

II. 10423

JÓZEF KREMER.



PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.



TOM IV.

Zarys dziejów sztuki w Toskanii. — Z Livorno do Neapolu. —
Neapol. — Pompeja.



Handwritten notes:
10 / 131-138
11 65-321
12 11 57-061
32/345
211

WARSZAWA.

NAKLAD I Druk S. LEWENTALA.

Nowy - Świat, Nr. 39.

1879.



RODZAJ DO WŁOCH



Дозволено Цензурою.

Варшава, 28 Января 1879 года.



~~II. 10423~~



II. 477

BZ.08PK/016--09

II. 177/56/58

PODRÓŻ DO WŁOCH.

ZARYS

DZIEJÓW SZTUKI W TOSKANII.

Dopełniam wziętego na się obowiązku, kładąc tutaj w krótkim zarysie historią artysty na ziemi tokańskiej. Powyżej (T. III, str. 147 i nast.), wyłożyłem obszernie powody, które mię do tej krótkiej pracy skłoniły, zatem ich tutaj nie powtarzam. Przypominam jedynie, że nadzieja ułatwienia czytelnikowi ogólnego poglądu na osnowę tak bogatą a wielce ważną, jako jest niniejszy przedmiot, oraz chęć streszczenia ile możności wędrówek naszych po miastach tokańskich, zwłaszcza po Florencyi, były mi ku temu przeważną pobudką. Zwracam atoli uwagę szanownego czytelnika, iż „Zarys“ nasz rozpoczynamy od Średnich Wieków (około r. 1000), opuszczając epokę poprzedzającą te wieki, bo czasy starochrześcijańskie. W naszym przeglądzie dzieł architektonicznych Wenecyi (T. II, str. 209 i nast.), umieściliśmy wprawdzie także i styl epoki starochrześcijańskiego artysty, ale uczyniliśmy to już dla tego, iż wielce ważne budownicze dzieła Wenecyi do tej epoki należą (mianowicie kościół Św. Marka), już znowu dla tego, że pragnąłem zaraz na wstępie oswoić czytelnika z całością dziejów sztuki chrześcijańskiej, więc ze wszystkimi jej epokami. Inaczej się rzecz ma z naszym niniejszym zadaniem. Bo lubo Toskanii nie braknie dzieł sztuki, należących do epoki starochrześcijańskiej, jednak takowe nie są wcale dla nas stanowcze i mniej nas już obchodzić mogą. Nam głównie chodzi w tej rozprawie o historią rodzimą artysty tokańskiego, więc o dzieła, które są owocem tej ziemi zaczęj i jej twórczej fantazyi. Obaczymy atoli poniżej, że ta twórczość rodzima zaczyna się prawie wszędzie, więc i w Toskanii dopiero z początkiem średnich wieków, więc z czasami romańskiego stylu; widzimy przeto, że od epoki tego stylu rozpocząć nam wypada niniejszy nasz „Zarys“.

Szanowny czytelnik zezwoli, abym przedewszystkiem uczynił mu jeszcze dwie uwagi. Jakoż niechaj raczy pamiętać, że wedle głównej myśli, powodującej nas w całej tej „Podróży“ naszej, ograniczamy się na liczbie dzieł artystycznych wielce skromnej, bo opisujemy tylko te, które nam wystarczają do nabrania wyobrażenia o głównych a charakterystycznych cechach artyzmu w każdej epoce. Zatem idzie, że i w naszym niniejszym Zarysie takowe samo ograniczenie zachować nam przyjdzie. A to tém więcej, iż wedle naszego założenia, ten nasz niniejszy „Zarys“ ma być dopełnieniem naszych wędrowek, odbytych we Florencyi, w Sienie i Pizie, i z niemi razem stanowić całość. Widzimy tedy, iż i w nim nie będziemy wspominali o dziełach sztuki choćby wielce znakomitych a znajdujących się po innych miejscach Toskanii, co więcej, że milczeniem pominiemy wiele zabytków i pomników sztuki godnych widzenia a przechowanych w tych trzech powyżej wspomnianych miastach, któreśmy odwiedzić w podróży naszej.

Powtóre upraszam czytelnika, by zechciał pamiętać o prawdziwem znaczeniu naszego wyrażenia, gdy mówić będziemy o sztuce „w Toskanii“ a nawet „o sztuce toskańskiej“. To wyrażenie bynajmniej nie ma znaczyć jakoby wszystkie objawy sztuki na ziemi toskańskiej miały stanowić jedną całość, jedną niby szkołę w tym sensie jak to mówimy o szkole weneckiej, padewskiej i t. d. Powyższe wyrażenia odnoszą się jedynie do wszystkich a tak różnych objawów, które wykwitły na toskańskiej ziemi.

Nakoniec winienem uprzedzić czytelnika, że co do ogólnego planu i rozkładu tego Zarysu sztuki w Toskanii poszedłem za moją własną myślą. Co się zaś tyczy charakterystyki epok i pojedynczych mistrzów, jak z jednej strony trzymałem się własnego przekonania, które sobie wyrobiłem długoletnimi studjami i kilkakrotnem zapatrywaniem się, tak z drugiej strony uważałem być sumienną moją powinnością radzić się powag powszechnie w świecie uznanych i na nich się opierać, o ile tylko one nie są przeciwnie własnemu pogładowi mojemu — bo przecież zadaniem mojem jest także, abym oswoił młodszego czytelnika mojego z ostatecznemi wypadkami, których się dosłużyli trudem a głęboką pracą najznakomitsi badacze i krytycy czasów najnowszych (*).

(*) Umieszczam tutaj część tych dzieł, z których najczęściej korzystałem a wymieniam głównie takowe, które nietylko najwięcej pożyteczne być mogą dla młodszych czytelników pragnących obeznać się z dziejami sztuki, ale nawet są i pod innym względem przystępne i łatwe do nabycia. *Vasari*, *Vite* i t. d., tłumaczenie niemieckie dla ważnych przypisków jest ze wszech miar godne polecenia. *Lanzi*, *La storia pittorica* i t. d. *Selatico*, *Storia delle Arti* i t. d. *Rio*, *De l'Art Chrétien*; *Burckhardt*, *Cicerone*; *Rumohr*, *Italienische Forschungen*; dalej różne pisma *Fr. Ku-*

I. ŚREDNIE WIEKI.

A. Styl romański,

(mniej więcej od r. 1000 do r. 1200).

Podajemy dzieje sztuki w Toskanii od roku mniej więcej 1000, to jest, od pojawienia się w świecie stylu romańskiego, a tém samém od początku średnich wieków. Bo wiadomo już czytelnikowi, że styl ten zajmuje pierwszą połowę średnich stuleciów, a styl gotycki drugą ich połowę.

Zrodzenie się okresu romańskiego jest właśnie chwilą, gdy ludy chrześcijańskie stanęły o własnych a właściwych sobie siłach, jest tedy chwilą poczęcia się sztuki na ziemi tokańskiej. Przed tym okresem ludy miały wprawdzie sztukę znaną pod imieniem *staro-chrześcijański*, takowa atoli nie była jeszcze pełnem wyrażeniem jęj ducha, który wstąpił w świat; artyzm starochrześcijański wyraża się najsiłniej w budowaniu. Jakoż architektonicznym stylem na Wschodzie, w Konstantynopolu, panuje przeważnie, jak już wiemy, *styl bizantyński*, a na Zachodzie (we Włoszech, w Rzymie) *styl bazylikowy*: pierwszy wykończony w sobie ale bez przyszłości, drugi, choć z ogromną przyszłością, ale nie wykończony jeszcze w sobie organicznie. Oba te style, choć tak różne od siebie, mają atoli tę wspólną cechę, iż w nich obecna jest, choć bladym cieniem, starożytna architektura, zwłaszcza rzymska. Ona jednak w nich przebywa, jak roślina niegdyś żywa, a dziś zasuszona, przechowana w zielniku martwym. Ową epokę starochrześcijańską nie stać było, by użyć nowego życia tym obumarłym starożytnym formom, bo jęj ludy same były obumarłe i na wolnym skonaniu. Prawda, że wśród tej epoki wędrówki narodów zalały świat jakby napływowym gruntem, bujnym dla dziejów przyszłości; przecież i te nowe a świeże ludy, mieszające się z dawnymi mieszkańcami dawnego państwa Rzymskiego, nie zdołały jeszcze wywołać z siebie własnej, twórczej fantazyi. Zamęt chaotyczny ówczesnego okresu, rozkołysanie dzikie żywiołów wszystkich, nie dozwoliły upamiętania się wewnętrznych mocy duchowych. Dopiero wtedy, gdy poślęgały rozchowane burze, gdy się ukołysały fale ludzkości, narody zaczęły nabierać poczucia siebie, a nastąpiło to prawie w czasie, gdy rok 1000 zawitał nad historją. Wtedy każdy lud głęboko odetchnął, a przebudziła

glera, Schnause'go, Lübkego i t. d. (Co do powyższej literatury zobacz przypiski do następujących miejsc niniejszej *Podróży do Włoch*: T. I, str. 142, 289, 293, 301. T. II, str. 84, 172. T. III, str. 34. Prócz tego wspomnieć tu należy o najnowszych obszernych dziełach z dziedziny malarstwa włoskiego znakomitych badaczy: *Crove i Cavalcaselle, Dohm, Woltmann* i inni. — St.)

się w nim wiedza o własnej jego istocie; każdy szczepek uczuł się być w domu u siebie, w sobie samym. Zatem też każdy lud zaczął przelewać treść swoją w dzieła sztuki i ocucać ją nowym życiem. Tak tedy zradza się *sztuka romańska*. Ona to łączy owe dwie formy starochrześcijańskiego budowania; za jej to sprawą ów styl bazylikowy, nieorganiczny, podłużny, prostokątny, o stropie płaskim, teraz wiąże się stylem bizantyjskim, sklepionym, kopulastym i tak skoncentrowanym w głuchej jedności. Obok tych dwóch stylów, będących czynnikami architektury romańskiej, jest jeszcze w niej trzeci a najważniejszy pierwiastek, a tym jest samo usposobienie duchowe nowej epoki; ten czynnik właśnie jednoczy oba tamte, zatem je modyfikuje i łagodzi, a co więcej czyni je wyrazem własnego serca swojego. Architektura romańska jest jednością jak styl bizantyjski, a jest różnaitością jak stara bazylika w romańskiej architekturze; żyje koncentracja i jedność ale różnaitości pełna i wzajem ta różnaitość staje się jednością organiczną. Tu i owdzie znajdujemy w stylu romańskim jeszcze jeden, bo czwarty czynnik; lecz nierównie mniej znaczące są te naleciałki fantastyczne ze stylu islamijskiej architektury.

