źle z tą samotną robinsonadą moją. Przez dzień cały wspólnie z żoną odwiedzamy wszystkie kościoły, galerye, muzea i t. d., pod wieczór wracamy do hotelu; rozmawiamy tedy swoim językiem, po swojemu; co, jak wiecie, bywa dla każdego z nas nie małym pokrzepieniem, zwłaszcza na cudzej ziemi a wśród obcego ludu. Więc saują się uwagi o tém, cośmy przez dzień oglądali, więc wzajemne przypomnienia szczegółów i szczegółków, więc znów gawędy o domu, o ludziach, co tam siedzą pod Wawelem, a świeżego wątku do tego dostarczają dość często odbierane listy, co tém miłsze im gadatliwsze. Potém zabieram się do onej mojej czerwonej książki i w niej kreszę, co tchu, zapiski moje czytelnikowi na biedę, a kończę dzień, gotując znów notatki do jutrzejszej pielgrzymki. Tak splata nam się dzień cały wiankiem niesprzykrzonym. Lecz po cóż mi prawić o tych prywatach, które dla mnie są wielce ważne a zajmujące, ale jak dla czytelnika będą zapewne wcale nie ciekawe a może i kliwne. Mógłbym słusznie całą winę tych niepotrzebnych konfidencyj rzucić wygodnie na samych czytelników moich, bo, jak już w innem miejscu tej podróży mówiłem, łaskawa życzliwość, z którą publiczność zwykle przyjmuje książki moje, mogłaby mnie zepsuć i wprowadzić w zarozumienie, jakoby mi wolno było gadać nawet o sobie samym i o stosunkach moich prywatnych. Przecież pochwalić się mogę, że tym razem nie posiadał mnie zły duch próżności. Rozwodziłem się wprawdzie powyżej nad sobą, lecz to jedynie w tym celu, by zwrócić bacność czytelnika na jedną z wielu właściwości oryginalnych italskiego półwyspu. Jakoż jestem najmocniej przekonany, że Włochy są może jedynym krajem, w którym samotność nie tylko nigdy się nie sprzykrzy, ale jest pełna niewysłowionego uroku. Zaiste, kto tak szczęśliwy, iż mu wolno podróżując po Włoszech, szafować wedle woli całemi latami, nie uważając na kilka miesięcy mniej lub więcej, taki może a nawet powinien ocierać się o ludzi i rozpoznawać się w społeczności; kto zaś, podobnie jak ja, musi się liczyć z każdym tygodniem a nawet z każdym dzionkiem, a jednak przytém pragnie spoufalić się z dziełami sztuki a z pamiątkami po wielkich ludziach Italii, niechaj wyrzecz się z góry liczego miejscowego towarzyskiego życia. Rozumie się, że ja tu nie mówię o samotności, co do słowa wziętej, bo, jak wam wiadomo, każda ostateczność i licha nie warta. Więc i samotność absolutna byłaby zbyt tęską, zbyt straszną i tylko znośną dla jakiego młodego czelaka z wielkim zasobem butności a fantazyi w sercu. Ja tu jedynie twierdzę, że najlepiej się uda, jeżeli jedynym towarzystwem twojem w podróży po Włoszech będzie jakaś cząsteczka kraju a domu, w kształcie to przyjaciela od serca, to brata lub żony. A towarzystwo żony zdaje mi się już najlepsze ze wszystkich, bo, dzieląc razem kłopoty wszystkie i smutki domowe, dobrze też podzielić się



jasnemi i świątecznemi chwilami życia. A choć później wiele lat od takiej podróży uplynie, same wspólne wspomnienia rozweselą niekiedy ciężką duszną mgłą, mroczącą dni nasze. Te niezabudki z podróży, niegdys wspólnie odbytej, jakby świeczki magiczne rozpromienią poetycznym światelkiem codzienną prozę. A zresztą taka we wszystkiem ucziwa wspólność będzie obroną domu od wiele złego; żadne лихо nie przestąpi jego progów; będzie się zdawało jakoby istne K. M. B. było napisane święconą kredą na drzwiach strzechy twojej.

Potem wyznajmy, że znajomości, gdzieś daleko od domu zawiązane, im niekiedy bywają miłsze, tém przykrzej nas dotykają samą myślą, że ich trwanie tylko przelotne i w rychle przemijające. Ot odwołuję się do własnego doświadczenia wielu z moich czytelników. Jesteś np. gdzieś tam u wód zagranicznych, zastałeś wielu ziomków z różnych a dalekich stron; a u wód, podobnie jak w podróży, tak łatwo swój swego znajdzie! Zawiązują się tedy stosunki serdeczne, nawet prawdziwie przyjacielskie i będziesz i z tym i z tamtym i znów z owym, jakobyście się znali od stu lat. Ale coż ztąd? Jeszcze poł biedy, jeżeli wcześniej niż inni odbyłeś tę pańszczyznianą robotę kuracyi twojej, bo w takim razie całą cierpkosć pożegnania słodzisz sobie nadzieją, iż wracasz do poufnych kątów domowych i do twoich, co cię w nich czekają. Ale nuż odwlecze się koniec twojej kąpielowej niewoli, a tu z każdym dniem to ci, to owi, to znów inni cię żegnają i śpieszą do dalekiego domu i nikną jakby już byli pomarli. Bo być bardzo może, że się już nigdy z nimi na tym świecie nie obaczysz. I zrobi się pusto i głucho około ciebie i będziesz chodził po tym już szkaradnym Karlsbadzie lub Marienbadzie jakby po jakim cmentarzu. Kędy teraz w twojej samotności się obrócisz, wszystko, na co spojrzysz, będzie jakby krzyżykiem grobowym, przypominającym tych, których już nie ma.

Rzecz jasna, że stosunki zawiązane z obcymi na cudzej ziemi mniej bywają głębokie, bo nie tak wielostronne a rzewne jak ze swoimi; bo z cudzoziemcami, choćby najzacniejszymi, nie mamy w rzeczach najświętszych wspólnego serca; przecież i to zerwanie z nimi stosunków nie dzieje się na zimno i obojętno, ani się nie obejdzie bez jakiegoś niepokojącego rozdrażnienia a przykrości serdecznej.

Zatem, nikomu nie narzucając mojego zdania, wracam do niego twierdząc, że po Włoszech podróżując a zwłaszcza rachując się ściśle z czasem, obejdziesz się bez towarzystwa, a to tém więcej, że ta samotność udzieli ci wewnętrznego pokoju, jakiegoś namaszczenia, byś tém łatwiej się pobratał z duchami wielkiej przeszłości. To przekonanie prawie codzien się mocniej a mocniej we mnie utwierdza. Bo gdy sobie tu pracuję w spokojnej ciszy, nawiedzają mnie niekiedy nawet chwile prawdziwie uroczyste, w których mi jakoś świątecznie a niedzielno w duszy; więc już wtedy całe wnętrze piersi

staje otworem, przyjmując z uświęceniem treść tajemniczą, tchnącą od dzieł mistrzów wielkich i od wielkich zabytków dziejowych. W takich chwilach nachodzi mnie mimowolnie myśl, jako owe wielkie mistrze a wielkie dziejorodne męże są istną sieją, którą ręka Boża rozsypała po świecie i po stuleciach wybranych, a to ziarno, nieskończoną miłością posiane, rozkwita we wspaniałe, nigdy nieumierające kwiaty, co oddychając wonią niebiańską słą w powietrze życiodawczy pyłek. Więc też pełno tego zarodnego pyłku w atmosferze, w której oddychają inne duchy stworzone. Jeżeli zaś dusza choćby powszedniego człowieka, ale miłością tęskna, ale żyjąca w spokoju, niezamąconym namiętności szarugą, odetchnie tym pyłkiem unoszącym się z owych kwiatów Bożych; jeżeli ona w miłości przyjmie ów zaród i przytuli go do świętych tajni swoich, już i on nawzajem także się w nich przyjmie i puści w duszy pączki i rozwinię się w kwiatki, co, choć będą skromne, nierozwinięte, staną się jednak przypomnieniem wiernym wspaniałych życiodawców swoich i rozrosną się drobnym domowym sadem, wróżącym o rajskich piękności ogrodach. Zaiste! Co choćby na jedną chwilkę w życiu znacnego i wielkiego w sercu zagosci — tego już nie stracimy nigdy, to już na zawsze, na wieki naszą własnością, to kiedyś zabierzemy z sobą!

Od tych myśli nie mogłem się wstrzymać, odwiedzając w tych ostatnich dniach mojej bytności we Florencyi jeszcze cały szereg dzieł sztuki a zarazem niektóre domy, które niegdyś należały do wielkich ludzi dziejowych. Wszak tutaj wspomnę o małej liczbie tych znacznych przedmiotów, bo nam już i czasu nie dostaje na dłuższe rozprawy.

Wchodząc do pierwszego korytarza w *Uffizi*, nie puszczaj się na lewo prądem zwykłych wędrowców, ale weź się na prawo, mijając zbiór lasek, parasolek tu składanych, i rozpatrz się w szeregu ważnych obrazów. Tutaj spotkasz się znowu z wielkim *Giotta*, bo z obrazem jego, przedstawiającym Pana Jezusa w Ogrójcu. Natura, owe góry, drzewa, galerye liściaste jak gdyby z drewna wyrobione; ale za to figury ludzkie, zwłaszcza ich głęboki choć naiwny wyraz na obliczu jest wskrós w Giottowskim stylu utworzony.

Tu obok obrazów *Giotta* zawieszono dzieła współczesnej *Sienskiej* szkoły. Przedewszystkiem rozpatrzmy się w dziele z trzech części złożonem a malowanem w roku 1333 przez *Szymona di Martino* (\*) i współpracownika jego *Lippo ze Sieny*. Środkowa przedstawia Zwiastowanie. Przenajświętsza Panna siedząc na krześle, trzyma w ręku książkę, na której właśnie co czytała. Anioł

(\*) *Simone di Martino*, zwany też *Martini*, nr. 1283, † 1344 r. Malował między innymi i Laure Petrarki, który w swoich sonetach za to podniósł sztukę malarstwa Szymona. — St.



wchodzi. Ona, jakby w przełknięciu, na pół się odwraca. Z ust anioła wychodzą słowa „Zdrowaś Marya, łaski pełna“. Szaty jego bogato haftowane, skrzydła promienia w różnobarwną tęczę, w rękę trzyma gałązkę mirtu. Między nim a Boga-Rodzicą stoi wazonik, z którego wykwiła lilia. Nad Aniołem Duch Ś-ty, otoczony wieńcem z aniołów. Rzewna i serdeczna a tkliwa aż do miękkości prawie jest atmosfera rozwiana po całym tym obrazie; a wdzięk nierównie wyższy niż na malowidłach Giotta.

Skończę epokę średniowiekową dziełem anielskiego mistrza *da Pissole*, co w sobie ześlubił allegoryczność szkoły florenckiej zwłaszcza Giottystów, z lubą tkliwością a słodyczą sienkiego malarstwa (\*). Na tym obrazie przedstawione uwielbienie trzech Królów. Boga-Rodzica usiadła po prawej, na samym końcu obrazu, lewą ręką trzyma Przenajświętsze Pacholę, a prawą przytula płaszcz do piersi. Jeden z Królów klęknął przed nią, złożywszy kapelusz na ziemi, ofiarując dary swoje, a całuje nóżkę Dzieciątka, a Dzieciątko podniosło rączkę, błogosławiąc mu. Również rzewnie spoglądają dwaj inni Królowie a zwłaszcza już Józef Święty. Widać wyglądające głowy końskie i one pełne sentymentu a dobroduszości. Trudno wypowiedzieć jaka czystość nieskałana, jaka pobożność głęboka a uczucie tklive tchnie w tym malowaniu, a farby świecą jakby żywe kwiaty.

W Ufizi jest także obraz *Pawła Ucello* (ur. 1396, † 1469), co był przedświtem Masaccia, zatem nowiej epoki wczesnego renesansu (str. 253). Jest-to bitwa. Na przednim tle ściera się dziarsko konnica; na dalszym tle uderzają na siebie piechury. Ogromnie tu wiele ruchu i życia. Prawda, że Paweł jeszcze nie umie rysować zwierząt a zwłaszcza koni, np. jeden z nich ciężko ugodzony leży na ziemi tak sobie sztywno jak konik dla dziecka strugany a wywrócony na podłogę. Za to jednak Ucello nadał tym konikom swoim wiele bardzo fizygnomii. Rumaki, których jeźdźcy zwyciężeni, niezmiernie boleśnie roztwierają oczy. Są to pierwsze usiłowania wykluwającej się nowiej epoki. O Masaccio mówimy obszernie w innym miejscu. Idąc atoli koleją chronologiczną, wypada nam teraz wspomnieć o dziele owego awanturnego zakonnika *Filipa Lippi* (ur. 1412, † 1469 r.), którego zbyt rozkochany temperament o zgubę przyprowadził (\*\*). Dwóch aniołków podaje Przenajświętszej Pannie Pacholę świętę; jakby przełknięta a niepewna złożyła dłonie jak do pacie-

(\*) Zob. powyżej str. 278.

(\*\*) *Fra Filippo Lippi* już w ósmym roku życia oddanym został do zakonu *del Carmine* we Florencji, lecz jako młodzieniec siednastoletni porzucił klasztor i rozpoczął życie pełne romantycznych awantur. Schwytany przez korsarzy przepędził długi czas w niewoli w Berberyi. Później znalazł opiekuna i mecenasa w Kosmosie de Medici, który mu dał możność rozwinięcia swych zdolności malarzkich. Vasari nazywa go spadkobiercą duchowym Masaccia. Umarł nagłą śmiercią podczas pracy w katedrze w Spoleto. — St.

rza, dzieciątko zaś wyciąga do Niej rączki swoje. Myśl pewnie bardzo piękna. Ale cóż z tego, kiedy natura ziemską mistrza odezwała się w samém wykonaniu tego pomysłu. W tym obrazie wiele lubości, wiele wdzięku, ale świętości nie ma; obaj np. aniołkowie mają minki i uśmiechy tak filuterne jakby wypłatali komuś figla. Sam Pan Jezus jest pięknem, ale zwyczajnem ludzkim dzieciątkiem.

Obaczmy jeszcze inne dzieło tegoż fra-Filippo. W niży na podwyższonem krześle siedzi za stołem mąż. Zdrowie tryska z oczu, rozsądek dzielny na energicznem czole; on pisze, na ziemi mnóstwo kawałków papieru. Każdy z przychodzących powie, że to zapewne jakiś rozumny przeor, mądrze zawiadujący sprawami klasztoru. Nie — to nie przeor, to ma być Augustyn Święty!!! Ów wielki Ojciec Kościoła, co pisał pod tchnieniem wysłanego z góry anioła. Uczniem Fra Filipa jest *Sandro (Alessandro) Botlicelli* (ur. 1447, † 1515 r.). Maluje sceny historyczne gwałtownie, namiętnie, więc nieraz fantastycznie potęguje przedmiot swój. On jest jednym z tych mistrzów, którzy najwcześniej wprowadzili w sztukę mity starożytne i allegorye. I rzeczywiście do pierwszego rodzaju należy jego urodzenie Wenery. Wszech serc królowa unosi się na falach morskich, stojąc na muszli, a cała okryta długimi włosami. Tuż przy niej, ale już na ładzie stoi figura niewieścia, podająca jęj zarzutek razami haftowany, z góry unoszą się dwie figury, sypiące różami na boginię. Treść wprawdzie wzięta z mitów klassycznych, ale figury wcale nie są piękności, ani szlachetności klassycznej, bo wyglądają jakby przeniesione z klehd ludowych. Drugim obrazem jest allegorya starożytna, malowana niegdyś przez Apellesa. Jakoż Lucyan opisał to dzieło sławnego greckiego malarza, a Boticelli poszedł słowo w słowo za tym opisem. Olbrzymi ruch, hałas, wrzawa, gwałtowność w tym obrazie.

Wiemy, że wśród całego szeregu malarzy XV wieku, trzech mistrzów głównie się wznosi nad zastęp cały. *Masaccio* jako genialny przewodzca całego stulecia, nadający zwrot pierwszy malarstwu; dalej kwitnie w pełni *D. Gharlandajo*, a kończy cały ten wiek *Lucca Signorelli* (ur. 1440, † 1521 r.). Już mieliśmy sposobność rozpatrzenia się w dziełach dwóch pierwszych mistrzów (\*), niepodobna tedy milczeniem pominąć trzeciego, to jest wielkiego Łukasza Signorelli, zwłaszcza gdy Uffizi słusznie się szczycą arcydziełami jego. Malarz ten jest geniuszem pierwszego rzędu. On orlim lotem unosi się na wysokości i z nich ogarnia świat, pojmuje go tedy na wielką stopę. A jak wszędzie i zawsze zapatrywanie się z wysokiego stanowiska na rzeczy rodzi uczuć szlachetność, tak też koniecznie stać się musiało, że Signorellego malowania są tak szlachetne i zacności

(\*) Zob. T. I str. 290, T. III str. 250 i 284.



pełne. On przeczuwa instynktem geniuszu wysokie znaczenie kształtów ludzkich; zatem samo to usposobienie jego wzbudza w nim potrzebę duchową tworzenia figur bezszatnych, a nastrój wysoki jego ducha sprawia, że takowe postaci, choć bez sukni, nie tylko nie rażą widza, ale budzą w myśli każdego wzniósłe uczucia, górujące wysoko nad życiem ziemskim. I uważmy, że Signorelli, malując takowe figury, już nie walczy więcej z anatomią, ona już dla niego nie jest trudnością, ona stała się służebnicą jego, a mistrz jej jest panem wszechwładnym. I pod tym względem zwykle Łukasza Signorelli uważają za zwiastuna Michała Anioła. Co więcej, jest już dziś zdaniem powszechnie przyjętym, że dzieła Łukasza wykonane są w natchnieniu tak głębokim, iżby je można przypisać najświetniejszym malarzom owej najświetniejszej epoki arcyzmu, która dopiero po nim wystąpiła w świat. I temu się nie dziwić! On, będąc sumną i ostatecznym wypadkiem poprzedników swoich, tém samém w duchu swoim zamknął zarodem całą przeszłość.

Coś dużo powiedziałem wam o wielkim Łukaszu Signorelli, dla tego wystarczy, że wam już krócej opiszę prace jego. Jednym z jego najcudniejszych dzieł jest tutejszy obraz okrągły, przedstawiający rodzinę świętą. Boża Matka siadła na ziemi, trzyma na kolanach księgę, którą przegląda z głęboką uwagą. Przy niej stanął Pan Jezus, już niby dorastające pacholę i podniosszy rączkę zwraca główkę do Św. Józefa, który klęczy składając ręce na piersiach. Na ziemi obok Maryi Panny, złożona druga otwarta książka. O ile te figury nie zastaniają dalszego dalekiego tła obrazu, widać uśmiechającą się, lecz pełną prostoty okolice. Otóż taka jest cała treść tej pracy. Z jakiej zaś głębi i z jakiej ciszy ducha wychylił się ten obraz — toć już trudno opisać. Łagodność niebiańska, anielska spokojność rozlała się po tych postaciach a zwłaszcza najwyższa piękność, lubość a przeciwieź pełna głębokiego zamyslenia ochuchała to oblicze Boga Rodzicy, Rysy Św. Pacholęcia, choć dziecięce, tchną świętością, a Józef S-ty z takim kochaniem serdeczném wpatruje się w Jezusa, iż jego oblicze i postać jest miłością i uwielbieniem i rzewną modlitwą zarazem. A cały układ tych trzech postaci i faldowanie się szat jest równie ujęte myślą wzniosłą, głęboką. Niechaj takowy ledziuchny opis tego obrazu wystarczy, lubo w Uffizi są i inne, z których podobnie możnaby wypatrzeć wielkość naszego artysty, która umie szlachetną prostotą osiągnąć arcywzniosłych rzeczy.

Signorelli kończy, jakeśmy rzekli, wiek XV i styl jego. Co się zaś tyczy dzieł największych mistrzów z następnej epoki tak prześwietnej, takowym już przypatrzyliśmy się w czasie naszych wędrówek po Florencyi. Wspominam tedy jeszcze o głowie Meduzy, którą przypisują Leonardowi da Vinci. Gady, żmije, węże okropne, wijące się w koło tej głowy; jej twarz zsiniała, piękna a straszna, a zarazem trupi dech wychodzi z jej otwartych ust, — to wszystko

oddane z tak nad wyraz okrutną prawdą, że ten widok to ciągnie cię do siebie siłą niewypowiedzianą, to znów straszy i mrozi i grozi.

Gdyby mi nieco czasu starczyło, oddałbym choć kilku słowami pokłon geniuszowi mistrza *Mariotto Albertinelli* (ur. 1475, † 1520), którego nie wiele prac znajduje się w Uffizi, lecz te, które tu widzimy są żywym dowodem zaćności jego geniuszu. Jednak śpieszno nam, bo należy jeszcze wspomnieć o dziełach dwóch malarzy wielkiej sławy, a należących jeszcze do pierwszej połowy XVI wieku.

Wićcie dobrze, bośmy o tćm juź nie raz mówili, że w owym bćgim a tak w rychle przebrzmiałym złotym okresie sztuki (późniejszego renesansu), dwóch mistrzów florenckich a dopełniających się nawzajem stają w pierwszym szeregu ówczesnych wielkich artystów. Jednym z nich jest *Fra Bartolomeo* a drugim *Andrea del Sarto*. Otóż jak *Mariotto* jest uczniem pierwszego, tak *Pontormo*, zwany *Curucci* (ur. 1493, † 1558), pobierał nauki od Andrzeja, choć nie długo, bo mistrz, zazdrosny wielkiego talentu ucznia, grubem obchodzeniem się spłoszył go z pracowni swojej. Otóż tutaj w Uffizi jest *portret Kosmusa de Medici*, pędzła Jakóba Pontormo. Ten wizerunek doskonale wykonany, a wielce zajmujący, bo przedstawia człowieka głoćnej sławy. Cosimo, siedząc bokiem do widza, pokazuje nam ten wyrazisty, charakterystyczny profil swój. Nos długi, na dół się mający, usta doć wielkie, kość nad okiem potćżnie postćpuje, fizyognomia wielce mówna. Cosimo stary tonie w smćtnych, pełnych smutku rozpamiętywaniach żywoća, który tak cićżko przeboleća.

Drugim tutaj jego obrazem jest *Leda*. Ona stoi na środku obrazu, przy niej zakochany łabędź, który ku jej twarzy wyciągnął główkę swoją; Leda wstydna, rzewna, patrzy na bliźniaki swoje, z których jeden, jakby w niemocy leżąc, oparł się o skorupę stłuczonego jaja, a drugi braciszek przykrywa go starannie chustą. Z drugiej strony Ledy znowu stają te same chćpoczyki i patrzą na skorupę jaja, niby się dziwić takiemu osobliwyszemu pochodzeniu swojemu. Ten obraz należy do najwcześniejszego stylu Jakóba Pontormo i właćnie dla tego liczy się słusznie do najwyborniejszych jego prac. Jakoć na właćną szkodę swoją Pontormo tak był nie staćy i kapryśny, że aż trzy razy zmienił swój styl, a za kaźdym razem zmieniać go na mniej doskonaćy.

Drugim mistrzem, o którym mi jeszcze mówić wypada jest *il Sodoma* (właćciwie zowiący się *Gian Antonio Bazzi*, ur. 1480, † 1554), on należy juź do szkoły Sićńskiej. Wszak to on wpoić nowe sićy żywotne i moce w tę szkoćę, która za epoki gotyckiej tak wysoko rozwinęła właćciwą jej sentymentalnoć i lirycznoć gćbokoć, a w XV wieku z kolei tak omdlaća i opadła na sićlach, że juź nie mogła pójć w porównanie ze współczesnym malarstwem Florencyi.

Widzimy pędzla Sodomy mććenstwo *Św. Sebastjana*. Widok gćboki na pićkną okolice — w dali góry i pagórki. Na przednićm



tle drzewo, do którego przywiązany męczennik święty — już trzy strzały utkwily w jego pięknem a szlachetnem ciele; nad nim unosi się Anioł z koroną zwycięztwa w rękę. Mimo okrutne boleści, św. męczennik pełen szlachetności; są to raczej cierpienia duszy a nie ciała.

Jeszcze nadzwyczajne gody duchowe czekają wędrowca, jeżeli wstąpi do świetlic, w których przechowane wizerunki malarzy, po większej części przez nich samych malowane. Całe ściany odziane takimi wizerunkami; są to klejnoty bez ceny w tym tu skarbcu florenckim sztuki.

Tu widzisz, jak bez wielkiej pretensyi patrzy na cię Andrea del Sarto, a nad nim Piotr Perugino, co poważnie spogląda, jakby przeczuwał, że uczeń jego Rafael sprowadzi z nieba najwyższe piękności na ziemię. W sąsiedztwie Perugina, Leonard da Vinci; w tej twarzy tak potężnej świecą błyskawice ogniów nadziemskich, jest to pewnie jeden z najpiękniejszych i najpotężniejszych wizerunków na świecie całym. Nad Leonardem, Salvator Rosa; jakiś to był człek rycerski, brwi silne, czarne, wąsy i bródka, oczy przenikające. Pod Peruginim Giulio Romano. Nad Giulio Romano, Michel-Angelo, czarny, wyschły, niby potęga nadziemska, zawisała nad światem. Powyżej Michała Anioła — Vasari. Gdy znów oczy spuścisz, poniżej, obok Leonarda ujrzysz twarz młodzieńczą, bladą, z wyrazem jakoby Anioła, włosy długie wypływają z pod czarnej czapeczki, — to Rafael! — Czyli jeszcze dłużej wam wyliczać te imiona, tak nam spoufalone, a przecież tak niebotycznego znaczenia? Nieskończyłbym z tym tłumem wielkich ludzi. Ale cóż znaczą, wśród tego towarzystwa olimpijskich bogów, ci ichmoście otoczeni bogatemi, złotemi rzeźbionemi ramami. Jakiż mają interes w tej świątyni wielkich ludzi ci panowie w czarnych frakach z krawatem w szpilki świecącym i z krochmalonemi kołnierzykami? To są malarze, którzy raczyli rodzić się w naszym czasie, łaskawie zaszczycając nas współczesnością swoją. Cóż z tego, że imienia tych panów świat ani zna, ani o nich nie słyszał! Dość, że oni, pewni będąc swojej nieśmiertelności a życzliwie pamiętając na późnych potomków, pomalowali swoje twarze i przesłali do Uffizi, by je umieszczono w tym Panteonie promiennych artystów. Pytałem się custodego, jakiem sumieniem można było te twarze umieścić w tym Olimpie mistrzów wielkich? Włoch szepnął mi do ucha: „nie na długo każdy z nich tu wisi, bo jak tylko który wyniesie się ze świata, portret jego wędruje na strychy“.

Pożegnawszy się raz jeszcze i z trybuną i z Niobidami, i spojrzawszy raz jeszcze na konającego Aleksandra i na ową cudną grupę Marsa i Wenery, pożegnawszy się z wielkimi mistrzami-malarzami chrześcijańskiego świata, słowem pokłoniwszy się po raz ostatni mieszkańcom tego przybytku, wyszedłem nakoniec z pałacu Uffizi. Wyznaję, że mi to ostatnie pożegnanie z nim nie przychodziło

łatwo. Bo lubo pocieszałem się myślą, iż może raz jeszcze w życiu tak się rzeczy złożą, że zdołam znów odwiedzić Włochy, przecież większe podobieństwo, iż to pragnienie serca, jak innych wiele lubych urojeń, nie spełni się nigdy.

Za chwil kilka siedziałem w dorożce, śpiesząc by obaczyć dzieło, co niedawno poruszyło całą Europę.

Przed kilku laty na jednej z ulic florenckich, lakiernik przechowywał powozy, karety i to we własnej starej murowanej wozowni. Zdarzyło się, że jakiś malarz, przypadkowo tamtędy przechodząc, spojrział w wozownię i spostrzegł, iż w jednym miejscu, z którego tynek obleciał, pokazały się farby. Przystąpił bliżej i rzeczywiście przekonał się, że pod kilku warstwami wapna był ukryty jakiś stary fresk. Prośbami i usilnym naleganiem dokazał nakoniec, iż lakiernik wytoczył powozy, że zniósł odwieczne kurze i pajęczyny, i że pozwolił tu i owdzie odłupać wapno. W miarę odrywania ich malarz coraz więcej nabierał otuchy, że tu ukrywa się malowidło znakomitego pędzla. A gdy cała ściana była uwolniona od tej starej powłoki, wystąpiła na świat widny *Wieczerza Pańska*, malowana przez *Rafaela*.

Zajechawszy na miejsce trzeba mi było przebyć obszerny dziedziniec, na którym pełno uwijało się dziewcząt, co śpiewając, śmiejąc się i chichocząc, prały i rozwieszały na sznurach białinę należącą do obojg pici rodu ludzkiego — wszedłem do oniej wozowni. Na ścianie po prawej ręce widać *Wieczerzę*. By się jej z nabożeństwem przypatrzeć siadłem na kanapie naprzeciw niej stojącej. Bo o niej, i o krzesłach i innych wygodach dla opłacających mu się gości pomyślił uczciwy lakiernik, nagle spanoszony dziełem wielkiego malarza. Rafael uchwycił też samą chwilę w *Wieczerzy Pańskiej*, którą wybrał sobie i Leonardo za osnowę swoją. Za stołem ustawionym w podkowie zasiedli uczniowie w ten sposób, iż Pan Jezus ma ich po jednej stronie trzech, po prawej czterech, a przy zagiętych ramionach stołu siadło ich po dwóch. Judasz zaś sam jeden umieszczony przy stole ze strony widza. Przez wielkie okno widać ogrójec, w którym w perspektywie, jak w niedalekiej przyszłości, Zbawiciel modlący się i śpiący uczniowie. To dzieło zrodziło się zaiste we wczesnej młodości Rafaela, wszędzie znać ucznia Perugina. Ztąd ta Cena ma zaiste wielką wartość dla historyka sztuki, badającego rozwój psychiczny Rafaelowego geniuszu. Przecież ona żadnego a żadnego porównania nie wytrzyma z *cenacolo* Leonarda da Vinci. *Wieczerza* Rafaela brakuje dramatyczności a owiej pełnej nieprzebrannej różnorodności charakterystyki w obliczach, figurach i ruchach. Zdaje się jakoby większa część uczniów nawet nie dosłyszała słów Zbawiciela. Judasz jest sobie prostym ordynaryjnym łotrem i nic więcej. Ale skończmy te rozprawy o Rafaelu; wszak o nim, da Bóg doczekać, mówić będziemy w Rzymie jako w ognisku jego działania a stolicy jego chwały.