Nie trudno nam zrozumieć, że ta właściwość stylu romańskiego nie od razu urosła w duszy tego czasu; uczucie tę epokę parło, wzięła się tedy do pracy doświadczając się zwolna, aż skończyła na tem, że pojęła wskrosz własną duszę swoją i rozumiała siebie, a wtedy też architektoniczne dzieło stało się całkowitym wyjawem wewnętrznej treści swojego czasu.

Otoż to zmartwychwstanie form sztuki z długiego letargu jest ogólną cechą epoki romańskiej; to nowe życie fantazyi daje o sobie znać we wszystkich rodzajach artystzmu (*).

(*) Nie rozwodzimy się powyżej obszerniej nad znaczeniem epoki romańskiej, zwłaszcza jej architektury. Wszak o stylu bizantyjskim i bazylikowym, z których się ona składa, mówiliśmy już i mówić będziemy po kilkakroć na innych miejscach: podobnie dotknęliśmy się też już nie raz architektury romańskiej, przy opisie S. Miniato. (T. III, str. 193 i nast.) Tutaj tylko jeszcze położymy najogólniejsze cechy tego stylu, jak urosł ogólnie w Europie. Rzut poziomy jest bazylikowy (ob. fig. 13 w II tomie str. 14 i T. III str. 197 i następne). Później atoli ta zachodzi odmiana na lepsze w tem, iż absyda najczęściej już nie dotyka bezpośrednio presbiterium, ale bywa dopiero przybudowana do przedłużenia nawy środkowej. To przedłużenie równa się zwykle kwadratowi, którego boki równają się szerokości nawy środkowej. Uważmy dalej, że kościół dostaje często nawy poprzeczne (bywało li wyjątkiem w dawnych bazylikach). Tak świątynia przybiera formy organiczne krzyża łacińskiego. Gdy później jęto się sklepieć kościoły, już wtedy kolumny okrągłe były za słabe do dźwignia brzemienia tego, zastąpiono je tedy filarami, które się tedy zawsze teraz arkadami łączą z sobą (i w bazylikach późniejszych przez arkady łączą się okrągłe kolumny, ale dawniejsze bazyliki mają architrawy, to jest belki kamienne, położone na kapitelach kolumn). Lubo właśnie sklepienie jest pierwiastkiem bizantyjskim, przecież styl romański sklepi inaczej. Jakoż od filaru do filaru, stojącego na przeciw niego, to jest na drugiej stronie nawy głównej, rozpina się potężny, wysoki. Tak tedy te luki u góry dzieł skle-

Albowiem, podobnie jak z architekturą, stało się z rzeźbą i malarstwem w tej epoce.

Jakoż w starochrześcijańskim malowaniu postaci, zwłaszcza te, które widzimy na bizantyjskich obrazach, tak zachowały wspomnienia ze sztuki starożytnej, jak na umarłym zachowują się rysy już od dni kilku zgasłego życia. W epoce romańskiej chluchnął pierwszy, choć jeszcze wielce lekki, powiew, mający wskrziesić pulsa i czucie w tych martwych, skończonych bizantyjskich wizerunkach. Równie i rzeźba starochrześcijańska, dostawszy się do czasów stylu romańskiego, długo się szamotała, zanim się pozbyła głuchych bizantyjskich form; co więcej, skulptura z razu przybiera na się jakąś rubaszną surowiznę, która po większej części bywała długo jeszcze znamieniem romańskiej epoki. I nie dziw, że swobodny rozwój i świetny postęp daleko snadniej wyjawić się mógł w architekturze, niż w skulpturze i malarstwie; bo obie te sztuki, miały głównie sprawę z tradycją uświęconą obyczajem i Kościołem, a nadto trudniejsza bywa rzecz z postacią ludzką, niż z formami architektonicznymi, które jakby bezsłownymi tonami wypływają z duszy naszej. Nakoniec uważmy, że technika bizantyjska była wielce wyrobiona i doskonała, więc nie dziw, że i ona, dostawszy się w epokę romańską, przyłożyła się nie mało do utrzymania w rzeźbie i malarstwie dążności i stylu sztuki bizantyjskiej. Tak się stało, że te dwie sztuki, bo rzeźba i malarstwo, przejęły się duchem nowego czasu nierównie później niż architektura.

Na czele tej nastającej epoki artystycznej, nie tylko we Włoszech, ale prawie w całej Europie, stanęła Toskania, a mianowicie Florencyja (*).

pienie na części; każda z tych części napelnia się sklepieniem krzyżowem. Styl bizantyjski zaś te części pokrywał kopułami, albo nickowatém (kolebkowatém) sklepieniem. Często styl romański na wzór bizantyjskiego stawia na kościele kopułę, a to na skrzyżowaniu naw. Jak przeto tym sposobem w rzucie poziomym kościołów romańskich występuje już jedność organiczna, tak teraz to życie, ta różność w jedność zaczyna przebywać i u góry budynku, bo we falistości arkad i sklepienia. Uważmy atoli, iż we Włoszech wiele kościołów romańskich nie jest sklepionych, lecz opatrzone są stropem płaskim, lub nie mają nawet żadnego stropu, ale po prostu pokryte są dachem i jego wiązaniem (jak to np. we Florencyi i w S. Miniato fig. 58 T. III, str. 196). Przecież najważniejszém, najwięcej charakterystyczném urządzeniem stylu romańskiego tak na północy, jak we Włoszech, jest owo wysokie wzniesienie chóru (presbiterium) i mieszcząca się pod nim krypta (confessio), jak to już widzieliśmy w S-tym Zenonie (T. II, str. 249, fig. 37 i 58 — S. Miniato fig. 58 i 59 l. c.). O szczegółach tutaj nie mówimy. Pamiętajmy tylko, że arkady, łuki, podobnie jak w architekturze rzymskiej, były kragłe, półkoliste (arc semi-circulaire, plein-cintre, Rundbogen). Ztąd też styl romański zowie się po francuzku: *style à plein-cintre*, a po niemiecku *Rundbogenstyl*. Niekiedy tylko te łuki przybierają formy na wzór mahometańskiego stylu. Porównajmy powyższy wywód z przypiskiem na str. 198 T. III, położonym w czasie oglądania kościoła S. Miniato.

(*) Wymieniliśmy powyżej jedynie budowania, które są najważniejsze a któ-

Charakter romańskiej architektury w Toskanii wyjaśnił się naszym czytelnikom rozpatrywaniem się w budowach Pizy i Florencyi. W Pizie albowiem stawia *Rainaldus* r. 1063 katedrę. *Diotisalvi* r. 1153 baptisterium; a w r. 1174 Bonnanus i Wilhelm z Innsbruku ową przesławną wieżę pochyła. Wszystkie te trzy budynki opisałimy dość obszernie w czasie naszego pobytu w Pizie (ob. T. III, str. 315 i następne fig. 72 i 73). We Florencyi świadkiem tej epoki jest baptisterium S. Giovanni (T. III, str. 229 i następne) i kościół S. Miniato al Monte, który, jak się zdaje, był wykończony w r. 1207 (T. III, str. 197, fig. 58 i 59).

Lubo szczegółowe właściwości tych budowli wykażą się nam, gdy się w takowe naocznie wpatrywać będziemy, nie zawadzi jednak wyrzec tutaj kilka słów o ich ogólnym charakterze. Otóż powiedzmy, że w tych budynkach tokańskich uczucie bazyliki pokazuje się wielce przeważnie wśród tej epoki. Zwykle tu nie obaczysz sklepienia, bo te kościoły odznaczają się albo stropem płaskim, albo zupełnym brakiem stropu (w sposób, iż wiązanie dachu widać), zatem idzie, że kolumny nie ustąpiły jeszcze miejsca filarom. Kolumny stoją szeroko od siebie. Krom tego spostrzeżesz często tak misterne zrozumienie form starożytnych, żebyś niekiedy mniemać mógł, że masz przed sobą dzieło renesansowe, z końca XV lub z początku XVI stulecia. Lubo i to prawda, że niekiedy się zdaje, jakoby lekki sen ze świata bajek wschodnich przeleciał po niektórych z tych pomników, bo często na nich widzisz niby reminiscencye ze stylu fantastycznych Islamitów. Cios północny zastępują w Toskanii marmury — a marmury różnobarwne; one bywają używane nie tylko jako kosztowna dekoracya, lecz często jako przystroj zewnętrzny kościoła, wiążący się organicznie z jego wewnętrzną konstrukcją, będący tedy jakoby zapowiedzią wnętrza. Przecież najważniejszym charakterem budowli w Toskanii, jak w ogólności jej artystycznego życia, jest pojmowanie sztuki na znacną i wielką stopę. To samo życie obudzone, wyjawiające się w malarstwie, pulsuje już w budowach a zwłaszcza we facyatach kościelnych. Te budowania wszystkie głośno świadczą o szlachetnej dumie miast tokańskich, o zamożności obywateli, o szerokim ich poglądzie na świat, nieprzypuszczającym do siebie drobiazgowości chętek i spraw, jako niegodnych ich zajęcia.

Mówiliśmy dopiero jako nierównie później rzeźba i malarstwo romańskiego stylu odziewa się w formy wyższe i szlachetniejsze.

reśmy powyżej oglądali. Przecież we Florencyi jeszcze stylu romańskiego są: SS. Apostoli i S. Jacopo — a w Pizie jest wiele kościołów z tej epoki i z tych najwięcej godne widzenia: *S. Frediano*, *S. Paolo al Orto*, *S. Pierino*, *S. Sepolero*, *S. Paolo in Ripa d'Arno* (arkady ostrołukie choć kościół romański), *S. Michele in Borgo*, a niedaleko pod Pizą *S. Piero in Grado-Piesole*, katedra. O tem wspominamy dla naszych ziomeków podróżujących we Włoszech.

Skulptura zwłaszcza, jakośmy rzekli, długo jeszcze tu występuje w kształtach rubasznych, a co więcej, ona bawi się około przedmiotów drobnych, bo około sprzętów i naczyń kościelnych, prywatnych; wyrabia drzwi, ołtarze, świeczniki, ornamenta architektoniczne ze zręcznością misterną, rzemieślniczą.

Wśród tego stanu rzeczy atoli zajaśniał człowiek prawie fenomenalny, ów *Nicolo Pisano* (z Pizy). Nie wiedzieć dobrze ani czasu urodzenia, ani czasu śmierci jego; to pewna, że kwitnął około roku 1250, zatem w okresie, gdy w północnej Europie od dawna już styl romański ustępował miejsca gotyckiemu.

Niekiedy się dzieje w naturze, że ptak wędrowny omyli się w porze i zawczasie przyleci z krain południa i, zamiast wiosny, zastanie mrozy, a zamiast kwiatów brylantowy szron na drzewach i śnieżne zamiecie na łąkach. Ptak wprawdzie zaśpiewa, ale będzie samotnym, nie założy gniazdka, i sam gdzieś się podzieje, i zniknie bez potomstwa. Jak z tym ptakiem, tak się dzieje z każdym geniuszem, co przedwcześnie pojawi się światu; tak też stało się z genialnym artystą Mikołajem z Pizy. Jakoż oglądaliśmy jego ambonę w baptysterium pizańskim (T. III, str. 316) i drugą jego ambonę katedry w Sienie (T. III, str. 309) i przekonaliśmy się, że one są jakby dziełem jakiegoś skulptora XVI wieku, więc pracą o trzysta lat późniejszą. Jakoż zaiste *Nicolo* jest mistrzem prawie pełnego renesansu! Rozumie się tedy, że ten geniusz jego był zawczesnym, że przeminął bez śladu dla współczesnych i najbliższych jego następców, nie zostawując szkoły po sobie. Bo jego rodzony syn *Giovanni Pisano* był wprawdzie świetnym uczniem jego, lecz on różni się stylem od ojca. Jakoż *Giovanni* właśnie jest pierwszym, który zaprowadza do włoskiej rzeźby styl gotycki, a tém samém on należy dopiero do następnej epoki (*).

Wydatniej duch romańskiej sztuki przeziiera w malarstwie toskańskim. Już, jakby ciche wysłanniki przebudzającego się życia, okazują się niektóre prace mozaistów owczesnych, choć takowe szeptanie poranne przez sen jest jeszcze wielce nieśmiałe, bo mozaika, jako robota wielce kosztowna, mozolna, a będąca jeszcze wiązana tradycją, czynia swobodę twórczej fantazyi. Śmiałej pojawia się artyzm we właściwem malarstwie ścienném i w tym względzie, choć zamglone w historii, jest uczciwe życie niejakiegoś *Giunto Pisano*, co zaświecił sztuką, jak się zdaje, około roku 1220. Jego współczesnym jest *Guido ze Sieny*. On w pełni całej jest jeszcze bizantynskim malarzem, lecz pełen uczuć delikatnych, misternych łągodzi

(*) *Nicolo Pisano*, jak wiemy, był i architektem znakomitym; wszak to on stworzył plan znanego nam kościoła gotyckiego S. Maria dei Frari w Wenecyi, a drugi kościół gotycki w Wenecyi, bo S. Giovanni e Paolo, ma być dziełem OO. Dominikanów uczniów jego.

o ile tylko styl ten znieść może, twardą szorstkość jego. Istotnie atoli wielkim i na ogromną miarę mistrzem-malarzem tej epoki jest *Giovanni Cimabue* (*).

W roku 1240 „za wolą Bożą“ jak się wyraża Vasari, urodził się światu Cimabue; zatem w czasie, w którym, jakeśmy rzekli, architektura romańska w północnej Europie, ukończywszy rozwój własny, obaczyła około siebie dźwigające się tury gotyckie. Ale też ten Cimabue jest jednym z tych wielkich wzniosłych geniuszów, których historia wybiera, by były zapowiedzią nowego zwrotu w życiu ludzkości. Ojciec Jana, pochodzący z dawniej zacnej rodziny, widząc w chłopczyźnie zdolności, posyłał go na nauki do S. Maria Novella. Lecz młody Giovanni po książkach, po kartkach rysował osóbki, konie, domki i nie wiedzieć już jakie koncepta. Zdarzyło się naówczas, że władcy Florencyi wezwali greckich malarzy do stolicy swojej. Ci Grecy tedy pracowali też i w S. Maria Novella. Młodzieniaszek Cimabue wymknął się, ile razy się dało swoim uczonym mentorom, by się przypatrywać robotom onych wschodnich artystów. Nakoniec też ojciec jego zezwolił, aby syn poświęcił się sztuce.

Zanim się sam spostrzegł młody artysta, urosł olbrzymem nad owych Greków i nad ich bizantyńskie malowania i zajaśniał sławą. A sława jego tak była promienną, iż Florencka Signoria, chcąc uczcić obcych królów, pokazywała im pracownię Cimabuego, że processye uroczyste otaczały jego obrazy, gdy były przenoszone z domu mistrza do przeznaczonego im kościoła.

Między najważniejsze dzieła jego liczą się malowania w Wyższym kościele w Assisi i dwie Madonny, przechowujące się we Florencyi; pierwsza z nich dawniejsza mieści się w akademii Florenckiej, a druga późniejsza w S. Maria Novella. Tę drugą scharakteryzowaliśmy przy naszych odwiedzinach kościoła S. Maria Novella, opisując ten obraz bardzo obszernie (T. III od str. 247 i następ.). Co do Madonny, którąśmy oglądali w akademii, powiedzmy, że ona jeszcze jest bliższa głuchoty bizantyńskiej. Patrząc na nią doświadczasz uczucia jakbyś, czuwając w nocy przy umarłym, usłyszał z nienacka jakieś westchnienie ciche z trumny i obaczył, że umarły roztwiera z lekka palce, złożone w pacierz na piersiach. To nie śmierć, to letarg a budzące się życie! — Słusznie więc Włosi obrazy Cimabuego „Terribile“ zowią.

Zatem tutaj jedynie powiedzmy słówko o cechach jego sztuki. Znawcy zgadzają się prawie jednomyślnie, że choć Cimabue nie po-

(*) Inspektor muzeum narodowego w Neapolu Demetrio *Salazaro* stara się wykazać, że przed Cimabuem rozwinęła się sztuka nowsza w południowych Włoszech. Zob. jego *Studj sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*. Neapol. 1871 r. — St.



konał bynajmniej do ostatka stylu bizantyńskiego, zdołał atoli wlać duszę w jego obumarłe formy. W obrazach Cimabuego — prawią znawcy — tkwi jakaś dwoistość, jakaś walka, bo pasowanie się ocknionego życia ze śmiercią; te martwe członki zaczynają się ruszać, drgać, oczy nabierają blasku, bo z nich już wyziera duch; lecz ten duch jeszcze zakłęty w martwicy bezwładnej. Włosi też mówią, że te postaci jakieś straszliwe (terribile), jakieś okropne, że przecież nęcą ku sobie widza jakimś tajemniczym urokiem (*).

Jan Cimabue umarł pelen chwały około roku 1300, zostawiwszy w wielu miastach liczne dzieła, jako drogą po sobie spuściznę.

Nieco późniejszym niż Cimabue jest *Duccio Buoninsegna* (umarł w r. 1340). W katedrze Sienańskiej mówiliśmy już o tym mistrzu (T. III, str. 308); więc teraz tylko w kilku wyrazach o nim wspomnimy. Duccio Buoninsegna osiadł w Sienie. Uczniów jego tak wielka była liczba, iż mawiano, że z jego pracowni tyle wysypało się dzielnych malarzy, ile niegdyś wojowników z konia trojańskiego. I nie ma czego się dziwić, bo czém Cimabue był dla Florencyi, tém jest Duccio dla Sieny; on się stał na sto lat rejem sztuki w ojczystém mieście swoim. On wielkim jest geniuszem, zwłaszcza w tworzeniu piękności ludzkiej postaci i oblicza, wdzięcznych ruchów i postawy ciała, a umiał on te zalety połączyć z wysoką godnością swoich figur, które wywoływał fantazyą łatwą i twórczą. Prawda, że te wszystkie oznaki jego geniuszu stoją jeszcze w części na tle sztuki bizantyńskiej, zwłaszcza co do techniki; lecz i u niego dzieje się podobnie jak u Cimabuego i Duccio; z jednej strony wydobywa się na wolność z bizantyńskiego jęctwa, z którym jeszcze się łamie, a z drugiej strony jest już wielce jasną zapowiedzią nowego świata w sztuce — choć inną drogą pójdzie Florencya a inną Siena.