Od tej Ceny pojechałem na odwiedzinę niektórych domów, które niegdyś zamieszkał wielcy ludzie Florencyi. Wspomnę czytelnikowi atoli tylko o dwóch. Zajechałem przed dom, w którym żył i umarł Machiavelli († 1527). Kamieniczka z wierzchu jakaś smętna, wązka, mała, niepoczesna. Napis nade drzwiami świadczy o dawnym a tak sławnym właścicielu swoim. Wstąpiłem do środka. Sien wązka, ciemna, zakurzona; i schody dość strome a wcale nie szerokie, także i korytarze; wszędzie zaniedbanie, opuszczenie — lubo zapewne też nigdy nie było świecisto ani wspaniale. Wszedłem na piętrze do izby, w której skonał wielki człowiek; ona dziś zajęta była przez rodzinę, dość niezasobną, jak się domyślałem z jej ubrania i ze sprzętów niewymyślnych. Promienie przepysznie zachodzącego słońca a wpływające oknem były tu jedynym przedmiotem lśniącym, złocistym. Rzuciłem okiem w koło i cofnąłem się w rychłe, by oddając cześć umarłemu nie stać się natrętnym dla żyjących. Lecz podobno nie śpiesznie schodziłem po tych schodach szarych mrocznych. Ciągłe mi stał przed oczyma ów mąż, co tu dumał i cierpiał i myślał — i pisał. On po tych samych kamiennych schodach przez wiele lat wracał do samotnego ubogiego swojego mieszkanka, niepoznany od swoich; wszak on dziś jeszcze nie oceniony, nie osądzony od wszystkich wedle prawdy a słuszności. Gdy wstąpił na próg kamienicy, tłum, hałas na ulicy, a wśród krzyków a cizby wrzeszczącej, gniewającej się i śmiejącej gawiedzi nasz dorozkarz Pietro giestykulujący i zagłuszający olbrzymim głosem całe zastępy starych otaczających go niewiast. Dowiedziałem się nakoniec o co chodziło. W domu w podłe, per modum Krakowa, miała w bramie kamienicznej przekupka stragan; ona na chwilę odeszła by pogadać z jakąś kumą. Pietro, obaczywszy także jakiegoś kmo-tra, poszedł do pobliskiej szynkowni na szklanicę czerwonego wina. Szkapy jego ekliwiąc sobie ruszyły ku straganowi, ciągnęły do pęku suchych makaronów wiszących nad nim i zjadły i pokruszyły go do szczętu. Ztąd spor i proces. Załagodziłem sprawę dobywszy certum quantum miedziaków na utulenie przekupki. Wszyscy byli radzi temu rozwiązaniu komedyi. I ja byłem kontent z niej, bo mi rozbiła myśli smętne!

Dokąd pojedziemy teraz zapytał uradowany Pietro: „Do domu Michała Anioła!“ Wnet wjechaliśmy na ulicę *Ghibellina*.

Dom Michała Anioła jest zamożny i niezałujący sobie przestrzeni; on zostaje jeszcze w posiadaniu rodziny wielkiego mistrza. Szczęście domaszne i dobry byt, a nadewszystko cześć, strzegąca z miłością spuszcziny po promiennym przodku, zdają się mieszać w tych ścianach. Nie będę wam prawil o zabytkach artystycznych ręki Michała Anioła, których tutaj znakomity zasób; bo wyznaję, że mnie głównie zajęło rozporządzenie całego mieszkania, które wielce też jest oryginalne, a które pozostało w stanie w jakim było za czasów wielkiego mistrza. Tutaj dziwną kombinacją drobniuchne

tęż przestrzenie znalazły misterne użycie swoje. Tu przechodzisz przez świetlice i salki; one niekiedy z góry, a nawet kopułką oświetlone. W sali „Posiedzeń“ umieszczone wzdłuż ścian szafy kształtne, choć poważne, z niemi łączą się ławy wygodne do siedzenia. Stół długi, dębowy, koło niego krzesła dawnego kształtu. Iznów galeria, z której patrzą w sale malowane panie i panky w strojach XVI wieku. Indziej, pokażą ci klatkę małą, tak małą, iż w niej zaledwie mieści się stolik i krzesło jedno. W niej, jak nam powiadała oprowadzająca nas klucznica, zamykał się i siadywał samotnie Michelangelo, gdy pragnął być dalekim od zgiełku świata; tu w tej izdebce on komponował pomysły swoje, tak wielkie jak świat i t. d. i t. d. Trudnoby mi przyszło, gdybym chciał wdawać się w opisy tych świetlic, izb, komór, komnat, sal, co również strojne a nie przesadne, domaszne, a jednak pojęte z wyzierem szerokim na rzeczy i życie.

Przyznaję się, że to może słabostka moja, iż przedmioty martwe, bezżywotne, z którymi zaślubiona przeszłość, tak serdecznie do mnie przemawiają. Lecz któż od niej wolny! Przemawiają do nas groby, mogiły, sprzęty, mury, kamienie z dawnych lat. Te jestestwa, niby głuchonieme, niby bezduszne, śpiewają nam atoli i grają dziwne pieśni, gdy duch nasz, jeszcze nieprzygłuchły na głosy innych światów, ochucha te martwe istoty miłości tchem. Wszak owa arfa eolska, lubo także z umarłego drzewa i z bezdusznych strun złożona, a przecież w nocnej ciszy zaśpiewa żalobą rzewną, westchnie pieśnią tęskną, gdy powiewy lekkie ucałują martwe jej struny; rzekłbyś, że to nie nocne powiewy, ale duchy rodzinnych dziejów na tych martwych strunach zagrały miłości i nadziei śpiewem! Czém dla uczuć naszych ciepłych, rzewnych są te istoty głuche, czém dla strun eolskiej arfy są nocne, ojcyste powiewy, tém dla duszy człowieka jest technienie nadziemskich światów. Gdy nie będzie fałszywych nastrojów w duszy twojej, gdy żyć będą harmonie choć milczące i nie-me w piersiach twoich, wtedy podsłuchuj w ciszy, w spokoju bezgwarnym uczuć, a powiewy z nad gwiazd poruszą dreszczem struny duszy twojej, a ona zadygocze jakby arfa niebiańska, zaśpiewa pieśnią cudowną i tryumfów psalmem.

*Florencya.*

(Dalszy ciąg.)

Przed kilku godzinami wróciłem ze *Sieny*. A lubo ta wycieczka zajęła wszystkiego zaledwie dwa dni tylko, przywiozłem z niej duszę pełną wrażeń, głowę pełną wiadomostek, a ową moją ksiązkę zapi-



sek, pełną notat. Te jednak wszystkie trojaki nabytki schowałem dla siebie, nie narzucając ich cierpliwości czytelników, a tyle jedynie z nich udzielię o ile potrzeba, abym jako tako uzupełnił przegląd dzieł sztuki toskańskiej, zwłaszcza, abym w ojczystym gnieździe szkoły Sienkiej jeszcze rzekł słówko o jej malowaniu.

Gdy zaczął chodzić po ulicach Sieny, zdawało mi się, że w koło mnie pojawiły się starodawne czasy gotyckie, co tak zuchwałe i harde jak rycerz w szrankach, w zbroi i z kopią w ręku, a tak pełne uczuć tkliwych, jak trubadur śpiewny, o miłości nucaący. Kędy powiedzisz okiem w tej Sienie, dźwigają się domy prywatne, pałace gotyckie o ostrołukich oknach i o odrzwiach. Te budowania zdobne, dzielne a wysokie; one niby przytulne zakęcia domowe, a jednak spoglądają na świat tak groźnie, jakby co chwila spodziewały się najazdów wrogich. Ztąd też przechadzka po ulicach i placach Sieny jest jakoby przezierem książki obrazkowej, malowanej przed pół tysiącem lat. Zrozumiemy atoli, że te gotyki, w które Siena tak bogata, są istną romantycznością północy, przeniesioną do ojcowizny klasycznej sztuki; więc patrzą jakby nasze harde, ciemne puszcze sosnowe, przelómaczone przez czarodzieja na mirtowe gaje, poświęcone olimpijskim bogom.

Idąc do katedry co chwila stawałem. spoglądając to na kościoły i pałace staroczesnego oblicza, to na ulice tak schludne, staranne niby damskie salony, to na ten lud dorodny. Bo macie o tem wiedzieć, że mieszkańcy tutejsi a zwłaszcza ich żony, córki i siostry słyną od wieków z piękności a wdzięków. Odprawiwszy pielgrzymkę dość nekającą, bo kościół króluje na wysokim pagórze, stanąłem na placu katedry. Na nim pusto i glucho; widać tylko przechadzające się dwie figury: jakiś podeszły duchowny i młodzieniec. Z razu niby spór żwawy — potem młody umilkł i jedynie poważny głos starca, jakby strofujący, przelatuje ku nam przez przestrzeń pustą.

Katedra zbudowana na znacznym podniesieniu, na które ze wszech stron prowadzi kilkanaście schodów. Nie tylko bogata szata z kolorowych marmurów, ale kompozycja architektoniczna, pełna harmonii a energii, czynią tę świątynią jednym z najwspanialszych gotyków na całej ziemi włoskiej. Trzy portale potężne, a wznoszące się prawie do połowy całej wysokości kościoła są mocno zagłębione, więc biją w silne potężne cienie, u góry wieńczą się w ostre koniczone szczyty gotyckie. Po bokach facyaty wyrastają dwie wieże, co choć nie są z gotycka lotne, strzeliste, jednak będąc rozebrane na cienkie wysokie walki i na wielkie okna, pozierają wdzięcznie i lekko. Po nad portalami budownik roztworzył galerią i niżej, a nad środkowym portalem olbrzymie okno. U góry w środku śmiały szczyt rysuje gracyjne swoje kontury na tle błękitnym nieba; po obu stronach jego dwa szczyty, ale już niższe, cichsze.

Stanąwszy nieco ku prawej, ujrysz czworoboczną dzwonicę, nie łączącą się organicznie z kościołem a pokrytą dachem także mar-

murowym niby piramidą ośmiościenną, łagodną. W oddaleniu wyciera kopuła wspinała. Cała facyata ubrana w prawdziwie kipiący przepych płaskorzeźb, więc zewsząd widać bujną marmurową roślinność, zwoje kwiatów, owoców i medaliony z figurami, będące po większej części dłuta *Jakóba della Quercia* (\*).

Strony boczne kościoła skromne, przytulne, i tutaj niby gotyckie filary przyporne; lecz one zamiast zwykłych wieżyczek dźwigają figury zacnej kompozycyi; te święte postaci stoją na straży całości i utwierdzają moc świątyni.

Wszedłem do kościoła. Zatrzymałem się przejęty podziwem: posadzka kościelna, która zwykle bywa deskami zakryta, właśnie w tej chwili dla kopiującego ją malarza w części będąc odstoniona, wyjawiała mi niesłychaną wspinałość swojej mozaiki tak kosztownej i pod względem artystycznego znaczenia. Te mozaiki przedstawiają sceny z Pisma Świętego. Tryb oddawania figur ludzkich a zwłaszcza zwierzęcych, a więcej jeszcze stopniowanie mistrzowskie cieniów i półcieniów jawnie okazuje, że te prace wykonane były w połowie XV wieku.

Jedną tylko wadę, którą słusznie zarzucają tej posadzce, jest zbyt duża jej piękność! Bo posadzka przecież z istoty nie na to przeznaczona, aby była deskami zakrywana.

Ściany wewnętrzne kościoła wyłożone są białym i czarnym marmurem. Możecie sobie łatwo wyobrazić, jak ta wyrazistość barw przytłumia wydatność szczegółów architektonicznych, ztąd też budowniki, pragnąc przyjść w pomoc architekturze, zwłaszcza belkownikowi, uwydatnili, spotęgowali fryz, wysadzając go popiersiami Papieżów. Tym sposobem misterny takt artystyczny znów wrócił harmonią całości i ześlubił miłością rozum konstrukcyjny z piękności uczuciem.

Jednym z najglówniejszych celów naszej wędrowki do katedry były obrazy malowane na drzewie a wiszące na ścianie. Wykonał je w roku 1311 mistrz *Duccio di Buoninsegna* (\*\*). Jak Cimabue był praojcem szkoły florenckiej, tak mało co od niego późniejszy Duccio stanął na reju szkoły Sienańskiej. Podobnie jak senat i cały lud florencki odprowadzał uroczyste Boga-Rodzicę Cimabuego do kościoła S. Maria Novella, tak też cała ludność Sieny towarzyszyła processją świąteczną dziełu mistrza Duccio do katedry swojej (r. 1311). Obaj ci malarze należą do wspólnej epoki artystycznej, bo do romańskiego okresu.

Duccio malował obraz swój po obu stronach deszczki. Takową późniejsze pokolenia, rozpiłowawszy w miąższość, oddzieliły obie

(\*) *Jacopo*, zwany *della Quercia* od miejsca urodzenia, małej wsi pod Sieną, ur. 1374, † 1438 r. — St.

(\*\*) Znany już w roku 1282, umarł 1340 r. — St.



strony od siebie. Co do wartości tego malowania prawie wszyscy krytycy na to się zgadzają, że dziwny wdzięk a piękność wykwita w postaciach Przenajświętszej Panny i Chrystusa Pana, ale że na wyższe jeszcze podziwienie zasługuje ruch pełen życia i charakteru, rytmiczny rozkład i prawdziwie klasyczny zestroj objawiający się w gruppach małych figurek. I zaiste, rozumiem, że nie potrzeba być wielkim krytykiem, aby poznać ogromną różnicę między temi obrazami a dziełami Cimabuego znanemi nam z Florencyi.

Cimabue umiera około r. 1300 a Duccio jeszcze jest czynnym do r. 1340, różnica co do czasu nie jest przeto zbyt znaczna a jednakowo różnica stylu wielce uderzająca! W dziełach Cimabuego wprawdzie już wykluwa się przyszłość z pośród form stężonych bizanty-nizmu, a przecież znać, że tego mistrza jeszcze trzyma w oczynieniu ten groźny posępny majestat śmierci, będący cechą sztuki carogrodzkiej. Przeciwnie figury Duccia, już prawie wyzwolone na pełną swobodę, żyją i oddychają na słońcu jasnym jakoby zmartwychwstania oddechem. Jednak ani z obrazów Cimabuego, ani z dzieł Duccia jeszcze nie wypatrzysz przyszłego kierunku szkoły florenckiej i sienkiej. Mimo to Cimabuemu należy się wieniec, bo on jest pierwszym najwcześniejszym przedświtem nowoczesnej sztuki.

W tej katedrze wzniosła się na podziw późniejszym pokoleniom owa sławna ambona *Mikołaja z Pizy* (*Nicola Pisano*, um. około 1280 r.). To dzieło jest wyjątkowem zjawiskiem w historii sztuki. Nicolo żyje ciałem w czasie dopióro rozpoczynającego się goty-cyzmu, a duch jego wyprzedził ten czas na trzy stulecia! On rzeźbi jakby był artystą z epoki renesansowej. Przypatrując się skulpturze tej ambony, zwłaszcza płaskorzeźbom, zgadnąć można najwyraźniej, iż mistrz Mikołaj ćwiczył się na wzorach klasycyzmu starożytnego. Wedle mojego zdania, gęste umieszczenie figur, rozdzielenie ich na tła dalsze i bliższe, draperye, ruchy, urok kształtów, nawet sam wyraz fizyognomii przypomina wskrós starorzymskie rzeźby. Geniusz jego jako przedwczesny zeszedł bez śladu ze świata; bo nawet własny syn jego, znany nam wielki *Giovanni Pisano* (\*), nie idzie za ojcem, ale tworzy dzieła swoje w stylu gotyckim.