Nie ladajakim artystą był też *Andrea Taffi* (ur. 1213, † 1294 roku) (**). On głównie odznaczał się mozaikami. Otaczała go zapewne cześć serdeczna współczesnych, gdyż mu położyli na grobowcu taki napis:

Qui giace Andrea ch'opre legiadre e belle
 Fece in tutta Toscana ed ora é ito
 A far vago lo regno delle stelle (**).

Obok niego godzi się wspomnieć o innym mistrzu mozaistcie zwa-

(*) *Quandt* w przypisie do dzieła Ludwika Lanzi, T. I, str. 16. (Zob. *Podróż do Włoch* T. II, str. 84.)

(**) Nowsi historycy sztuki wykazują, że Taffi urodził się po roku 1250, a umarł po 1320 r. — St.

(***) „Tu spoczął Andrzej, który po całej Toskanii stwarzał dzieła wdzięczne i piękne; a teraz poszedł, by upieknąć gwiazd królestwo.“ Ob. Vasari, *Vite*, T. I.

nym *Gaddo Gaddi* (*). On trzymał się wprawdzie jeszcze bizantyńskiego trybu, umiał przecież dzielnie rysować i zradzał z siebie mnóstwo wielkich i szlachetnych myśli; „co zapewne pochodziło ztąd“ mówi Vasari, „że Gaddo żył w serdecznej a cnej przyjaźni z Janem Cimabue; a te myśli wielkie tém łacniej mu przychodziły,“ dodaje Vasari, „iż go otulały czyste, miłuchne powiewy florenckiego powietrza, które zradza zwykle umysły głębokie i szlachetne“. Mniemam téż, że nie od rzeczy będzie, gdy jeszcze powiem, że szlachta florencka, pragnąc zatrzymać mistrza w swojej stolicy i doczekać się z niego potomstwa, poswatała go z paniąką znakomitego a wysokiego rodu. Otoż takiego sposobu myślenia była już arystokracja Florencyi nie od wczoraj, ale przed pół tysiącem lat. Co się tyczy owego potomstwa — nadzieje nie omyliły, bo Gaddo miał syna Tadeusza arcyświątego mistrza. Ten *Taddeo Gaddi* należy atoli już do następnego okresu.

Dodajmy jeszcze, że współczesnym Cimabuego, lubo, jak się zdaje, wiele młodszym od niego, był *Margaritone*. On więcej odznaczał się poprawioną nową techniką, niż wdziękiem i urokiem. Ba! jego malowania patrzają niekiedy per modum straszyleł.

B. Styl gotycki,

(od r. 1200 — do mniej więcej 1420 we Włoszech).

Rzekliśmy już nieraz, że jak okres romański zajmował pierwszą część średnich wieków, tak okres sztuki gotyckiej objął drugą ich część. W Europie północnej ów pierwszy okres sięga mniej więcej od r. 1000 do 1200, a drugi, to jest gotycki, rozpoczynając się od mniej więcej 1200, zachodzi, jak już zkądinąd wiemy, po rok 1500, a nawet, jak w Niemczech, on jeszcze później się kończy, bo dopiero z połową XVI stulecia. We Włoszech dwa te okresy nie przypadają na te same lata, zwłaszcza gdy styl gotycki, będąc cudzoziemcem dla ludów italskich, później się u nich pojawia i wcześniej znika. Jakoż on tu prawie już z początkiem XV stulecia (1420) zaczyna schodzić z pola, a około 1450 już ustąpił miejsca zupełnie renesansowi.

Podobnie jak o stylu romańskim, tak też o stylu gotyckim często już prawiliśmy i jeszcze o nim prawie będziemy. Przeto tutaj tylko odświeżamy w pamięci naszych czytelników najglówniejsze cechy gotyckiego okresu.

Otoż idealizm, spiritualizm, spotęgowanie jednostki i życia wewnętrzznego, cofanie się w siebie, malowanie natury, tęsknota niewypowiedziana, wykipianie duchowości człowieka nad świat rzeczy-

(*) *Gaddo Gaddi*, przyjaciel Cimabuego, ur. około 1259, † 1312 r. — St.

wisty, oto są cechy czasów w których wykwitnął styl gotycki. On też jest wiernym wyrazem tego duchowego nastroju ówczesnej ludzkości. Mówiliśmy atoli tylekroć, że te wszystkie czynniki mniej były potężne u włoskich ludów. I dla tego też gotycyzm, nie tylko, jakeśmy dopiero co powyżej rzekli, trwał we Włoszech krócej niż gdzie indziej, ale nawet ulagadzał właściwości swoje, strojąc się do uczucia estetycznego serc italskich. Na włoskiej ziemi albowiem jedynie lekkim odgłosem zachowują się żywioły, które tak silnie grają w budowaniu gotyckiem we Francyi, w Anglii, w Niemczech, a nawet w Polsce i w Skandynawii, i t. d. (*).

(*) Wiele już mówiliśmy o stylu gotyckiej architektury i w Wenecyi i w Medyolanie, i zapewne jeszcze o nim mówić będziemy. Wspomnieliśmy powyżej, iż styl gotycki jest objawem silnym romantyczności, że tedy w nim wyjawia się *spiritualizm*, idealność, duchowość, *wewnętrzność*, więc *jednostkowość*, indywidualność, niedbająca o świat zewnętrzny, o ogólne ustawy natury, ani o powszechnie ogólne prawa społeczeństwa, lecz zrywająca się w samowolnej swobodzie nad rzeczywisty, zewnętrzny świat, nad ziemię, nad naturę. Te wszystkie czynniki ściśle nawzajem z siebie wypływają, a dygocą, wolają na nas z prawdziwie gotyckich tumów. Same arkady ostrołuki i sklepienia ostrołuki właściwe stylowi gotyckiemu stwarzają wyraz wzlotności strzelistej, a nawet swobody *indywidualnej*, bo łuk półkolisty (romański), choć jest tylko połową całości. jednak jest niby zaklęty jednym punktem nim władającym, bo środkiem koła, do którego owe półkole należy. Ostrołuk zaś jest wzlotny, a nadto składa się z dwóch *jednostkowych* łuków, które wprawdzie do jednego koła należą, ale z których każdy zakreślony jest z osobnego (*jednostkowego*) sobie punktu. Wzlotność, indywidualność już dla samego oka okazuje się i t. d. że wszystkie szczegóły, ozdoby, owe tysiączne floresy, wieżyczki, iglice, strzałki są jakby *rozjednostkowane* całości; co więcej, że one wszystkie, jak i całość katedry, mają się pionowo, że przeto wlatują w górę i niby odrywają się od ziemi. Gotycka budowa, bądź na wielką stopę uważana, bądź w swoich szczegółach i szczegółkach wzięta, unika linii poziomych, to jest równoległych do ziemi. Ztąd też ona potęguje się do ostatka we wieżyczkach, tak ostrą strzałą w niebo wlatujących. Styl gotycki chce przemódz ciężkość, materją, on radby tracić ciężkość swoją, ulatywać z ziemi pogardzając doczesnością. Ta eteryczność nadziemska wyraża się jeszcze dzierganiem ciosów w koronkę: ciosy, zwłaszcza w lekkich ostrzach wież, stają się przezroczyste, dla promieni słonecznych, dla błękitów niebios. Jeżeli zaś już na pierwszy a powierzchowny rzut oka pokazuje się ta eteryczność, to rozpojedynczenie na jednostki a całości osobne, t. d. więcej się te znamiona nam powtórzą w samym wnętrzu a rozkładzie gotyckiego kościoła. Jakoż, nie prawiąc tutaj dokładniej o stosunku, w jakim się ma wzajemne filarów oddalenie do szerokości naw, toć przecież uderzająca jest wysokość kościoła od posadzki do sklepień: ta wysokość jest ogromna w porównaniu do wymiarów świątyni, zwłaszcza do szerokości tych niby ciasnych naw. Ta wzniosłość, strzelistość sklepień t. d. więcej się potęguje, gdy sklepienie samo jest z formy swojej strzeliste, bo ostrołuki, że sklepienie zdaje się nie ciężyć na filarach, ale niby z nich wyrastać w gagę, jakby było porwane w górę własną siłą.

Wszak to sklepienie jest i *rozjednostkowane* na całości osobne. Jakoż u góry do filaru, stojącego na przeciwniej stronie nawy, rozpina się ostrołuka arkada (żebrem, pasem). Te arkady, te pasy rozdzielały sklepienie na osobne rozpojedynczone prostokąty. Uważmy, iż w takowym prostokącie rozpinano jeszcze żyły diagonalne, to jest bieżące od kąta do kąta, więc krzyżujące się w środku prostokąta. Tak w prostokącie powstają cztery trójkąty z lekka zasklepione. Takowe sklepienie krzyżowe było znane nie tylko w stylu romańskim, ale już i w staro-



Wiemy, że do cech gotyckiego budowania należy: niezmierna wzniosłość naw kościelnych, w porównaniu do ciasnoty ich, następnie

rzyskim. Styl gotycki atoli, korzystając z niego, udoskonala je, bo czyni je ostrołukiem. Ogromną odmianę konstrukcyjną, sprawioną przez wynalazek takowego sklepienia, obaczmy zaraz poniżej. Teraz wspomnijmy jeszcze o filarach, nie wchodząc w tém miejscu w jego rdzeń; uważmy, iż do niego (niby do walca) przypierały pionowo waliki, niby wysmukłe kolumny, z których jedne grubsze przeznaczone były do dźwigania głównych łuków, pasów (z których jedne rozpięły się jak wiemy w poprzek nawy, a drugie pary łączyły filar ze sąsiedzkimi, stojącemi z nim po tej samej stronie nawy), a drugie cieńsze podtrzymywały owe arkady diagonalne, dzielące owe prostokąty na sklepienie w owe cztery trójkąty. Lecz te grubsze i cieńsze waliki czyli kolumny wysmukłe, przypierające do filaru, a czyniące z niego niby pęk kolumn strzelistych, nie mało się przyczyniały do nadania tym olbrzymim filarom naprzd formy *rozjednostkowanej* a przedewszystkiem wznolnej i lekkiej. Teraz wróćmy do sklepienia. Mówiliśmy, że forma ostrołuka, żyjąca nie tylko w oknach, we drzwiach, w arkadach, ale i w sklepieniach stylu gotyckiego, wyraża w nim już samą formą uczucie indywidualizmu, swobody i wznolności. Uważmy jednak, że byłoby zdaniem arcybłahem i powierzchownem, gdybyśmy mniemali, jakoby sama ta forma stanowiła istotę gotycyzmu. Ten ostrołuk znany był wprawdzie już w architekturze islamickiej, maurytańskiej, lecz zastosowany do stylu gotyckiego staje się dopiero pierwiastkiem przerażającym wskróś konstrukcją budowli i sprawującym, że gotycyzm co do istoty swojej różni się wręcz od wszystkich innych stylów.

Zwracamy uwagę na teraz na dwie jego wynikłości, należące zapewne do najważniejszych. Mówiliśmy już powyżej, że łuk półkolisty nie ma swobody ani wznolności, bo się odnosi do punktu z którego jest zakreślony (ten punkt rozumie się znajduje się w samym środku od obu wyższych końców podpory, jest tedy od każdego jednako oddalony). Ostrołuk zaś jest wznolnym a składa się z dwóch łuków, należących wprawdzie do jednego i tego samego koła, z których atoli każdy odnosi się do własnego sobie punktu, z którego jest wykreślony. Taka swoboda wszelako jest dopiero swoboda formy; jednak z ostrołuku wynika inna a ważniejsza swoboda, bo konstrukcyjna. Bo jeżeli dwie podpory (np. dwa filary) możesz połączyć tylko zawsze jednym łukiem półkolistym (romańskim), mającym zawsze jedną i też samą wysokość, więc im większe będzie oddalenie od siebie dwóch podpór, tém też koniecznie wyżej zachodzić będzie ten łuk (arkada, sklepienie łączące obie podpory). Ostrołuk przeciwnie tak jest swobodny, iż jedne i też same podpory mogą być nieskończoną liczbą ostrołuków to wyższych, to niższych. Ztąd wynika, że w stylu gotyckim wysokość łuku nie zależy od odległości podpór, że tedy podpory różnie od siebie oddalone można było połączyć od góry łukami równej wysokości, i nawzajem, że nad podporami, jednako od siebie oddalonymi, można było wedle potrzeby rozpiąć łuki i sklepienia różnych wysokości. Druga ogromna korzyść konstrukcyjna jest niemińdziej ważna. Jakoż wystawny sobie sklepienie kolebkowate, to jest takowe, które jakby połową wzdłuż przeciętego walca pokrywa przestrzeń. Rzecz jasna, iż sklepienie takowe nie tylko będzie ciężać na wszystkich punktach, ale co więcej, będzie je we wszystkich punktach rozpierać; wymaga tedy ścian wszędzie jednako grubych, mocnych, by mogły wytrzymać takowe rozpiekanie sklepienia. To rozpiekanie atoli o wiele się już łagodzi, jeżeli poprzedzisz całą długość sklepienia pasami na prostokąty i każdy z nich pokryjesz sklepieniem krzyżowem (to jest złożonem z dwóch sklepień kolebkowatych nawzajem się przecinających); w tym bowiem razie oba te sklepienia nawzajem na siebie działać będą, rozpiekanie zbierze się w czterech kątach. Ta korzyść nierównie się spotęguje, jeżeli do sklepienia krzyżowe będzie zarazem i sklepieniem ostrołukiem. Wtedy albowiem rozpiekanie się jego w czterech owych punktach o wiele się zmniejszy, a zmniejszy się tém więcej, im łuk będzie strzelistszy, wznioślejszy, a za to skle-

wzlotność, strzelistość całego budowania, dzierganie ciosów, rozjednostkowanie całości na szczegóły a całości osobne, dalej butność zuchwałą pomysłu, niebotyczność wież, system filarów przypornych i arkad przypornych, nakoniec zebranie się potężne we wnętrzu, a zwrócenie ku zewnętrznemu światu niców i skieletów. Otóż tych wszystkich zmian gotyckiego północnego stylu, będących tak ścisłym wpływem jednej zasadniczej myśli, nie znajdziesz spełna wyrażonych w architekturze gotyckiej na ziemi tokańskiej. A jeżeli gotycyzm już w północnych Włoszech żyje jakby na obcej ziemi, tém więcej czuje on się być obcym w Toskanii, jeszcze więcej od Alp oddalony. Tutaj gotycka architektura jest, jak ktoś wielce trafnie powiedział, jakby modą czasową, sposobem mówienia, bez głębszej treści. W Toskanii, jak prawie w całych Włoszech, styl gotycki

pienie będzie cisnąć, ciężać więcej pionowo, więcej wprost ku ziemi. Z tej właściwości wypływa skutek dwojaki, bo nie tylko sklepienie zdoła wznosić się coraz butniej, coraz zuchwałej, lecz co więcej, gdy sklepienie całej przestrzeni nie rozpięra się i nie ciśnie w całej długości swojej, ale tylko w pewnych punktach, więc wystarczy jeżeli te punkta na zewnątrz wzmocnimy (filarami przypornymi, przypierającami do ściany w tych miejscach, lub arkadami przypornymi), ściany zaś, znajdujące się między temi, możnaby wprost wyrzucić, jako wcale niezostające w związku ze sklepieniem, jako ani rozpięrane, ani dźwigające. Otóż właśnie też ztąd wynika możność umieszczenia w tych ścianach tych ogromnych okien, tak ogromnych, jakich nie ma w żadnym innym stylu, tak ogromnych, że ściany, rozdzielające okno od okna, są prawie wyrzucone i zamienione na filary wysokie, wązkie. Ztąd znów wypływa, że styl gotycki, różniąc się od wszystkich innych, obchodzi się bez właściwego zamknięcia kościoła murami, ścianami, buduje przeto kościoły do szklarni podobne. Jest-to przeto znów pierwiastek romantyczny, który pokonywa masy materii i wyswabza je, idealizując je i uduchowiając. Wszak też rozebrawanie się całego ciężaru sklepienia w pewnych oddzielnych *jednostkowych* punktach jest również wyrazem romantyki, bo *zindywidualizowania* się jednostek. Gdy wystąpisz na zewnątrz kościoła, podobnie spotkasz się z najgłębszą romantycznością. Jakoż obacz filary przyporne, arkady przyporne (do tych arkad znowu przypierają drugie i t. d.). One dzielą zewnątrz kościoła na części wązkie a wysokie, więc *wzlotne*, strzeliste, a te części znów *jednostkami*, *całostkami* indywidualnymi. A nakoniec te filary, arkady i arkady arkad, te nawy i dachy stanowią jakoby skielet kościoła, ale skielet na zewnątrz wywrócony. Wszędzie tu znać, iż jak człowiek chrześcijański, tak i cały kościół odnosi się do wnętrza swojego i we wnętrzu swoim żyje.

Teraz dopiéro widzimy cale ogromne znaczenie użycia ostrołuku gotyckiego. To znaczenie nie tylko jest powszechném, estetyczném, lecz zdradza z siebie całą wynikłość konstrukcyjną. A właśnie ten wypadek realny, konstrukcyjny, czyni gotycyzm tém, czém jest. Wszak znajdujemy i w budowach islamičkih ostrołuk, a przecież one nie są gotyckie, bo w nich ostrołuk jest fantazyą powierzchowną, bez dalszych wynikłości, on nie stanowi duszy, a principium budowy. Ztąd wynika, iż ostrołuk (arc ogival, Spitzbogen) nadaje stylowi gotyckiemu nazwę, bo styl gotycki często się też nazywa stylem ostrołukim. (Style ogival, Spitzbogenstyl.)

Pomyślmy teraz, obok takowego dzieła romantycznych czasów, świątynię grecką, jako dzieło czystej klasycyzacji! Wystawmy sobie w myśli tę świątynię, wystawioną w prostokąt — jej ściany bez okien, strop płaski, jej architektura zupełnie na zewnątrz wywrócona, jej kolumny klasyczne, jednakie rzędem stojące, ku światu zwrócone, jej dach i szczyty prawie płaskie!

występuje bez przejęcia się swoją główną żywotną zasadą. Ozdoby, drzwi, okna, nawet sklepienia bywają jako tako gotyckie, lecz sama myśl nie jest wysnuta do swojej konsekwencji ostatecznej. O ile jednak romantyczność pojawia się w Toskanii w stylu gotyckim, o tyle obaczysz jej objaw w sklepieniach śmiałych, butnie rozpiętych, w zuchwałych kopułach, w ogromie pomysłów i w jakimś idealnym zapatrywaniu na świat; słowem, wedle mojego zdania, idealność i spirytualizm również i na ziemi włoskiej i tokańskiej odzywa się, ale odmiennym a nie tak wyraźnym jak na północy trybem. Bliższą charakterystykę tej gotyki tokańskiej obaczymy na samych budowlaniach florenckich.