Nie opuścimy katedry nie zaprowadziwszy czytelnika do zakrystyi, którą *Libreria* zowią. Jest to wielce wspaniała świetlica; jej sklepienie eteryczne, bardzo płaskie, rozebrane na kształtne pola. Na ścianach świecą się malowania, po większej części wykonane przez mistrza *Pinturicchio* (ur. 1454, † 1513) wedle rysunków Rafaela. *Pinturicchio* miał wtedy lat 50 a Rafael dwadzieścia. Te holdy starszego artysty dla młodszego mistrza idą im obudwom na chwale.

Troszkę nie stosowną, jak dla zakrystyi, zdawała mi się sama

(\*) Zob. powyżej str. 204.

osnowa tych fresków, bo one przedstawiają sceny z Mitologii. Daleko jednak więcej jeszcze się zdziwiłem, gdy obaczyłem w środku tej Librerii, na podnożu arcy kształtném a mającém formę starożytnego kandelabru, stojące trzy Gracye marmurowe! Te wdzięczne zdają się być wyborań a jeszcze starożytną kopią jakiegoś klasycznego dzieła z najświetniejszej epoki dawnego arcyzmu. Stały sobie zupełnie bez szat na tym piedestale swoim a obejmując się nawzajem patrzą na ludzi z uśmiechem lubym i pełnym poezyi. Wolałbym je wprawdzie widzieć w jakiej galeryi niż tutaj w zakrystyi; pamiętajmy jednak, że różne bywa zapatrywanie się ludów na rzeczy. Coby było w Europie północnej zgorzeniem, jest zupełnie niewinnego znaczenia we Włoszech. Pragnąłbym aby takie wdzięcznice gosciły w pracowni nie jednego ciężko uczonego erudyta, bo muzy bez towarzystwa Gracyj zawsze będą szorstkie i niezgrabne.

Spojrząwszy raz jeszcze na przestrzenie wspaniałe tego domu Bożego z zadumaniem pomyślałem, jako wedle planu powziętego w r. 1230 ta dzisiejsza katedra miała się stać jedynie nową poprzeczną ogromnego, olbrzymiego kościoła (!). Tę świątynię nawet już zaczęto budować, jednak dla ważnych powodów nie wykonano tego zuchwałego pomysłu; kilka arkad, stojących jeszcze na boku dzisiejszej katedry, świadczą, że się zanosiło na dzieło nad wyraz wspaniałe (\*).

Pomijam wiele rzeczy, które widziałem w Sienie, bo co najważniejsze pójdzie i tak na korzyść naszego *Zarysu Sztuki Toskańskiej* (T. IV). Śpieszę, aby czytelnika obeznać z jednym z najcelniejszych mistrzów sienских, bo z *Ambrogijem di Lorenzo*.

Chcąc ze stanowiskiem jego się pochwycić, pamiętajmy, że *Duccio*, czoło szkoły sienkiej, którego dzieła oglądaliśmy w katedrze, wykonał takowe w r. 1311, że w dwadzieścia lat później, bo w r. 1333 *Simone di Martino* tworzy owo *Zwiastowanie*, znane nam z Uffizi (str. 298), a odznaczające się już tęp uczuciem lirycznym, rzeźwnym, głębokim, pełnym słodyczy niebiańskiej, które miało być na zawsze cechą sienских malarzy.

Otóż znów malowania *Ambrogia di Lorenzo* albo *Lorenzetti* (kwiecień około r. 1350) w *palacu rządowym Sieny* (*palazzo publico*) pokazują nam jawnie czem była sztuka sieniska w pierwszej połowie XV wieku. Z nich wyraźnie znać, że fantazyja mistrzów florenckich i sienских nawzajem na siebie wpływała, udzielając sobie nawza-

(\*) Niektórzy (np. p. Valery) twierdzą, że dzuma przeszkodziła do tej ogromnej budowy. Głębsze a najnowsze badania w archiwach katedry przekonały, że wiele lat przed dżumą pokazały się na arkadach budowy szczeliny niebezpieczne, że fundamenta się osunęły, i że się budownicza rada przekonała, iż trudności samego gruntu nie dadzą się przewyciężyć. Obacz *Rumohr: Italienische Forschungen*, T. II, str. 126 i następne: w tym dziele uczony autor umieścił protokoły rady budowniczej z r. 1339 i lat następnych. (Dokładną historją tej budowy zawiera dzieło: *Milanesi, Cumenti per la storia dell' arte Senese*. 1854. — St.)



jem pierwiastków swoich. Ambrogio tutaj tworzy allegorye, jakby był istnym uczniem Giotta. Tak tedy i nie braknie też personifikacyi.

Na ścianie głównej naprzeciw okien rząd niewiast rozsiadłych na ławie. One są uosobieniem idei moralnych; jakoż nad każdą napis tłómaczący jej znaczenie, jako to pax, fortitudo, prudentia, justitia, temperantia, i t. p. Dalej na tronie figura mężka w monarchicznym ornacie i t. d., a nad nią trzy anioły z napisem „Wiara, Miłość, Nadzieja“, a około niej tłumy obywateli patrzących z ufnością na władzcę. Wiele z tych figur niewieścich malowane są z wielkim wdziękiem; znać, że krom studyów starożytności, jeszcze lubość i uczucia głębokie, rzewne, ze serca mistrza sienkiego zrodzone, wpłynęły w te pełne wymowy postaci. Patrząc na takowe, nie mogłem się wstrzymać od zapytania siebie, dla czego cnoty zwykle uosabiają się w niewieścich figurach? — Nie na wiele się zda jeżeli odpowiesz, iż to dla tego się dzieje, że prawie we wszystkich językach cnoty są rodzaju żeńskiego; bo zrodziłoby się znowu pytanie, dla czego tak bywa zwykle w językach? — Ja myślę, że z innych powodów wielce słusznie tak się dzieje. Bo mąż jest wyobraźnikiem pojęć rozumowych, a kobieta przedstawia serce i uczucia, a cnota żeby była cnotą, nie dość by była w głowie, powinna się stać zarówno naturą, a zarazem skłonnością serca i uczuć naszych.

Działanie mężkie jest dopełnieniem powinności ugruntowanej na zasadach, ztąd często nie obejdzie się tutaj bez walki z sobą; niewiasta dopełni swojego zawodu, idąc za głosem serca swojego, za mimowolnym uczuciem.

Na ścianie ku prawej, widać owoce dobrego rządu. Miasto — po ulicach tańczują, przygrywają sobie wesoło, ludzie kupują, sprzedają; przemysł, handel kwitnie, a widać, że i za miastem pulsuje ochoczo życie sielskie: wiesniacy w pełnej pracy ale szczęśliwej, ochoczej, zbierają plony bogate i błogosławne swoich zachodów. Na lewej ścianie nasz Ambrogio odmalował skutki opłakane złego rządu siedzącego na tronie. Przemoc chciwa, grabież, zdzierstwo, czczą próżność, unoszą się nad władzcą. Obok niego niby dworem stanęło okrucieństwo, zdrada, krzywookie oszustwo. W mieście widać, jako siepacze porywają sromotnie z domu obywateli, a z daleka za miastem dziczące pola zalegają pustkowiem. Lecz tutaj malowanie jest tak przez czas zniszczone, że stało się szczerem niepodobiestwem rozpoznać się w osnowie dalszej obrazu.

Gdyby mi czasu nie brakło, mówiłbym wam jeszcze o *Szymonie da Sienna (Martino)*, którego prace widzieć można w sali del gran Consiglio. Tego mistrza atoli już nieco bliżej znamy, więc się obejdzie bez dalszych rozbiórów jego artystycznego usposobienia. Wypada mi nawet rzec się opisu dzieł innych mistrzów wspomnianych w naszym *Zarysie Sztuki Toskańskiej*, a które w tym pałacu we czci są przechowane. Za to jednak niepodobna mi przejść przez ten plac

Campo, bez zatrzymania się przed studnią *Fonte Gaja* zwaną. Wszak niegdyś, przed półtysiącem lat z górą, bo w r. 1343, gdy sprowadzono wody do tego wodotrysku cała Siena hulala, tańczyła, śpiewała na tym placu przez dni ośm, a potem wracała do domu przy blasku kilku tysięcy pochodni. Otóż te ochoty wesole przebrzmiały od dawna, wodotrysk jednak został, a z nim zdobiące go rzeźby, które wykonał w r. 1419 *Jakób della Quercia* († 1438 r.). Tak to we Włoszech ulice i rynki uposażone dziełami sztuki wysokiej wartości artystycznej!

Della Quercia rodzi się pod Sieną, więc też zachowałem się z rozprawą o nim aż do chwili bytności mojej w tym mieście, mijając milczkiem jego dzieła tak częste we Florencji.

Z serdecznym żalem spostrzegasz, że cztery stulecia z górą, które się ocierały o te skulptury starego mistrza, dokazały swego, nadpsuwając znacznie jego prace, a żal tym boleśniejszy bierze, gdy dzieło to dowodzi szerokiego, wzniosłego poglądu na dzieje święte i ziemskie.

Della Quercia zwykle przez historyków sztuki bywa uważany jako mistrz, stojący na pograniczu stylu średnich wieków a nowożytnej sztuki. Mnieby się zdawało, że naszego Jakoba artyzm wyłamuje się już z całą świeżością ochoczą na świat renesansowy, że jego twórcza fantazyja prawie już nie zna co niepewność siebie i co lękliwe doświadczanie swoich sił. Widać niemal na całym dziele wolną swobodę koncepcji, której posłuszne jest dłuto, a korny, a popularny marmur. Ta fontanna ubrana jest w rzeźby przedstawiające ustępy z Pisma Świętego starego Zakonu, oraz Pannę Przenajświętszą, nakoniec enoty kardynalne. Ośmieliłbym się powiedzieć, że z pomiędzy wszystkich tych prac, figura Bożej Matki zachowała jeszcze może najwięcej cech średniowiekowej sztuki, i że w tej postaci może jeszcze najmniej widać onego natchnienia, wznoszącego się swobodnie własnym rodzinnym polotem. Jakoż Maryja Panna siadła na tronie trzymając lewą ręką Pana Jezusa, a prawą rękę wzniosła do piersi swoich; ona nieśmiała jako przeczysta Dziewica, na którą się patrzą tłumy ludzkich oczu. Jeżeli takowe zdanie moje nie jest mylne, toćbym dodał jeszcze, że ten brak swobodnego oddechu w tej postaci pochodzi może ztąd, że mistrz był związany tradycją, i że czując w głębi serca swojego świętość samego przedmiotu, dotykał się go jeszcze z jakimś oględnym lękiem. Jednak szaty Najświętszej Panny drapują się już ze znakomitą swobodą i prawdą. Z ustępów zaś Pisma Świętego wielce do serca naszego przemawia scena, w której, Anioł Pański rozkazuje pierwszym rodzicom ustąpić z niewinności raj. Anioł stanął w bramie Edenu. Siła i szlachetność postawy Adama, urok i wdzięk rozlany w formach i poruszeniach Ewy są, jak myślę, dowodem wielkiego mistrzostwa, umiejącego środkami prostymi, a pojętymi na wielką stopę, dokazać ogromnych rzeczy. Trudno wystawić sobie rzewniejszą postać nad



tę Ewę. Ona idzie naprzód, oglądając się na małżonka i na zamkniętą na zawsze dla ich rodu bramę do szczęścia i błogości bez granic. Co się tknie owych figur allegorycznych, w nich to miała fantazyja mistrza zupełnie rozwiązane skrzydła; dla tego też niektóre z tych postaci są, jak mniemam, tak wzniosłej piękności, żeby się mógł do nich przyznać nie jeden ze znakomitych mistrzów najpiękniejszej epoki sztuki.

Otóż wróciwszy do Florencyi opisałem wam cząstkę rzeczy widzianych w Sienie, a folgując i czytelnikom i sobie samemu, rzekłem, że dość tego. I wyszedłem, by się raz ostatni pożegnać z Florencyą. Przeszedłem przez falisty Arno, przez spoufalone mi Ponte Vecchio ku pałacowi Pitti, który zawsze a zawsze mnie oczynia, bo on uroczysty jak arcykapłan, potężny jak wódz naczelny okryty tryumfów wawrzynem. Minąłem ową grootę i ów starożytny posąg Herkulesa, który jak wyrzut sumienia działa na mnie, za to, że wam nie wspomniał ani słówkiem o tém dziele dawnego klasycyzmu. W Neapolu atoli spotkamy się z dorodniejszemi bliźniakami jego; tam powetuję zaniedbanie moje. Wszedłem do ogrodu Boboli, co jest ogrodem należącym do pałacu. Częste moje odwiedziny obznajomiły mię oddawna z dozorcą, — więc każdego czasu już mogłem się tutaj w téj ciszy zielonej i wspaniałej skupić w sobie i rozmówić z myślami własnemi.

Usiadłem na ulubionej ławie, w miejscu kędy się wznosił ogród do najwyższego terrasu; ztąd Florencya otwiera ci serce swoje. Jakieś niebo było szare, obłoki chmurne niby troskami pokryły świat, i w duszy było mi jakoś szaro i tęskno. Jakoż tak to bywa w pewnych chwilach naszego życia, zwłaszcza z daleka od swoich, na obcej ziemi, wśród obcego ludu i wśród obcej mowy. A znowu z drugiej strony żal mi było porzucić tę Florencyą tak bogatą, artystyczną i tak zasłużoną światu. A nakoniec, nachodziły mnie myśli i jakieś bure zwątpienia, czyli też ta praca moja, ten opis podróży odpowie oczekiwaniom moim, czyli ten opis, który pewnie zajmie szereg lat życia, będzie od was, ziomkowie moi, sercem przyjęty! Te myśli przeniosły mnie z nad Arno na brzegi Wisły. Wszak to w wigilią S-go Jana, dziewice dwóch rodzinnych grodów puszczają wianki swoje nurtem rzeki ojczystej, rokujące im przyszłe ich życia losy. I ta praca moja niechaj będzie wiankiem takowym, puszczo-nym na fale, w téj ufności, że nie utonie, że go podejmiecie ze zwykłą życzliwością waszą. Prawda, że te jego kwiaty na italskich niwach uszczknione, ale one zwite wedle naszych własnych uczuć rodzinnych i związane wstążeczką swojskich barw. Zapewne wśród tych kwiatów jego znajdzie się tu i owdzie jakiś przywiedły, z ulotnioną wonią. Przebaczcie mi, boć w te długoletnie prace moje nie jedno się wplotły troski, nie jeden mozół, nie jedno duszy cierpienie.

Prawda, że podarki, które wam niosę, są na italskiej ziemi zebrane, przecież co wielkie, co piękne, co arcydziełem ducha, toć jest całego rodu ludzkiego zaszczytem i chwałą. Całemu też rodowi ludzkiemu są zaszczytem i chwałą owe na dalekich kresach kościami zasłane mogiły nasze, bo one stanęły jako praojcowe świadki licznych pokoleń, co tu legły broniąc uczyłowieczeni świata i wiary przed czernią tatarską, przed bisurmańskim gwałtem. Te mogiły — one także naszej przeszłości arcydziełem, bo arcydziełem przecież najwyższem człowieka jest śmierć za ideę poczciwą, wielką, za prawdę świętą.