Nie zależy nam wcale na wyliczaniu wszystkich mistrzów gotyckiej architektury w Toskanii, ograniczamy się wymienieniem ludzi większej sławy, zwłaszcza tych, o których mówiliśmy w czasie wędrówek naszych. Takim był naprzód znany nam rzeźbiarz *Nicolo Pisano* (ur. 1205, † około 1280); on i w architekturze był geniuszem na wysoką stopę; następnie syn jego Jan, mistrz Campo Santo w Pizie (T. III, str. 320). Dalej uczeń jego *Arnolfo di Cambio* budownik katedry florenckiej, o której obszerniej mówiliśmy (T. III, od str. 205, fig. 61, 62, 63). Jego kompozycyi jest równie też dziwnie wspaniały choć tak ubogi kościół S. Croce we Florencyi (T. III, str. 238) i pałac Vecchio (T. III, str. 157). Dalej tu należy *Giotto* († 1336 r.), mistrz dzwonnicy florenckiej (T. III, str. 226). Dalej *Orcagna Andrea Cione*, architekt lodżyi dei Lanzi, którąśmy opisali (T. III, str. 157; o rzeźbach zdobiących ją a pochodzących od tegoż mistrza mówiliśmy na str. 288). Przypominamy dwóch mnichów budowników *Sisto* i *Ristoro* a mistrzów kościoła S. M. Novella (T. III, str. 247). *Taddeo Gaddi*, już wyżej przez nas wspomniany i inni. W Sienie występuje *Maestro Lando*, którego budowa tamtejszej katedry byłaby się wedle zdania znawców wzniosła cudem świata, gdyby jej nie była przerwała dżuma (czarna śmierć) w r. 1348. (Ob. T. III, str. 307).

Brak jednak rozwoju ostatecznego architektury gotyckiej we Włoszech wyszedł, na dobre dla współczesnej skulptury italskiej. Architektura bowiem tutaj nie pochłonęła skulptury, która też dla tego więcej ma samodzielności i swobody. Na północy styl gotycki w budowaniu tak się rozbujał, iż obrócił rzeźbę i malarstwo na służebnice swoje. Figury i figurki kamienne, stojące w niżach lub na gotyckich konsolach a pod baldakinem kamiennym, czyli są czémś więcej w gotyckich katedrach, niż przystrojem ich architektonicznym? Architektura gotycka zostawia miejsca niezmiernie wąskie i szczuple dla posągów i obrazów malowanych, bo ona sama całą przestrzeń zajmowała. Dla malarza jedyną większą przestrzenią były szyby ogromnych okien. Ale malowanie na szkle wcale nie jest swobodne, już to dla małych wymiarów szyb, już to dla trudnej techniki. To przytłumienie zwłaszcza rzeźby przez północną archi-

tekturę tłumaczyłbym w ten sposób, że sztuka budowania, jako symboliczna a głównie monumentalna, nierównie więcej odpowiadała usposobieniu lirycznemu ówczesnego świata niż skulptura. Bo świat w tym okresie sam był symboliczny i zagadką siebie; parla go potrzeba, by te uczucia, które w nim kipiały, wyrażał w ogromnych fantastycznych dziełach, w którychby się mogły przejrzyć miasta i kraje całe, jako w kamienném całopaleniu współczesnego stulecia. Dzieła rzeźby atoli nie są tak wielkich wymiarów, do nich też nie mogła się przyczynić własnoręczna robota pobożnych i pokutników; następnie gdy rzeźba wystawia postacie i oblicza, wymaga jasnej świadomości siebie, rzeźba jest nadto sztuką klasyczną, niby pogauśką. Nakoniec wedle mnie jest jeszcze inna przyczyna, dla której w epoce gotycyzmu w północnej Europie rzeźba i malarstwo były przytłumione przez architekturę. Jakoż ta epoka, jak wiemy, była wykwittem idealności tak wzlatującej nad rzeczywistość, tak niedbającej o ustawy i prawa przyrody, że mogła jedynie znaleźć pełne a jedyne wyrażenie swoje w architekturze; ona zaś nie mogła się objawić również dobitnie w malarstwie i rzeźbie, bo obiedwie te sztuki z istoty swojej trzymać się muszą właśnie kształtów i postaci istniejących w rzeczywistości i przyrodzie, w obu tych sztukach tedy samowolność, odrywająca się od realizmu, mniej miejsca mieć mogła.

Lecz o ile usposobienie duchowe Włochów oddalało ich od sztuki gotyckiego romantycznego budowania, a zbliżało ich do zapatrywania się klasycznego, o tyle też skulptura miała więcej dla nich uroku i wabu i o tyle stała się wolniejszą. Tak przeto gotycyzm architektury włoskiej, mniej będąc rozwinięty, mniej też przytłumiał rzeźbę, nie czynił jęj już samą prostą ornamentyką architektoniczną. Skulptura tedy stała się tu sztuką swobodniejszą, więcej dla siebie istniejącą, a to tém bardziej, że italska fantazyja sama przez się miała dążność więcej plastyczną, niż kraje rozlegające się za Alpami. Ztąd wypłynęło, że w tym okresie nierównie liczniejsze są dzieła skulptury włoskiej niż u ludów północnych.

A zwróćmy uwagę na zjawisko wielce zajmujące! Lud włoski, mający w sercu tradycye klasyczne, zabiera się do skulptury, więc do sztuki przeważnie klasycznej; a przecież te dzieła jego w tym okresie mają na sobie charakter romantyczny średniowiekowy. Autorowie niemieccy widzą w tym pojawie wpływ niemieckiego artyzmu. Nie przeczymy, że ten lub ów z włoskich mistrzów mógł bawić w Niemczech, zwłaszcza w Saksonii, kędy naówczas rzeźba tworzyła już znakomite dzieła, ani też nie ma wątpliwości, że niemieccy artyści często bawili wtedy we Włoszech, bo o tem wspomina Vasari; przecież osmieliłbym się być zdania, że była inna, a może głębsza jeszcze przyczyna tej cechy romantycznej, którą oddycha ówczesna skulptura włoska. Tą przyczyną był po prostu duch romantyczny czasu, będący atmosferą dla dzieł ówczesnych. Przod-

kuje zaś temu nowemu zwrotowi skulptury we Włoszech i w Toskanii *Jan z Pizy* (Giovanni Pisano), syn znanego nam Mikołaja. Ojciec, jak wiemy, uprzedził czas swój, wywołując na jaw styl klasycznego świata, lecz gdy to zmartwychwstanie starych Greków było wtedy jeszcze zawczesnem, zatem Mikołaja geniusz zaświecił błyskawicą i zgasł. Jan zaś jest istnym romantykiem (gotykiem), o ile nim skulptura Włoch być może. Ta romantyczność jego wyjawia się, jak mniemam, tém, że on rzeźbą radby opowiadać i powieści święte, a uwydatnić dzieje najgłębszych uczuć serca. Słowem, że go prze chęć, aby pierwiastek duchowy wykopiał z form kamiennym jego figur, ztąd téż genialność jego sztuki zbiera się głównie w twarzach, to jest w tej części ludzkiej postaci, kędy dusza ma stołeczne siedlisko swoje. Ztąd téż Giovanni kocha się przedewszystkiem w płaskorzeźbach, bo one podają mu pole dla bogatych kompozycyj, które nierównie więcej nadają się do malarstwa. Jakoż w tych płaskorzeźbach jego żyje dramatyczność pełna ruchu, a niekiedy nawet ruchu gwałtownego. Jego posągi atoli Najświętszej Panny są pełne ciszy uroczystej i spokojnego majestatu, jak o tém świadczy posąg Boga-Rodzicy umieszczony nad jednym z bocznych portalów katedry florenckiej; o tym posągu wspomnieliśmy w T. III, str. 204 fig. 60. Giovanni Pisano był przytém mistrzem budownikiem na wsze Włochy sławnym, a liczne jego dzieła plastyczne są po dziś dzień klejnotami wielu italskich miast. Nie brakło wieści, jakoby Giovanni był mistrzem artystycznej rodziny *Cosmatów* (Cosma) długo w Rzymie kwitnącej, gdy atoli pierwsi Cosmatowie nierównie wczesniej pojawiają się, bo już na początku XIII wieku, przeto te mniemania nie są zbyt pewne, za to jednak mogą być dowodem o wielkiej chwale Jana z Pizy, gdy jego imię łączą z oną tak znakomitą w sztuce rodziną. Lecz nie ma wątplenia, że uczniami jego byli *Agostino* i *Angelo* ze Sieny, dwaj dzielni i pięknego talentu mistrze dłuta. Giovanni umiera r. 1320.

Niepodobna nie wspomnieć o *Andrzeju Pisano* (ur. około 1280, † 1345 r.). Wypadałoby nam nawet szeroko o nim prawić, bo on zaiste wart był dłuższych wywodów. Lecz nie będziemy się nad nim rozwodzili. Jakoż gdy jego twórcza, a tak wzniosła fantazyja ściśle się krewni z duchem *Giotta*, przeto chciejmy sobie tylko przypomnieć cośmy rzekli o mistrzu Andrzeju, opisując drzwi południowe śpiżowe baptysterium florenckiego (T. III, str. 229 i 231 i nast.). *Andrea* miał syna *Nino Pisano*, był to artysta pełen pomysłów prostoty szlachetnej, choć mu zarzucają nieco realistyczne dążności. Przecież i on przechowuje tradycyę po wielkim *Giotta*. *Nino* miał brata *Tommaso Pisano*, także rzeźbiarza.

Dorzućmy tu jeszcze imiona rzeźbiarzy tokańskich tego okresu i tego stylu. Uczciwego dłuta był *Arnolfo del Cambio* ów budownik powyżej wspomniany. Dalej *Nicolo Arcino*, *Alberto di Arnolfo* (oko-

ło 1360 r.), dalej ów budownik *Andrea Cione* (Orcagna), którego jeszcze później poznamy jako malarza; *Simone da Fiesole* i inni.