Posyłam wam pracę na ziemiach południa poczętą. Przecież wam także lubę a mile przylatujące z obcego południa jaskółki, one maluchne wysłanniczki, a szczęśnej, śpiewnej wiosny wróżbitki!

Niechaj się święci w samem sercu twojem i na ścianach najcichszej izby domu twojego Częstochowska Najświętsza Panna, nasza Orędownica a Królowa niebiańska; jęj co wieczór, co ranek oddawaj w opiekę i kraj i swoich i siebie i dom. Niechaj się święci jęj wizerunek nad twojem łóżem, na którym kiedyś umierać ci przyjdzie. Ale — jak onym jaskółkom, wiosny wróżbitom, tak i sprawom piękności, w geniuszu człowieka zrodzonym, użyż przytulenia pod strzechą domową, a one tę gościnność twoją stokrotnie zapłacą, zwiastując ci, za każdym swoim nowem przybyciem, nową, śpiewną wiosnę w sercu twojem!

Zwolna opuściłem ten ogród wspaniały, po którym rozlewał się już zmierzch głęboki. Obierając w drodze najcichsze, najsamotniejsze zaułki, doszedłem do placu katedry. Już prawie pełna noc zaszała. Chmury ciemne, gnane wiatrem, przewalając się ciemnymi bałwanami po niebie, przytłumiały zrazu kontury Bożego domu. Przecież wpatrując się w te wysokości ruchawe, niestałe, rozplątne, coraz wyraźniej, dobitniej występowały zarysy kopuły świątyni. Ona, choć z razu zdawała się być obłokiem, jednak sama jedna była trwała, niezmienna, niby twierdzą nadziemską na tle przemian ciągłych, rozplątnych, tak jak prawda Boża jest zawsze jedna i taż sama, wśród przemijających, przelotnych rzeczy ziemskich.

Wracając już ku domowi, jeszcze raz zatrzymałem się przed lodżją, przed wstępem do pałacu Vecchio. Wiatr potężny pędził przez ulicę, huczał po dziedzińcu Uffizi i kołysał silnie latarnią. Tak Dawid Michała Anioła, to uderzony światłem występował na jaw niby olbrzymie śnieżne widmo, to cofał się w ciemności nieprzejrzałe. Zdawało się, że cała jego postać rusza się, że kroczy, że zmienia wyraz oblicza, że dziękuje Panu Zastępów za to, że mu pozwolił, jemu prostaczkowi pasterzowi, pokonać pychę nieprzyjaciela, uzbrojoną w ogrom cielesny i w groźne wojenne przybory.

Przed tą postacią pożegnałem się z Florencją.



## Piza.

Na ustroniu dalekiem i cichem, odsadzonem od gwaru ulicy, szerzy się *Piazza del Duomo*. Ta przestrzeń milcząca jest chwałą Pizy. Tutaj sztuka dawnych wieków zostawiła cztery przesławne klejnoty swoje, bo baptysterium, kościół katedralny, obok niego ową głośną na świat a znaną nam z dziecięcych lat pochyloną wieżycę pizańską; a tuż w sąsiedztwie tych pomników mieści się czwarte średniowiekowe *Campo Santo*, budowa choć niższa, ale przeciągła, rozłożysta.

Ruszywszy kilkaset kroków a zatrzymawszy się w pobliżu baptysterium, miałem przed sobą widok, który nam przedstawia nasz drzeworyt *fig. 72*, i zaiste widok jedyny na świecie!

Katedra, baptysterium i dzwonnica były dokonane w okresie romańskim, a więc w stylu téj epoki. Lubo baptysterium powstało 90 lat później od katedry, zaczniemy jednak od niego, bo ono na obrazku naszym jest właśnie pomnikiem najbliższym nas stojącym.

Baptysterium, dzieło mistrza *Diotisalvi* w r. 1153, wznosi się na trzech stopniach; forma jego okrągła; dolne piętro rozebrane przez arkady spoczywające na kolumnach korynckich, przylegających wprawdzie do ściany, ale silnie wydatnych. Drugą kondygnacyą obiega w koło szereg niższych kolumn odstających atololi już daleko od ściany, tworzących przeto galeryą eteryczną. Te kolumny noszą na sobie arkady krągłe. Po nad temi arkadami strzela w górę rząd szczytów gotyckich, zdobnych w figury gotyckie. Między szczytkami znowu zachwalą się gotyckie filary przyporne, zakończone ostrzem i kwiatonem. Powyżej atyka; tu krągłe sklepione okna i znowu wlotne gotyckie szczegóły i szczegółki. Po nad tém wszystkiem wykipia kopuła, porównana słusznie z nieco dziwniejszej formy do tureckiego zawoju.

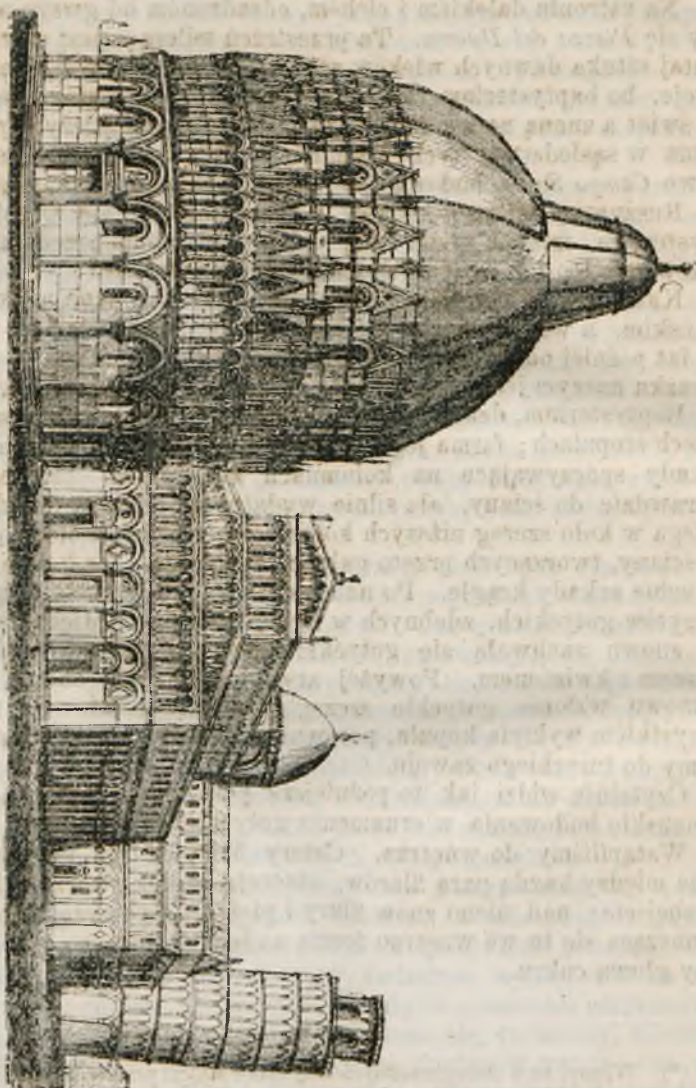
Czytelnik widzi jak to późniejsze pokolenie ozdobiło pierwotne romańskie budowania w ornamenta gotyckie (\*).

Wstąpiliśmy do wnętrza. Cztery filary a ośm kolumn, bo po dwie między każdą parą filarów, otaczają środek tworząc około niego obejście; nad niemi znów filary i piętro, a powyżej owa kopuła wznosząca się tu we wnętrzu formą nadzwyczajną, bo ostrokregiem niby głową kukru.

(\*) Wiemy, że w starochrześcijańskiej epoce stylem przeważającym na Wschodzie była architektura centralna bizantyńska a na Zachodzie bazylikowa. Przecież, prawie bez wyjątku, i na Zachodzie stawiano obok katedr małe centralne, okrągłe, wielokątne budynki jako kaplice do chrztu przeznaczone. Takowe kaplice bywały okrągłe a częściej jeszcze ośmiościenne. Zwykle wewnątrz około środka obiegało obejście, a sam środek jako ognisko całego dzieła, przeznaczony był na święty obrzęd.

W tém baptysterium widać ową przesławną ambonę dłuta *Mikołaja Pisano* — więc tegoż samego mistrza, który, jak wiemy, wykonał ambonę w Sienie. Tutejsza jest sześciokątna a spoczywa na

Fig. 72. Katedra, baptysterium i dzwonnica w Pizie.



siedmiu smukłych kolumnach (sześć wspiera rogi, siódma środek). Kilka z nich, zamiast na zwykłym podnożu, stanęły na lwie trzymającym lwiątko małe. Środkowa zaś kolumna wzniesiona na ludzkich



figurach. Pomijając dalsze szczegóły, słówkiem wspominam o rzeźbach, zdobiących pięć ścian ambony (gdyż szósty bok jej jest wchodem). Te barieliewy może jeszcze wyraźniej od ambony sieniejskiej pokazują jak to fantazja Mikołaja, choć żyjąca w średnich wiekach, była istną córą klasycznego arcyzmu, tylko może tkliwszą, rzewniejszą — bo chrześcijańską. Tak np. na jednej z tych ścian siedla po prawej Bogarodzica z Dzieciątkiem świętym na kolanach; jeden z królów klęknął i z wyrazem głębokiej rzewności całuje nóżkę Przenajświętszego Pacholecia; za nim klęczy drugi; trzeci stanął w pewnym oddaleniu z twarzą pełnego szlachetnego rozczulenia; obok niego anioł. Ugruppowanie, zacność draperyi, cały sposób traktowania barieliewu jest wprost odbiciem klasycznego arcyzmu. Przody rumaków patrzą jakby należały do tryumfalnego rydwanu imperatora rzymskiego.

Rozpatrzmy się już teraz w samej *katedrze*. Gdy Pizanowie zwycięzcy wypędzili Saracenów z Palermo, wtedy serce ich parło, by na dziękczynienie Bogu zbudować tę świątynię. Założyli ją tedy w r. 1063. Mistrzem-budownikiem był *Rajnaldus*. Ona również jak baptysterium wystawiona całkowicie z czarnego i białego marmuru, chociaż barwy te dziś znacznie już przycichły, ułagodzone przelotem ośmiu wieków.

Facyata rozdzielona na pięć pięter. W dolnym piętrze (w poziomie) kolumny i arkady przylegają do ściany. W powyższych zaś piętrach kolumny, a zatem także rozpięte na nich arkady, oddalone będąc od ścian, tworzą galerye wolne, przezroczyście, eteryczne. Wszystkich kolumn na facyacie jest 54, nie licząc w to owych półkolumn poziemia. Ogromna też tu jest gra cieniów i światła słonecznych, zwłaszcza gdy pasy czarnego i białego marmuru, przecinające te światła i cienie, potęgują pulsujące życie tej całości wspaniałej. Lubo kompozycya tej facyaty jest wielce prosta, szczególnie w porównaniu z organizmem architektonicznym późniejszych wieków, zasługuje jednak na najwyższe uwielbienie; bo to ona od czasów starorzymskich jest pierwszym przykładem przebudzenia, rozdzielania facyat, orzeźwienia ich ruchem artystycznym (Burekhardt). Gdy przekroczymy główny portal, obejmą nas nowe dziwy. Bo nie tylko całe wnętrze świeci owym dwukolorowym marmurem, ale koncepcya całości jest wielce oryginalna. Nasza *fig. 73*, wyobrażająca rzut poziomy, ułatwi nam zrozumienie całej budowy. Ramię podłużne składa się aż z pięciu naw, a ramię poprzeczne z trzech naw (pierwszy przykład pod tym względem w dziejach sztuki chrześcijańskiej). Wszystkie te nawy oddzielone od siebie kolumnami a tych kolumn jest w tém wnętrzu kościoła 74 (!); one po większej części są wzięte ze starorzymskich budynków. Wysokość naw, zwłaszcza środkowej, jest ogromna, zawrotna w porównaniu z ich szerokością. Cztery nawy poboczne są sklepione, środkowa zaś pokryta stropem płaskim, zdobnym w skrzyńki (kasetony), złociste, strojne. Kapitele

kolumn nawy środkowej łączą się arkadami półkolistemi. Po nad arkadami biegnie gzyms, nad nim nie ma jeszcze jednostajnej ściany, ale roztwierają się gęstym szeregiem arkady, niby lotną przejrzystą i wielce eteryczną galeryą. Są to loże, które umieszczone będąc po nad nawami pobocznemi, spoglądają temi arkadami w nawę środkową. Nad temi galeryami dopiero stanęła ściana; okna w niej umieszczone wychodzą na zewnątrz, oświetlając środkową nawę i jej bogate lśniące przestrzenie. Teraz uważmy jeszcze jedną błyskawicę geniuszu. Te galerye, biegnące powyżej kolumn nawy środkowej, doszedłszy już do ramion poprzecznych, nie załamują się pod kątem prostym, to jest nie naginają się w nawy poprzeczne, lecz w prostej linii, w przedłużeniu, ruszają ku prezbiterium, a to po kolumnach umieszczonych na skrzyżowaniu; a tak w tém miejscu tworzą jakby most marmurowy wzniosły, zawieszony, po pod który cudownej a magicznej piękności otwiera się wejście w ramiona poprzeczne. Ramiona te pomysłem takowym jeszcze nabrały znaczenia, jakby osobnych trójnawowych bazylik, a to tem bardziej, że każde z nich kończy się ogromną absydą (niżą).



Fig. 73. Katedra w Pizie.  
Rzut poziomy.

istnego o czterech bokach równych, więc nie pozwalają na kopułę okrągłą. Mistrz czyni ją owalną, biorąc za szerokość owalu nawę środkową ramienia podłużnego a za długość owalu wszystkie trzy nawy poprzeczne (obacz owal na naszym planiku).

Pomijając wielki poczet dzieł sztuki wysokiej wartości przechowanych w katedrze, wspomnę tylko, że custode pokazał nam w kościele zawieszoną lampę, która przed półtrzecia wieku kołysaniem swoim zapaliła w duchu Galileusza myśl o teorii pendulów; a Galileusz wtedy miał dopiero lat 19. Sapere aude! Wiemy, że naszemu Kopernikowi zwierzyły się niebiosy z praw, któremi się rządzi państwo gwiazd. Kopernik ogłosił te ustawy światu i umarł; Galileusz dopiero zjednał im ostateczne tryumfy; choć wiemy jak straszliwie za te prawdy zapłacił. Nie ma porodu bez boleści!

Jeszcze atoli nie tu koniec genialności budownika. Ot! na skrzyżowaniu stanęła kopuła; ale jaka! — Okrągła byłaby wymagała podstawy kwadratowej; tymczasem ramię podłużne, jako o pięciu nawach, jest daleko szersze niż poprzeczne, bo te są tylko trójnawowe. Obie te szerokości, tak różne od siebie, nie dają kwadratu



Trzeciém dziełem tego placu jest *dzwonnica* (*Campanile*), owa wieża tak przesławna ze swojej strojności i pochylenia. Zbudował ją w roku 1174 *Bonannus z Pizy* i *Wilhelm z Innsbrucku*. Wysokość jej dosięga 142 stóp, a pochylenie przechodzi stóp 12. Gdy budowa wieży doszła była do połowy swojej, grunt bagnisty się osunął, wieża się pochyliła. Mistrzowie atoli będąc przekonani, że grunt już dalej nie zaszwankuje a ufając dzielności pracy swojej, wznosili śmiało wyżej a wyżej tę wieżę, która też nie zawiodła ufności swoich budowników; bo od siedmiuset lat kołysze się na jej wysokości siedm dzwonów — a dzwonnica już więcej nie drgnęła.

Nic łatwiejszego nad opisanie tej budowy. I ona cała wskroś z marmuru, a świeci również na zewnątrz białą i czarną barwą; jest okrągła, jakoby walcem o grubych ścianach a w środku próżnym. Schody umieszczone w grubości ściany wspinają się w górę ślimakiem. Na zewnątrz widzisz ośm kondygnacyj czyli pięter. Dolne piętra zdobne w pilastry i arkady potężne, przylegające jeszcze do ściany; nad tém piętrem wznosi się atoli jeszcze siedm pięter. z których pierwsze sześć są jednakowego obwodu, a każde z nich jest otoczone w koło otwartą galeryą, utworzoną przez wzniosłe lekkie kolumny o bogatych kapitelach, a dźwigające na sobie arkady podniosłe, śmigłe, więc dużo wyższe niż półkole. Na każdej takiej galeryi możesz obejść wieżę w koło, a gdy przestrzeń między ścianą wieży a temi kolumnami jest wielce szeroka, nie dziw tedy, że te przezrocyste galerye nadają tej dzwonnicy jakąś postać eteryczną, arcy lekką i smukłą. Najwyższe zaś piętro więc ósme (licząc w to dolne piętro) jest większej wysokości, ale tak znacznie zmniejszonej objętości, iż obejście, obiegające je w koło, jest bardzo szerokie. To najwyższe piętro zamyka w sobie dzwony, a nie jest już jak sześć poniższych otoczone kolumnadą swobodnie stojące, lecz za to ubrane w pilastry, w półsłupy i arkady przylegające do ściany — a tak przypomina właśnie poziecie, to jest część najniższą, dolną.

Wychodząc na wieżę, często kusila mnie ochota bym wystąpił na zewnątrz, pod jedną z tych eterycznych kolumnad a wyrzwał na miasto, na świat daleki. Ale wstrzymywał nas custode, prosząc byśmy się z tém zachowali dla najwyższej kondygnacji.

I miał słuszną custode! Gdyśmy już dosięgli tego najwyższego piętra, kędy zawieszono dzwony, wtedy zagnała rozsunał się nam, niby w operze czarodziejskiej, widok prawie nieprzejrany. W pobliżu katedra i baptysterium i Santo Campo; dalej miasto i Arno i cała ta przestrzeń okolicznego świata tak urodzajna, wdzięczna jakby na niej spoczął uśmiech Boży. W dalekiej dali rozplywa się w wodnych błękitach Liworno, a w ostatniej perspektywie jakby świat złocistych wieści — morze.

Gdym zeszedł znów na ziemię, custode wprowadził nas do wnętrza wieży. Tu arcydziwny, prawie dziwaczny widok! Wiecie

już, że ta dzwonnica jest walcem okrągłym, w środku próżnym; więc gdy stajesz na spodzie jej i spojrzysz w górę, zdaje się jakobyś był na dnie jakiegoś ogromnie głębokiej studni, okrągłej niby rura. U góry wykrojone jakby w talarek promienisty, błękitne świeci niebo. Teraz śpieszmy do czwartego aktu tego wielkiego dramatu, który sztuka i historia odgrywa na tym placu — jest to niwa święta śmierci — owo *Campo Santo*. Tak jak owe powyższe trzy budowania, tak i *Campo Santo* i zewnątrz i wewnątrz pokryte marmurem.

W owych czasach błogich, gdy rzeczpospolita Pizańska jaśniała chwałą i potęgą, gdy się stała panią Korsyki i Sardynii, powzięła myśl, aby zgotować dla rodzin najświetniejszej dla kraju zasługi miejsce pogrzebu, niby cmentarz wspaniały, godny i wielkiej miłości i wielkiego poświęcenia. Tak się stało, iż w r. 1278 wzięto się do budowania tego *Campo Santo*, a mistrzem-architektem był znany nam *Jan z Pisy* (Giovanni Pisano) (\*), który również w tym dziele olbrzymiemi złożył świadectwo swego geniuszu.

*Campo Santo* składa się z ogromnego pola prostokątnego, rozłożonego pod gołym niebem i z portyków otaczających to pole ze wszystkich czterech stron. Te portyki nazwaćby można korytarzami, krużgankami, gdyby nie były tak olbrzymiej szerokości i wysokości. Owo pole środkowe nasypane było ziemią przywiezioną z Jeruzolimy na pięćdziesięciu okrętach. Jaki zaś był ogrom tej ziemi świętej z tego miarkować możemy, że ta środkowa przestrzeń liczy 450 stop długości a warstwa przywiezionej ziemi jest na 9 stóp gruba! Zdumiewający jest też widok, gdy wstąpisz do tych portyków, zwłaszcza gdy staniesz przy końcu jednego z dwóch dłuższych boków prostokąta. W niedojrzanej dla oka dali ciągnie się przestrzeń wspaniała, osoby uwijające się na drugim końcu giną, kureczą się w drobne jak jasełka. Po stronie zwróconej na *Campo*, ciągnie rząd ogromnych okien, niby portalów przy sobie umieszczonych; po drugiej zaś stronie biegnie ściana jednostajna, pokryta od góry do dołu freskami najwyższego znaczenia dla historii sztuki. Tuż przy tych ścianach stoją długim szeregiem pomniki starożytnej i nowoczesnej rzeźby, więc sarkofagi, wazy, urny marmurowe, posągi, popiersia, słowem ogromny zasób ważnych dzieł dłuta. A posadzka marmurowa czarna i biała, rozdzielona na pasy, pola, kwadraty. Ten jej rysunek, który tu przed tobą jest tak ogromny, olbrzymi, ze stopniowem oddaleniem maleje, drobnieje, na koniec w ostatniej dali znika, niedowidziany już wzrokiem. A wielce też charakterystycznym jest nakrycie tych przestrzeni; nie ma tutaj ani sklepienia, ani stropu płaskiego, lecz widać wprost wiązanie dachu, zatem tutaj, podobnie jak w *Santa Croce* i w *S. Miniato* we Florencyi, spostrzegasz nad sobą krokwy i dach. Piękność, misterność tej roboty ciesielskiej,

(\*) Zob. powyżej str. 204.



rytm całej więzby działa atoli i tutaj niezmiernym urokiem i jakąś poezją i harmonią pełną prostoty. Chętnie tedy przyjmiesz to nakrycie w miejsce sklepień dumnych, lub stropów skrzynkowych, złocistych, zwłaszcza, że to wiązanie tak jest wielce odpowiednie przeznaczeniu a powadze cmentarza.

Do tych przestrzeni tu i ówdzie przybudowano jeszcze kaplice, wyposażone w arcyważne malowania XIII i XIV wieku.

Co się zaś tyczy okien powyżej wspomnianych, tych w bokach dłuższych prostokąta jest po 26, w bokach krótszych jego jest po pięć, razem tedy 62, licząc już w tę liczbę portale, które tu i ówdzie służą za wstęp do owego środkowego pola.

Te okna są od góry kragłę, sklezione, napelnione atoli w środku gotyckimi floresami w sposób okien w północnych tumach gotyckich, więc konicz, róże, gwiazdy i t. d. O ile Campo Santo może się liczyć do budynków gotyckich, o tyle jest bez wątplenia jednym z najpiękniejszych dzieł tego stylu na ziemi włoskiej.

Miałbym o czém prawić, gdybym chciał, choćby przelotem, dotknąć najważniejszych zabytków sztuki, przechowanych w Campo Santo. Wolę atoli zwrócić uwagę czytelnika na niektóre z tych ściennych malowideł, którym Campo Santo zawdzięcza, iż się liczy do najważniejszych Muzeów historii sztuki. Serdeczny żal bierze, że większa część tych malarskich dzieł niszczała. Bo też tyle wieków, tyle pokoleń przemineło od czasu, w którym owi starzy mistrzowie pracowali w tych tu przestrzeniach.

Rozpocznijmy nasze oględziny od Chrystusa Pana na krzyżu (\*); ten obraz wykonał *Buonamico Buffalmaco* (\*\*). On należy do epoki gotyckiej, więc do szkoły Giotta. Anioły otaczają umierającego Zbawiciela; jeden z nich zbiera do kielicha krew, płynącą z otwartego boku Pańskiego. Boga-Rodzica omdlewa pod brzemieniem swojej boleści bez granic; podtrzymują ją niewiasty święte. Grupy wojowników konnych. Duszę złoczyńcy po prawej unoszą anieli, duszę zaś zatwardziałego zbrodniarza porywają szatany.

Rozpatrując się w tym fresku, niepodobno nie podzielać głębokich rzewnych uczuć, rozlanych po całym tém dziele. Grupa zwłaszcza niewiast świętych prawdziwie przemawia do duszy niewypowiedzianą żalnością. Trudno mi było w myśli sobie pomieścić, jak ten sam mistrz, o którym Vasari prawi tyle facecyj, mógł być

(\*) Ile razy w Campo Santo mówimy o dziełach malarskich, zawsze rozumiemy malowidła ściennie.

(\*\*) Rzeczywiście istnienie malarza *Buonamico Buffalmaco di Christophano*, który według Vasarego miał żyć w XIV wieku, nader jest wątpliwe. Wielu nowszych historyków sztuki skłania się do zdania, że osobistość ta jest wyrobem fantazyi Boccaccia, który w swoich nowelach o niej żartobliwie wspomina. Biorąc żart za prawdę, Vasari mówił o tym wymyśle humoru jako o rzeczywistym malarzu. — St.

zarazem twórcą tego obrazu tak pełnego treści ogromnej. Takowe to bywają pozorne sprzeczności w sercu człowieka.

Teraz zatrzymajmy się nieco dłużej przed dziełem owego znanego nam już wielkiego mistrza, który także kwitnął w czasach gotyckich, a którego fantazyja płonęła jakby duchem Dantego; jest to, jak zapewne zgadujecie, *Andrzej Cione* zwany *Orcagna* (\*). On następcą Giotta, on wyśpiewał allegoryczne epeje farbami i cieniem i światłem; on w tych malowanych pieśniach głosem piorunym prawi i o wysokościach i o głębiach ziemskiego i tamecznego żywota.

Tutaj wielkimi wymiarami roztacza się na ścianie jego dzieło *Tryumf Śmierci*. Obraz, wstrząsający do dna fantazyją widza.

Uważmy, iż skały dzikie, strome, przepaściste rozdzielają obraz na dwie części niby na dwa akta dramatu.

Baczmyż naprzód na część roztoczoną po prawej ręce. Tutaj znowu w prawym rogu obrazu widać ogród kwitnący, drzewa o suchych pełnych zawojach. Pod nimi na kształtnej ławie ogrodowej towarzystwo dam i mężczyzn; wszystkie postaci ubrane strojno, bogato w hafty i klejnoty; pod stopami rozesłany kobierzec zdobnie wyszywany. Jedna część tych figur pieści się sokołami, pieskami, inna gra na lutniach, na cytrach, lub tonie w słodkich, zalotnych rozmowach; więc też zapewne nie darmo unoszą się nad nimi amorety, trzymające w ręku płonące pochodnie. Lecz tuż z boku przylatuje śmierć! ona przylatuje przez powietrze rozpiąwszy ogromne skrzydła nietoperze, uzbrojona w drapieżne pazury; jest to zgrzybiała niewiasta o włosach rozczochranych, odziana w długą szatę, najeżoną w łuszczykę żelazną. W ręku zamierza się kosą olbrzymią; już, już się zbliża do onego zmiękczającego grona, tchnącego rozkoszą i umizgiem do ziemskich radości. Nieco na lewo od tej grupy, nieładem strasznym powalony cały stos trupów; i młode, piękne kobiety i starce, i biskupi, i królowie i pancerne rycerze, i zakonnice, i świeccy i duchowni. Nad tym zamętem umarłych uwija się na gackowych skrzydłach szatanów dwóch, jeden z nogami lwa, z głową sępa, chwyta duszę wychodzącą z ust, a drugi czart, w kształcie ohydneho smoka, ujął duszę wyzioną przez konającą niewiastę. Tam atoli unosi się i anioł Boży, który bierze w objęcie swoje duszę ulatującą z ust biskupa. Tutaj dusze, jak wszędzie w tym obrazie, pojawiają się w kształcie nagich pacholat. Jeszcze więcej na lewo widać grono nieszczęsnych starców, nędzarzy, żebraków, kalek, ślepych, opartych na kulach; oni jęczą, płaczą, krzyczą wyciągają ramiona, błagają wołając śmierć, by się zlitowała ich biedy, lecz śmierć, owa straszna niewiasta, głucha na ich prośby, odwraca się od ich błagalnych jęków, krzyków, i uderza obcesem w owo grono powyżej wspo-

(\*) Zob. powyżej str. 158.



mniane, cieszące się szczęściem doczesnym, weselem zmysłowem. Przecież i to samo świetne grono, i ów kłęb trupów, i ów chór nieszczęsny żebraków i kalek zajmują jedynie niższą połowę tej części prawej całkowitego obrazu. Połowa wyższa napełniona napowietrzonym światem, bo latającymi aniołami i szatami. Jedne anioły śpieszą ku ziemi po dusze umierających, drugie już wracają przyskajając do serca duszę zbawioną i z nią ulatują ku niebu; a ze swojej strony diabły porywają przez powietrze dusze potępionych; jeden schwycił swoją za włosy i rusza ku piekłu, inny na ramieniu dźwiga widły, do których za nogi uwiązane dwie postaci niewieście, których głowy na dół zwieszono; inny wziął jedną na barki, a drugą wlecze za nogi i t. d. Wśród tych scen widać i walkę jednego z szatanów z aniołem o duszę. Ze szczytu skał, powyżej wspomnianych, buchają ognie płomieniste; tam właśnie przybywa dwóch demonów, wrzucając w piekło potępieńców.

Trudno wypowiedzieć, jaka tu bogata, niewyczerpana fantazyja mistrza; anioły wprawdzie w jego obrazie wszystkie do siebie podobne, bo są duchami prawdy i jasności, lecz ich ułożenie i poloty inne a inne. Postaci demonów zaś wielkiej różności; jedne w kształcie fantastycznych zwierząt drapieżnych, inne niby smoki lub robaki olbrzymie; jednych nogi uzbrojone w szpony, drugich w racice, innych w kopyta; każdy czart jest inny, żadna też pozycja tutaj się nie powtarza.