Uważmy, jako z istoty rzeczy wynika, że cecha tego gotyckiego okresu nierównie silniej i wyraźniej się objawia w malarstwie niż w rzeźbie. Jakoż malarstwo jest sztuką swobodniejszą, więc w nim duch, mniej będąc krępowany, zdolen też śmiej i pełniej uwidomić wewnętrzną treść swoją. Nadto malarstwo dla idealności swojej jest, jak wiemy, sztuką romantyczną, i dla tego właśnie winno być wierniejszemu odbiciemu romantycznego usposobienia. Przypatrzymy się przeto bliżej malarstwu tego okresu, zwłaszcza gdy tem samem poznamy dokładniej styl i właściwość rzeźby współczesnej.

Nie można wątpić, iż każdy czas, jeżeli rzeczywiście będzie przenikniony jednolitą myślą, stanowiącą jakby jego duszę a moc żywotną, okaże tę myśl we wszystkich kierunkach duchowości swojej, a tam samem wypowie ją też we wszystkich rodzajach sztuki współczesnej. Ta ogólna zasada tem ściślej stosuje się do toskańskiego arcyzmu tego czasu, gdy najczęściej jego mistrze władali zarówno doskonale architekturą i rzeźbą i malarstwem. Ztąd też często nam się w tym Zarysie zdarza, że jednego i tego samego mistrza aż w trzech różnych miejscach wspominac będziemy, bo przy każdym z trzech rodzajów sztuki.

Troistość takowa arcyzmu obecna jest w wielkim człowieku, który jest jakby uosobieniem tego okresu we Florencyi, który jest ogniskiem i zebraniem się fantazy artystycznej, rozlanej po powietrzu florenckiem — tem geniuszem jest *Giotto*.

Giotto jest wielkim mistrzem jako architekt, jako rzeźbiarz i jako malarz. Gdy malarstwo, wedle tego cośmy dopiéro rzekli, jest jawniejszym przedstawcą epoki niniejszej niż rzeźba, zatem zatrzymaliśmy się z charakterystyką tego mistrza aż do obecnej chwili, w której nam przychodzi prawie o malarstwo w tym okresie.

Jak Cimabue jest pierwszym ledziuchnem ocknieniem się ducha nowożytniej sztuki i szarym jej przedświtem, tak Giotto jest jej jasnym, pełnym zwiastunem, jej wschodzącem słońcem. Giotto nie tylko po całej Italii, ale i we Francyi zostawił dzieła swoje, jako poranne pobudki dla fantazy twórczej, artystycznej.

Zaiste Giotto jest przewodzącą całej nowożytniej sztuki, on jest ogólną własnością duchową wszystkich ludów i krajów, ściślej atoli mówiąc, on jest jeszcze synem Florencyi i wyobrazicielem jej sztuki. Bo w tej Toskanii tak błogiej, tak promiennej arcyzmem, rozkwitła jeszcze druga szkoła sztuki, mająca inny, a sobie właściwy kierunek, była to *szkoła w Sienie*. Szkoła Florencka i szkoła Sienska rozwijają się współcześnie. Czém był w okresie romańskim Cimabue dla Florencyi, tem był Duccio dla Sieny; czém w niniejszym okresie gotyckim jest dla Florencyi Giotto, tem jest dla Sieny Ugolino da Siena († 1339 r.), a raczej *Simone di Martino* (ur. 1276, † 1344 r.), który ją najświetniej rozpromienił. Obie te szkoły są objawem roman-

tyczności w malowaniu; przecież obie wyrażają się innym trybem, obie tedy są wzajemnem siebie uzupełnieniem. Mimo tego, że Giotto jest wyższym geniuszem, a szkoła jego nierównie wyższego znaczenia niż sienśka, przecież obie te szkoły nawzajem na siebie tak potężnie wpłynęły, iż zdradzają niekiedy mistrzów, których styl jest jakby wspólnym wypadkiem obu tych a tak różnych kierunków. Zatem pytamy, jaka jest właściwość każdej z tych dwóch szkół? Czyli jakim trybem każda z nich wyobraża romantyczność, będącą tętnem tego okresu? (*)

Rozumiem, że byle czytelnik raczył pójść za powyższym rozbiorem naszym malarstwa włoskiego tej epoki, a przyzna mi, że w nim spostrzeże też same cechy romantyczności, które tak wyraźnie odbijają się w budowaniach gotyckich na północy (ob. przyp. ostatni). Wedle mojego zdania, rzekłbym, że pierwiastek romantyczny, żyjący idealnością nadświatną, wzniesieniem się duchowem nad rzeczywistość, żyjący życiem wewnętrznem, indywidualnem i t. p., wyjawiać się może w obrazach dwojakim trybem, bo albo tym sposobem, że te pierwiastki są wprost obecne w samychże postaciach malowanych, tak dalece, że spojrzeć na takowe, aby to usposobienie obaczyć; albo też odwrotnie, mistrz dziełem swoim potracą widza, aby sam, za głębszém wpatrzeniem się w obraz, wyczytał z niego całą a głęboką treść; w takim razie znać, że w obrazie idealność duchowa wzniosła się, że góruje nad tém, co w nim jest zmysłowo i rzeczywiście wyrażone, że trzeba mieć samemu widzowi wzrok duchowy, idealny, aby odgadł ducha żyjącego w dziele sztuki, aby dopowiedział to, o co potracił obraz, że trzeba samemu widzowi się wnieść nad to, co rzeczywiście zmysłowo widzi w obrazie a sięgnąć dzielnic naddoczesnych, nadzmysłowych.

Pierwszego trybu trzyma się szkoła sienśka, drugiego zaś trybu wyrazem jest *Giotto* i jego szkoła.

Szkoła sienśka przedstawia wprost w obrazach swoich nadświatność, nadziemskość. Jej albowiem postaci patrzą na widza z uśmiechem tak niebiańskim, z wdziękiem tak anielskim, że znać, jako te postaci do innego świata należą. W nich uczucie nieskalane, wzniesione nad zmysłowość, śpiewa jakąś lirycznością w najgłębszém sercu poczętą. Te postaci są całe uczuciem, całe są sercem, one marzą o niebie. One nie są naśladowaniem rzeczywistości, natury, bo znać, że mistrze, pragnąc w nich wyrazić tę anielską nadświatność, usiłują odziać je wdziękiem a pięknnością nadziemską. Zkąd też na tych obrazach i sam koloryt jest luby i czysty.

Inaczej się dzieje we florenckiej szkole. Już rozpatrując się

(*) O istocie romantyczności mówiliśmy już często w tej podróży naszej; odsyłam też czytelnika do *Listów z Krakowa*. Jakoż tam w II tomie, w Listach XXVI, XXVII i XXVIII rzecz tę obszerniej rozbrałem.

w dzwonnicy katedry florenckiej (T. III, str. 226), a następnie w obrazie koronacji Przenajświętszej Panny w kaplicy Baroncelli (w S. Croce, T. III, str. 243), scharakteryzowaliśmy styl Giotta, zatem tutaj w krótkości przypominamy, że jemu mniej o piękność form, mniej o naturę chodzi, bo u niego główną rzeczą jest myśl. Jego obrazy prawią, mówią, a przedewszystkiem opowiadają. Patrz-no na tę lub owę figurę jego, jak ona się trzyma, jak wznosi rękę i t. d., a zgadniesz jej stosunek do drugiej, bo u niego wszystko ma głębokie znaczenie. Giotto umie chwycić w przelocie chwile, zakłać je w obrazie; a przecież możesz wyczytać z obrazu tego co się działo pierwój, a co później z temi malowanemi osobami. To są istne dzieje i historye, to są epepeje malowane, a wyśpiewane oczom, lecz oczom duchowym. Giotto, jakeśmy rzekli, żąda i po widzu przewagi duchowości, idealności; a to w tém znaczeniu, aby widz sam nie tylko patrzył na te malowania niezmysłowem wzrokiem, ale nadto aby je rozumiał myślą swoją. A jakeż Giotto jest bogaty, jakeż niewyczerpany w myśli, a w myśli najgłębsze, jakeż on nam prawi rzeczy najwyższego znaczenia! Osmieliłbym się powiedzieć, że ta myśli potęga, odziewając się natchnieniem, właśnie była powodem tego mistrzostwa jego w komponowaniu obrazów. Jakoż każda kompozycya jest właśnie wielością związaną w jedność, w całość. A przecież samój jedynie potędze ducha dana jest moc jednoczenia i łączenia rozmaitości w harmonii. Ztąd też Giotto komponuje na wielką, na ogromną stopę.