Obaczmy teraz drugą część całego obrazu, który roztacza się po lewej stronie onych przedzielających go skał. Na przednim tle grupa konna, niby z dziesięciu osób obojęj płci złożona. Krom tego kilka pachołków prowadzących ogary na smyczy. Widać, że to świetne towarzystwo zabawia się łowami. Wśród myśliwskiej uciechy upolowali atoli widok straszliwy, pełen okropności. Jakoż w samym rogu lewym naszego obrazu leży obok siebie trzy trumny otwarte. W pierwszej trup już zesechł szkieletem, szmatami odziany. W drugiej zwłoki jakiegoś moczara w koronie; one mniej dawne, bo jeszcze robactwo olbrzymie je toczy. Trzecia trumna przyjęła dopiero od kilku dni umarłego, bo ciało straszliwie napuchłe; wąż zagląda do trumny. Tak tutaj przedstawia ci się ohydny obraz zgnilizny i zniszczenia w trzech kolejnych stopniach. Panki polujące na ten widok wstrzymują konie; jeden, przechylając się naprzód, patrzy na straszną niespodziankę, a palcami zatyka sobie nos, chroniąc się od obmierzłegouchu. Inny spogląda strwożony na tę scenę, inny obojętny. Arcymówną jest twarz i postać cała jakiejś damy; ona także na koniu, przechyliła głowę, podparła ręką twarz z wyrazem współczucia a zadumanego smętku, patrzy na te tryumfy zniszczenia. Z wielką prawdą ujął też mistrz zwierzęta. Jeden z rumaków wyciągnął daleko szyję i wacha trumnę, drugi się cofa przerażony, toż i psy różnym trybem zachowują się do nadzwyczajnego zjawiska. U głów trumien stanął pustelnik zgrzybiały i przemawia do łowie-

ekiego grona o śmierci, a marności i końcu wszech rzeczy ziemskich. Tuż po nad tą całą sceną wznoszą się skalne, strome góry. Tu inny, wskrós odmienny świat, tu siedziba anachoretów, pustelników, co schroniwszy się przed zgiełkiem życia na pustynie, w cichym duszy pokoju poświęcają Bogu ostatki życia swojego. W koło nich szerzy się pierwotna a pełna grozy natura; tu drzewa, łąnie, wieiórki i ptaszki żyją bezpiecznie, nie trwoząc się zasadzek ludzkich. Jeden z pustelników siadł przed domem, rozłożył księgę na kolana; lecz znać, że wzrok go opuszcza, z biedą tylko wyczytuje prawdy i mądrości święte; obok niego stoi drugi na kulach oparty, trzeci doł łąnie, a czwarty, ręką zasłaniając sobie oczy od słońca, patrzy z podziwieniem na scenę odbywającą się w dolinie pod nim, bo na te trunny i ten świetny orszak polujący. Czytelnik i bez moich uwag zrozumie, że istotnie w Andrzeju Orcagna (Cione) płonie fantazyja Dantego w całym posępnym majestacie swoim.

Jeszcze drugie malowanie Andrzeja roztwiera ci wskrós duszę jego, jest to *Sąd Ostateczny*. U samej góry obrazu unosi się sześć aniołów, trzymających narzędzia męki Pańskiej.

Nieco poniżej Chrystus Pan, jako sędzia żywych i umarłych, obok niego Boga-Rodzica. Obie te postaci w osobnych, owalnych gloryach, od głów biją promienie jasności. Chrystus Pan, zwracając się ku lewej stronie, podniósł rękę prawą, wyrzekając wyroki na potępieńców. Najświętsza Panna rękę trzyma na sercu, patrzy z wyrazem miłosierdzia i miłości. Nieco poniżej na obłoku po lewej sześć figur siedzących, tyleż postaci na obłoku po prawej. Są to Patryarchowie, Apostołowie; oni wszyscy pełni uroczystej powagi. Tuż pod stopami Maryi Panny i Pana Jezusa unoszą się na obłokach anioły, przy ustach ich trąby zmartwychwstania. Jeszcze niżej po lewej (widza) ciżba wybranych, a po stronie przeciwniej tłum potępionych; na tych już przy ostatniej krawędzi biją płomienie, a wśród ogniów widać wyciągnięte szpony szatańskie. W środku między jedną a drugą grupą roztwierają się groby. Z nich występują umarli, Archanioły w pancerzach, uzbrojeni w miecze wskazują im miejsce po lewicy lub po prawicy, jako przeznaczenie ich losów w przyszłości niekończącej się nigdy.

Rozpatrując się w tych dziełach Andrzeja Orcagna, tego wielkiego następcy wielkiego Giotta, chętnie godzimy się na słowa, które wyrzekł bystry Selvatico (l. c. II. 286), jako Andrzej poprawniejszy w rysunku niż Giotto, szlachetniejszy od niego w wyrazie twarzy, a nieskończenie wyższy w naturalności ruchów i w straszliwości fantazyi.

Tuż przy sądzie ostatecznym widać piekło, który to obraz miał wykonać *Bernardo Cione*, a to wedle rysunku brata Andrzeja. Nie wiem atoli czyli Andrzejowi podobna kompozycya mogła przejść przez głowę! Ubieganie się za okropnością rzuciło fantazyją mistrza w śmieszność, w burleskiady zapustne. Piekło podzielone na kon-



dygnacye, w których przerozmaite szatany męczą potępieńców, rozpruwają im brzuchy, pleką na różnie, wrywają im zęby, drą z nich pasy i t. d. Lecz wśród tego wszystkiego po przez kilka piętr siedzi sam szatan, olbrzym, z niego buchają płomienie pożerające złych. Fizyognomia i ułożenie tego lucyfera napół zwierzęce, a wskrós arcyordynaryjnego draba. Znamy atoli już Bernarda z kaplicy Strozzi w S. Maria Novella.

Drugim a również nam znanym następcą Giotta jest *Spinello z Arezzo* (Aretino † 1408). Otóż ten Spinello malował również tutaj trzy obrazy w Campo Santo, należące do historii SS. Ephesa i Potita. Mówiliśmy już o stylu tego fantastycznego malarza, jak pamiętacie, we Florencyi i w S. Miniato (\*). Zatem wspomnę tylko króciuchno o jednym z tutejszych dzieł jego przedstawiającém Świętego Ephesa zwyciężającego pogan Sardyńskich. I tutaj Spinello, jak cała szkoła Giotta, opowiada dzieje farbami i fantastycznym pędzlem. Ztąd na jednym i tym samym obrazie kilka aktów tej samej historii. Rzeka przedziela obraz na dwie części, w której widać rybki. Po lewej stronie wśród konnych i pieszych wojowników S-ty Ephesus na koniu; jemu pojawia się Bóg w obłoku (postać wielce uszkodzona), zwiastując zwycięstwo, a niedaleko ztamtąd ten święty mąż, już zesiadłszy z konia, ukląkł i odbiera z rąk anioła sztandar. Po prawej stronie już toczy się bitwa; S-ty Ephesus i anioł na czele wojsk pizańskich uderzają na pogan. Na przedniem tle widać owych dwóch rycerzy tak zachwalonych przez Vasarego; oni na koniach chwycili się za brody, a każdy usiłuje przeszyć wojownika mieczem. I ten obraz dowodem, że Spinello nie umie rysować, że słaby w perspektywie, ale że za to jest niewyczerpanej fantazyi, a wielkiej zdolności w oddaniu wyrazów fizygnomii i malowaniu indywidualnych uczuć.

Wielce zajął mię jeszcze obraz roztaczający nam przed oczy *żywot pustelników w egipskiej Tebaidzie*; pracowali około niego bracia *Ambroży i Piotr Lorenzetti* albo *di Lorenzo* (Laurati), mistrze *Sieńscy*. Ambrożego poznaliśmy już w Sienie. Mówić wam będę o tym obrazie, bo tego zaprawdę wart, a jest też tak często wspomnianym w dziejach sztuki, żem się z nim witał jak z dawnym znajomym. Płem całości są to piętrzące się coraz wyżej góry, skały i t. d., porośnięte drzewami, słowem scena patrzy tak naiwnie, jak nasze szopki ustawione niekiedy po mniejszych kościołach krakowskich. Otóż po tém tle porozdzielane przeróżnie figury, to pojedyncze, to składające się w grupy. O perspektywie nie ma mowy, figury czyli dalsze, czyli bliższe, są jednakich rozmiarów, a jednak to dzieło pełne innych a wielce świetnych zalet. Wzdłuż dolnej części płynie rzeka Nil, nad nią kapliczki, domki, most, na poprzecz droga prowa-

(\*) Zob. powyżej str. 200 i nast.

dzi do miejskiej bramy. Pojedynczy pustelnicy to dumają, to łowią ryby, to ścinają drzewa, lub pędzą ku miastu muły. Tutaj jeszcze i postaci kobiece się pojawiają; powyżej zaś wstępuje już żywot w pełnej pustyni. Tam drżący stuletni zakonnik klęczy nad umarłym bratem; ale dwa lwy pustyni przybyły mu w pomoc, same grzebiąc grób dla świętego męża; inny anachoreta podaje komunię świętą niewieście; tamten usiadł przed chatą, splata sobie koszyk; ów kulą swoją porusza głowę trupią. W innem miejscu pustelnik wygania ze swojej pieczary kuszącego go szatana, tam znów inny i myśl i serce utopił w rozłożonej księdze świętej. Inny znów przez czar-tów katowany, ale potem staje w tryumfach, bo go widzimy w chwili, gdy mu się pojawia Chrystus Pan, a nakoniec ten sam mąż święty zaklina zwycięzko straszliwego smoka. Inny zakonnik na wysokiem drzewie wśród gałęzi uczynił sobie mieszkanie i t. d. Słowem nieprzebrana różnaitość pomysłów świadczy o bogatych zasobach artystycznej fantazyi, a wyraz, ułożenie, i fizyognomia tych figur niezmiernie trafnie i głęboko psychologicznie ujęte. Nie dziwię się wcale wielkiemu rozgłosowi tego obrazu, malowanego temu lat 500!

Otóż prawie nie doczekałby się czytelnik końca moich rozpraw, gdybym chciał choćby pobieżnie i lekkomyślnie wspomnieć o tych skarbcach sztuki, którym tutaj stanęła na straży sama świętość miejsca. Wyobraźcie sobie szereg malowań rozwijających życie Sw. Raniera, patrona Pizy, które przypisują znanemu nam *Simone ze Sieny* (di Martino). Potem znów cierpienia i nawiedzenia Hioba; dalej znów cały szereg malowideł roztaczający ustęp z Pisma Sw. Starego Zakonu. Pierwsze z nich malował *Piotr di Puccio* z Orvieto, a następne 23 malował między rokiem 1469 a 1485 *Benozzo Gozzoli*, pokrywające prawie całą ścianę północną. Gdy mistrze, powyżej przez nas w Campo Santo wspomnieni, należą do czasów gotyckich, a Benozzo, jak ze samych przytoczonych lat widzicie, jest mistrzem epoki wczesnego renesansu, zatem, godzi się, by też jego dzieła uszanować słówkiem uczciwem. Bo też ten Benozzo jest malarzem co się zowie. Zaraz pierwszy obraz „Opilstwo Noego“ pełne życia i ruchu. Po lewej ręce winobranie. Noe w środku, piękny lecz silny jeszcze starzec; jeden ze synów, w kadzi stanąwszy, depce grona winne, tamci dwaj na drabinach zbierają bogaty plon w koszyczki, które podają trzem pięknym niewiastom zanoszącym je do kadzi. Kilkoro dzieci — na dwóch małych chłopczyków szczeka piesek na wielki ich przestрах. W środku obrazu, znów Noe otoczony rodziną swoją; patriarcha trzyma puhar w ręku. Po prawej stronie Patriarcha zmorzony spoczął na ziemi. Cham natrzasa się z ojca. Sem rzuca z siebie wierzchnie szaty by przykryć Noego. Obok stanęło kilka kobiet prześlicznych, a zwłaszcza tak zwana Vergognosa di Campo Santo, będące wskrós żarcikiem włoskiej fantazyi; za tą grupą świecą budowle fantastyczne, wspaniałe w stylu renesansowym.



A tak rozwija się obraz za obrazem, a na każdym pełno życia świeżego. Znać, że Benozzo w przelocie chwycił rzeczywistość w najrozmaitszych jej sytuacjach chwilowych, obecnych. Dla niego żadne zjawisko natury człowieka nie jest obojętne, on wszystko pokochał, zatrzymał w radosnym sercu, na czem tylko świat codzienny stoi. Więc wesela, uczty, strachy, pożary, bitwy, ptaszki, konie, kurki, drzewa, góry i wszystkie postawy ludzkie, każde położenie, każdą czynność ujął czerstwem, bystrym okiem i pędzlem łatwym uwiecznił na ścianie w niezgasłej nigdy a wdzięcznej młodości. Ważną też dla historii architektury są te budowania malowane, któremi Benozzo młodości tak hojnie zdobi obrazy swoje historyczne. Bo choć prawda, że niektóre z nich są tak fantastyczne, że niepodobna, by mogły być w rzeczywistości dokonane (np. na cienkich, smukłych kolumnach dźwigają się powyższe piętra w ciosy potężne), jednak i pod tym względem fantazyja artysty jest wesołą, bogatą wdzięcznicą, a istną przedstawicielką życia i czucia ówczesnego włoskiego świata.

---

Tak to zacy ten pizański gród uświęcił umarłych przybytek jasnemi sztuki dziełami, niby grobowcami a napisami miłości i wiary swojej i nadziei swojej.

Jeżeli już u wszystkich przeszłości ludów, choć jeszcze pogańskim mrokiem przyćmionych, cześć dla martwych zwłok wzmagała się w miarę wykluwania się w sercach godności człowieka, przecież dopiero u pokoleń, w zdroju Zbawienia wychrzczonech, umarli obchodzą pełne tryumfy swoje, bo tutaj dopiero przemożona a starta jest śmierć, a skon stał się zrodzeniem, a światłość wiary rozplynęła nad nocą grobów. Grób, trumna — jest dla nas przelotnym noclegiem, jest doczesnym zaśnięciem, a do wieczności przebudzeniem. Trumna jest odrodzenia się kolebką, w niej śpi niemowlę — dziedzic królestw nadziemskich. Niechaj przeto tę kolebkę cichą mai sztuka w dzieła wdzięczne, niechaj nad nią nuci piosenki swoje i przecucia i tęsknoty swoje, które przez wiarę już stały się jasną prawdą prawd. Sztuki mają ojcowizną swoją między światem ziemskim a duchową dziedziną; one wśród doczesnego żywota wstępują natchnieniem w duszę śmiertelnego mistrza, budząc w nim wyższych światów widzenia; więc mistrze te widzenia swoje jawią w dziełach, w których się łączy pierwiastek zmysłowy z bezśmiertną jasnością, więc też tym piękności dziełom tak domaszno, tak swojsko, a serdeczno gdy stroją groby, gdy śpiewają nad trumną, nad mogiłą, bo i groby i trumny, i mogiły jak są przybytkiem ziemskiej śmierci, tak są nieśmiertelnego żywota poczęciem. I skon i piękność artystyczna są zarówno dwóch światów ześlubieniem.

## TREŚĆ TOMU TRZECIEGO

### PODRÓŻY DO WŁOCH.

**Medyolan.** Pierwszy poranek w tém mieście. — Widok katedry. — Plac przed katedrą. — Zgoda idealności i realizmu. — S-ta Maria delle Grazie. — Wieczera Pańska przez Leonarda da Vinci w refektarzu klasztornym. — Dzieje smutne tego arcydzieła. — Kompozycya tego obrazu i bliższe jego opisanie. — Architektura kościoła S-ta Maria delle Grazie i jego mistrz-budownik Bramante. — Dorożkarz Włoch z pod Krakowa. — Powtórne odwiedziny katedry, jój wnętrze. — Gadka ojca Kowalickiego o królowej Bonie. — Str. 7.

**Medyolan** (dalszy ciąg). Słówko o dzisiejszym sposobie wojażowania. — Galerya Brera. — Architekt Ricchini. — Dzieje malarstwa szkoły medyolańskiej, wykazane na obrazach tój galeryi; malarze przed czasami Leonarda. — Wystąpienie Leonarda da Vinci w Medyolanie. — Karton do głowy Pana Jezusa do wieczery Pańskiej. — Następcy Leonarda. — Bernardino Luini. — Marco d'Oggione i inni celniejsi uczniowie tój szkoły. — Czasy i wpływy Caraccich. — Szkoła Procaccinich w Medyolanie. — Rzut oka na niektóre obrazy innych włoskich szkół. — Andrzej Mantegna. — Sposalizio przez Rafaela. — Charakterystyka Antoniego Correggio. — Str. 25.

**Medyolan** (dalszy ciąg). — Arco della Pace. — Dzieło architektoniczne bez odpowiedniego otoczenia. — Arena. — Corso. — Pałac Serbolone. — Napoleon I i generał Chłopicki. — S. Eustorgio. — Ks. Kowalicki prawi o Polakach odprowadzających trzech świętych królów do Kolonii. — Wieści choćby nieuzasadnione czasem więcej znaczą od faktów historycznych. — Władysław Spluwacz z Fryderykiem Rudobrodym oblegają Medyo-



- lan. — Kościół Św. Ambrożego, opisanie jego architektury. — Rzeźby wielkiego ołtarza z roku 835. — Św. Maurycy i malowania Bernardina Luini. — Kościół S. Lorenzo. — Teatr della Scalla. — Ospedale Grande. — Ambrosiana. — Lukrecya Borgia, Leonardo, Laura i Petrarca. — Str. 41.
- Medyolan** (dalszy ciąg). Table d'hôte. — Przypomnienia podkarpackie. — Figura Bawaryi w Monachium i posąg Św. Karola na Lago Maggiore. — Str. 60.
- Medyolan** (dalszy ciąg). Wycieczka do Lago di Como. — Str. 62.
- Medyolan** (dokończenie). Ostateczne odwiedziny katedry medyolańskiej i bliższe jej opisanie. — Str. 77.
- Pawia**. Skwary południowe. — Droga z Medyolanu do Pawii. — Certosa pod Pawią. — Opisanie tego kościoła; przepyszny renesans facyaty. — Wnętrze gotyckie. — Wspomnienia historyczne, Franciszek I, król francuzki i Bourbon. — S. Michele w Pawii przedstawca ważny stylu romańskiego. — Baszta Boetinsa i śmierć jego. — Str. 83.
- Genua**. Widok z okna hotelu Feder. — Obrazek ludowy i morze Śródziemne. — Wspomnienie o Fieschim. — Andrzej Doria i Karol V. — Kupiec augsburski Fugger i Mikołaj Wierzynek rajca krakowski. — Droga z Pawii do Genui. — Pierwszy ranek w Genui. — Ulice i uliczki genueńskie. — S-ta Maria di Carignano. — Mistrz-budownik Galeazzo Alessi i stanowisko jego w dziejach sztuki. — Opisanie wystawy głównej tego kościoła i wnętrza. — Widok z kopuły. — Korsyka i Napoleon I. — Błądny labirynt. — Pan Michał rodak nasz. — Loggia na placu de' Banchi. — Stosunek Genui do sztuki. — Znaczenie estetyczne pałacu. — Galeazzo Alessi budownik pałaców. — Obaczenie się z panem Michałem; przechadzka wieczorna po Genui. — Una coltelata. — Str. 101.
- Genua** (dalszy ciąg). Pan Adam. — Katedra genueńska. — Pałac Brignole. — Pałac Balbi. — Villa di Negro. — Odwiedziny pana Michała na wsi. — Str. 119.
- Genua** (dokończenie). Pałac Marcello Durazzo z pałacem Sauli. — Charakter ogólny pałaców genueńskich. — Przegląd chronologiczny dzieł architektonicznych do téj chwili w tym Tomie III opisyanych. — Wycieczka do Villi Palavicini. — Str. 125.
- Florecya**. Wspomnienia o czasach, w których niegdyś po raz pierwszy widziałem Florecyą. — Str. 136.
- Florecya** (dalszy ciąg). Wytlómaczenie się czytelnikom z powyższego pisania. — Göthego recepta na miłość. — Droga na statku Lombardo z Genui do Liworno. — Słówko o słabości morskiej. — Anglik bywalec morski. — Noc na statku i przybycie do Liworno. — Str. 139.
- Florecya** (dalszy ciąg). Porozumienie się z czytelnikiem względem naszego sposobu obeznania się z pomnikami sztuki w Toskanii,

zwłaszcza we Florencyi. — Zastosujemy w tym w zględzie metodę używaną przez nas w innych miastach, rozwijając ją atoli obszerniej. — Z czego wynika potrzeba uzupełnienia wędrówek naszych po Florencyi (Sienie i Pizie) zarysem historii sztuki w Toskanii. — Powody do tego. — Podobne przyczyny zniewalają nas do podobnego postępowania w obeznaniu się z dziełami sztuki starożytnej. — Zatem po rozpatrzeniu się naoczniem w zabytkach greckiego i rzymskiego artyzmu przechowanych we Florencyi, w Neapolu i w Rzymie (T. V) uzupełnimy te oględziny rozprawą „o dziejach starożytnej sztuki“. — Gdy rozprawa atoli ta dopiero po odwiedzeniu muzeów Rzymu miejsce dla siebie znaleźć może, przeto kładziemy tutaj w Tomie III, pobieżny i króciuchny, bo tymczasowy szkic tej historii starożytnej sztuki, by czytelnik tém łatwiej się mógł pochwycić w dziełach dawnej sztuki, które spotykamy we Florencyi i w Neapolu. — Str. 145.

**Florencya** (dalszy ciąg). Rozpatrzenie się w Piazza del Gran Duca. — Palazzo Vecchio. — Loggia de' Lanzi. — Uffizi. — Plac katedry. — Str. 156.

**Florencya** (dalszy ciąg). Pierwsze odwiedziny zbiorów w Uffizi. — Sala Nioby. — Duch starożytnej Grecyi i tragiczność Nioby. — Mit o Niobie i jej dzieciach. — Kto był mistrzem grupy Niobidów? — Charakterystyka bliższa okresu, w którym powstała ta grupa. — Porównanie Skopasa i Praksytelesa. — Różne zdania co do pierwotnego ułożenia tej grupy. — Chwila w której mistrz uchwycił mit Nioby. — Matki odwiedzające galerię w obec posągu Nioby. — Głowa Jowisza w téjże sali, dzieło okresu pierwszego trzeciej epoki. — Nereida wykonana jak się zdaje na wzór dzieła Skopasa. — Str. 161.

**Florencya** (dalszy ciąg). Powtórne odwiedziny w pałacu w Uffizi. — Trybuna. — Wenus Medycejska. — Znaczenie miłości. — Czas powstania tego dzieła. — Bliższe jego opisanie. — Apollino. — Charakter tego posągu. — Grupa dwóch zapaśników. — Zalety tej grupy. — Zdanie Winkelmana o niej. — Arroтино. — Zagadkowość tego dzieła. — Przykład że i na czesie osłów niekiedy stawiają posągi. — Faun tańczący. — W nim uszlachetniona materialna natura. — Słowo o arcydziełach pędzla w téj trybunie. — Dzieła Rafaela. — Przenajświętsza rodzina Michała Anioła. — Obraz Andrzeja del Sarto. — Fra Bartolomeo. — Dwie Wenery Tycjana. — One dowodem praw geniuszu. — Dama wojażerka źle wychowana. — Str. 172.

**Florencya** (dalszy ciąg). Trzecie odwiedziny w galerii Uffizi. — Hermafrodyt. — Charakterystyka czasu, w którym się zrodzić mogły podobne chorowite pomysły. — Aleksander umierający i różne zdania o tém dziele. — Popiersie Junony. — Gani-



med. — Brutus Michała Anioła. — O dziełach etruskich przechowanych w galerji Uffizi. — Str. 186.

**Florenca** (dalszy ciąg). Dwadzieścia sześć lat temu. — Wędrówka za miasto do S. Miniato. — Rzut oka na facyatę tego kościoła. — Wnętrze i rozkład całej budowy jego. — Muzykalność rozmiarów. — Powstanie stylu romańskiego. — Prezbiterium. — Porównanie z kościołem także romańskim Św. Zenona w Weronie. — Zakrystya i malowania mistrza Spinello Aretino. — Przypomnienie smutnego skonu tego malarza, który z czartem zadzierał. — Str. 192.

**Florenca** (dalszy ciąg). Wszelka głucha abstrakcja jest nieprawdą. — Powołanie zacnych duchów w dziejach ludzkości. — Wzniosłe poczucie florenckiego ludu w 1290 r. — Historia założenia i opisanie kościoła S. Maria del Fiore będącego katedrą florencką. — Posąg Panny Maryi Kwiatu przez Jana z Pizy. — Kamień Dantego. — Arnolfo di Cambio pierwotny budownik katedry. — Następcy jego. — Filip Brunelleschi. — Młodość jego i przyjaźń z Donatellem. — Signoria florencka zwołuje sejm architektów do Florencji by radzić nad zbudowaniem kopuły. — Wystąpienie na tym sejmie Filipa Brunelleschi. — Ghiberti. — Trzeba być sprawiedliwym w ocenieniu gotyki włoskiej. — Wnętrze tej katedry. — Drzwi do zakrystyi ważne i pod względem artyzmu i pod względem wypadku historycznego. — Spisek rodziny Pazzi i zdanie Machiavellego o tém zdarzeniu. — Niektóre ważne zabytki przeszłości przechowane w katedrze. — Str. 203.

**Florenca** (dalszy ciąg). Dzwonnica Giotta na placu katedry. — Giotto i Dante przyjaciółmi od serca. — Rzeźby strojące tę dzwonnice. — Baptysterium Św. Jana na tymże placu. — Drzwi śpiżowe południowe, dzieło Andrzeja z Pizy. — Drzwi których mistrzem Lorenzo Ghiberti. — Str. 226.

**Florenca** (dalszy ciąg). Przegląd dzieł architektury dotąd przez nas widzianych na placu katedry. — Wędrówki dalsze po Florencji. — Dzieła piękności żyją w tém mieście wśród gwaru ulicy. — Mosty na Arno mają na sobie charakter duchowy współczesnej sobie epoki. — Opisanie kościoła S. Croce będącego dziełem Arnolfa. — Ten kościół jest panteonem Florencji. — Pomnik Dantego. — Pomnik Michała Anioła Buonarrotti. — Charakterystyka jego geniuszu. — Tu jeszcze mają grobowce Galileusz, Alfieri, L. Lanzi. — S-ta Croce, panteon florencki przyjął pomniki grobowe polskie. — Pomnik Michała Skotnickiego. — Grobowiec Zofii hrabiny Zamojskiej księżniczki Czartoryskiej. — Dokonał go Bartolini. — Ten grobowiec istnym wykwittem sztuki chrześcijańskiej. — Kaplica Baroncelli, obraz Giotta i charakterystyka tego mistrza jako malarza. — Fresk Tadeusza Gaddi. — Kościół S. Maria No-

vella. — W nim kaplica Ruccelai z Bogarodzicą Cimabuego. — Krucyfix Brunelleschiego. — Światło tém dla rzeźby, czém deklamacya dla poezyi. — W kaplicy Strozzi przedstawiają się mistrze epoki romantycznej. — W prezbiterium zaś Dominik Ghirlandajo prawi freskami o czasach renesansowych. — Przewodnicy włoscy a nieumiejętne forestiery. — Kapitularz hiszpański i Giottysci. — Paweł Ucello w Chiostro Verde. — Str. 236.

**Florencya** (dalszy ciąg). Samson u Filistynów. — Duch rodzimy Włochów a styl gotycki. — Korzyści jakie spłynęły na sztukę po ustąpieniu stylu gotyckiego. — Kościół S. Lorenzo; skreślenie jego budowy. — Kaplica mniejsza Medyceuszów, której i architektura i skulptury są dziełem Michała Anioła. — Dokładniejsze jęj opisanie. — Przepych nie artystyczny kaplicy większej Medyceuszów. — Dalszy ciąg losów Bianki Capello nie dopowiedzianych w Wenecyi. — Pałac Strozzi. — Kościół S. Spirito. — Pałac Pitti dokonywa olbrzymich skutków wiele prostemi środkami. — Galerya w pałacu Pitti; przegląd niektórych obrazów. — Str. 254.

**Florencya** (dalszy ciąg). Wspomnienie nocy przebytej niegdys w Tatrach przy Morskiem Oku. — Wrażenie wielkich scen natury porównane z wrażeniem dzieł wielkich ludzi. — Malowania Jana da Fiesole w klasztorze Św. Marka. — W tym klasztorze mieszkał niegdys Savonarola. — Losy jego. — Kościół S. Annunziata. — Kościół OO. Karmelitów i kaplica Brancacci z freskami Masaccia. — Znaczenie geniuszów w historii. — Charakterystyka Masaccia. — Znowu plac del Gran Duca. — Loggia de' Lanzi, jęj rzeźby przez Orcagna. — Judyta przez Donatella. — Perseusz Benvenuto Celliniego. — Historia odlewu tęg grupy. — Dawid Michała Anioła. — Herkules i Kakus przez Bandinello. — Porwanie Sabinki przez Jana z Bononii. — Rzeźby nowożytné galeryi w Uffizi. — Geniuszki Łukasza della Robia. — Św. Jan przez Benedykta da Majano. — Inne jeszcze rzeźby nowożytnęj skulptury. — Str. 275.

**Florencya** (dalszy ciąg). Samotność nie sprzykrzy się we Włoszech. — Ostatnie odwiedziny w galeryi Uffizi. — Szkoła Sieńska. — Inni jeszcze malarze. — Lucca Signorelli. — Jeszcze kilka dzieł sławnych mistrzów. — Wizerunki wielkich malarzy przez nich samych dokonane. — Cena, odkryty stary fresk pędzla Rafaela. — Wielki malarz spanoszył lakiernika. — Dom, w którym niegdys żył Machiavelli. — Dom Michała Anioła. — Rzeźby martwe i dusza człowieka. — Str. 295.

**Florencya** (dokończenie). Wycieczka do Sieny. — Widok ulic Sieńskich. — Piękność niewiast w Sienie. — Plac katedry i widok jęj. — Przepych mozaikowęj posadzki. — Takt artystyczny budowników. — Duccio di Buoninsegna. — Porównanie jego



z Cimabuem. — Ambona Mikołaja Pisano. — Libreria kościelna i Pinturricchio. — Wdzięcznice pogańskie. — Pierwotni Sienścy malarze. — Ambroggio di Lorenzo w pałacu rządowym. — Fonte Gaja i Jakób della Quercia. — Powrót do Florencyi. — Pożegnanie się z nią. — Str. 306.

**Piza.** Piza del Duomo. — Baptysterium. — Zacność Pizanów i założenie katedry. — Facyata katedry. — Jój wnętrze i genialność architektonicznych pomysłów. — Lampa Galileusza. — Wieża pochylona. — Widok z jój wysokości. — Campo Santo. — Freski. — Buonamico Buffalmaco. — Andrzej Cione (Orcagna) i jego Tryumf Śmierci. — Sąd ostateczny tegoż mistrza. — Piekło przez Bernarda Cione. — Straszliwość przedstawia się w burleskiady. — Spinello z Arezzo. — Mistrzowie Sienścy: Ambrosio i Piotr di Lorenzo. — Pustelnicy Tebajscy. — Benozzo Gozzoli. — Piękność artystyczna strojąca groby. — Sztuka i śmierć zarówno są zetknięciem się dwóch światów. — Str. 315.



MD. 476