Przypominam jeszcze, cośmy dawniej rzekli, jako z tój dążności wyrażania myśli głębokich mocą form zmysłowych, wynika wprost allegorya i symbolizowanie tych myśli. Bo główna istota symbolu i allegoryi jest przecież właśnie przewaga znaczenia duchowego nad jego pojaw zewnętrzny. Jednak symbolizowanie sztuki chrześcijańskiej, zatem i styl Giotta i jego szkoły, ma właściwość różniącą je całą otchłanią od symbolów i allegoryj innych epok historycznych (np. od wschodniej, Egipskiej i t. d.). Symbol i allegorya chrześcijańskiego świata urosły samorodnie, bezświadomie, lecz są dziełem najwyższej sobie świadomej umiejętności (Burckhardt). I dla tego właśnie allegoryzowanie, symbolizowanie Giotta jest takiej ogromnej duchowej potęgi! Giotto jest współczesnym, co więcej jakeśmy we Florencyi rzekli, jest przyjacielem od serca, a bratem duchowym Dantego! Onego wieszczą ziemi i piekła, czyścica i nieba, onego arcymistrza allegoryi a symbolów. Ani wątpić, że Dante wpływał na myśl i uczucie Giotta, jak wpłynął na cały ówczesny świat swój. I zważmy! — Dante, ten wielki piewca epepei, poświęca z niej ustę na chwałę Giotta, onego twórcy epepei malowanych. Gdy przecież wnie Petrarka, najwyższy poeta liryczny, we dwóch sonetach oddaje cześć Szymonowi di Martino, onemu arcymistrzowi szkoły sienckiej, której obrazy niebiańskie, uczuciowe,

serdeczne a rzewne, same są liryką malowaną. Obrazy oglądane w czasie naszych wędrówek po Florencyi unaoczniają nam styl Giotta. Powiedzmy tutaj tylko, że w akademii florenckiej widziałem cały rząd obrazków nie wielkich okazujących, jak to mistrz ten umie opowiadać dzieje święte i jak umie uchwycić szczegóły zaledwie dostrzeżone a mające wielkie znaczenie. Co do mnie, najwyższej treści jest tutaj ustęp o Św. Tomaszu. Chrystus Pan podniósł ramię i prawie tak pokazuje ranę Św. Tomaszowi, który się jej palcem dotyka. Z jednej strony klęczą dwie figury, z drugiej ośm; one wcale nie są idealnie piękne, każda z wyrazem głębokim duszy, a każda inną a inną. Zwłaszcza Św. Tomasz: jego oblicze, poruszenie rąk, postawa wyjawia zarazem jakieś napięcie umysłowe i obawę, i znów uszanowanie pełne podziwienia.

Teraz dotknijmy tylko z wierzchu najważniejszych przedstawców tej epoki (*).

Mogło to być w roku 1286, gdy mistrz Cimabue, przechadzając się w okolicy Florencyi, nie daleko wioski Vespignano, ujrzał chłopczyka paszącego owce. Zbliżywszy się do niego, spostrzega, jako pastuszek na płaskim glazie, kamykiem ostrym rysował sobie, wedle natury, jedną ze swoich owieczek. A rysunek był tak trafny, iż Cimabue dopatrzył się z razu geniuszu w tej pracy dziesięcioletniego artysty. Zatem pyta chłopca, czyliby chciał z nim pójść, by się uczyć sztuki malowania. Chętnie pójde, rzekł pastuszek, jeżeli mój ojciec na to zezwoli. Cimabue poszedł do ojca, który był wieśniakiem, a zwał się *Bondone*, i ojciec zezwolił. A pastuszek, wykształciwszy się pod przewodnictwem zacnego nauczyciela na mistrza, zajaśniał światu, bo nim jest właśnie wielki *Giotto* (*Bondone*).

Gdyby nam czasu nie brakło, wypisałbym czytelnikowi z Vasarego z życia naszego mistrza różne historyjki, które Vasari „novellami“ zowie; te gawędy okazują, jak to ten wielki geniusz nie był bynajmniej sztywnym, nadętym, lecz człkiem wesołym, facecyonistą umiejącym się nie zgorzół odcinać, gdy tego była potrzeba. Patrząc na jego wizerunek w Vasarim, wierzymy chętnie, jak go nam opisują, że Giotto ani celował wzrostem, ani zbytnią urodą.

Giotto umiera w roku 1336. Wysokiej świetności uczniem Giotta był jego własny chrzestnik ów *Taddeo Gaddi*, syn sławnego a znanego *Gaddo Gaddi*. Jemu przypisują tę wielką zaletę, iż nie tylko podobnie jak Giotto umiał uchwycić charakterystyczne znamiona, którym się duch pojawia w życiu, ale że nawet zdołał tę cha-

(*) O stylu Giotta i jego szkoły trafnie rozprawiają Rumohr i Burckhardt; ich się też głównie radziłem. Uważmy atoli, że Giotto najswobodniej rozwinął fantazją swoją w Rzymie, w Neapolu (w Inoronata) i w kościele Św. Franciszka w Assisi, w którym również znajdują się znakomite prace Cimabuego. Lecz ja w Assisi nie byłem. W Kapitularku Hiszpanów w S. Maria Novella przypatrzyliśmy się obrazom Giottystów (T. III str. 252).

rakterystykę uszlachetnić pięknoscią. Rzeczywiście o tych zaleczeniach świadczą obrazy jego, o których mówiliśmy we Florencji w kaplicy Baroncelli (T. III str. 243); podobne malowanie przechowane w akademii florenckiej, przedstawiające złożenie do grobu Zbawiciela. Przenajświętsza Panna podtrzymuje głowę Pana Jezusa a Św. Jan z najgłębszym rozrzewaniem całuje po raz ostatni rękę jego. Św. Magdalena, Św. Nikodem i Józef z Arymatei są postaciami mównemi i głęboko pojętemi. Około sarkofagów mnóstwo kwiatów. Drużyna liczna stanęła w koło we dwa rzędy. U góry obrazu wśród dwóch aniołów, niosących krzyż i włócznię, unosi się Chrystus Pan, trzymając sztandar tryumfów w rękę. Taddeo atoli, o ile mnie się zdaje, dał świadectwo o wielkim swoim talencie, czyniąc Chrystusa Pana tryumfującego tak podobnym do umarłego a nadając zarazem obu tym postaciom oblicze z wyrazem wręcz różnym, dla wręcz różnych sytuacji. A w S. Croce we Florencji w kaplicy Baroncelli widzieliśmy równie rzewne freski jego (T. III str. 243). Taddeo rodzi się około roku 1300, a umiera po roku 1350. Syn jego *Agnolo Gaddi* († 1394) zaświecił także niepospolitym talentem. Zatem już trzecie pokolenie tej rodziny zasłużyło sobie na wieńce artystyczne, a to tém świetniejsze, że rodzina ta należała do najznakomitszych i najzamożniejszych; że tedy czyste zamiłowanie w sztuce wyniosło tak wysoko jej chwałę. Wspaniały pałac Gaddich przechowywał jakby muzeum najkosztowniejsze dzieła sztuki a nawet najrzadsze rękopisma. Później wszystkie ich posiadłości przeszły na familię Pitti.

Drugim w tej zacnej galerji świetnych następców Giotta jest *Tommaso di Stefano* (ur. 1324, † 1356); był to syn niejakięgo *Stefano* ucznia Giotta, lecz Tommaso z takim talentem umiał się przejąć duchem wielkiego wzorodawcy epoki, że go zwykle *Giottino* zowią. Dalej *Giovanni da Melano* (to jest di Milano); on kwitnie około roku 1365, o nim rzekliśmy, oglądając w Medyolanie galeryą Brera, iż to on do tej stolicy Lombardzkiej zaprowadził styl Giotta.

Wszak nie ma podobno w dziejach umiętności i sztuki czleka tak komicznej pamięci jak *Buonamico Buffalmaco* zwany *Christofano*. Cały żywot u Vasarego jest mozaiką złożoną z gawęd a facecuj. Zdaje się nawet, że przydomki „*Buonamico*“ i *Buffalmaco*, poszły mu właśnie z jego wesołych conceptów a figlów, których jest nie miara. Mimo tego Buffalmaco, jak widzieliśmy w Campo Santo w Pizie (T. III str. 321), jest malarzem, odznaczającym się często wzniosłością, uroczystością, choć w wykonaniu swoich obrazów bywa niekiedy rubasznym, niedbałym. Mistrz ten przez całe życie chociaż duszą, umiera ubogim blisko ośmdziesiątletnim starcem w szpitalu S-ta Maria Nuova około r. 1358 (*).

(*) Zdaje się, że wiadomości Vasarego o tym malarzu Buffalmaco polegają na nieporozumieniu. Boccaccio wspomina w swych nowellach o takim malarzu,

Andrzej Cione, zwykle *Orcagna* zwany. Poznaliśmy go już jako budownika, bo jego dziełem jest owa Loggia de' Lanzi na placu florenckim del Gran Duca, uważana słusznie za najpiękniejszy otwarty przysionek na świecie całym (ob. T. III str. 157). Rzeźby jego, któremi tę lodżę ustroił, świadczą znowu, że był i znakomitym rzeźbiarzem (ob. T. III str. 288), a nakoniec i malowane obrazy tego mistrza dowiodły nam również genialności olbrzymiej jego pomysłów. Widzieliśmy dzieła jego pędzla w S. Maria Novella (T. III str. 249) i w Campo Santo w Pizie jego Tryumf Śmierci (str. 322) i Sąd Ostateczny (str. 324). Wyobraźnia jego wzbijając się na lotach potężnych śpiewa barwami tak rozkosze doczesne jak i otchłanie nędzy, życie i śmierć, ziemię i niebo. Na Andrzeju Cione spoczął duch pokrewny Dantemu, wyrażający się wprawdzie pędzlem jeszcze surowym i niewyrobnym. Łatwo tedy jemu przejrzeć można tę uczciwą dumę, z którą na malowidłach swoich podpisuje się: „Orcagna sculptor“, a na rzeźbach „Orcagna pictor“. Lubo malarstwo, dając swobodne pole jego twórczej potędze, było zapewne jego właściwym żywiołem. Obok niego, pamiętajmy o bracie jego, *Bernardzie Cione*. (Obrazy jego ob. T. III str. 250).

Znakomitego talentu był *Spinello z Arezzo* (Aretino, umiera około 1408 r.); jego fantazyja łatwa i rodna a niecierpliwa czyniła go najpłodniejszym, ale też wielce lekkomyślnym artystą. Rysunek i koloryt u niego często zaniedbany, ładajaki, nie wystarcza tej gorejącej a wrzącej fantazyj jego, która w końcu, przebrawszy się za szatana, przyprawiła go o obłąkanie, a nawet o śmierć. Poznaliśmy się bliżej z tym dziwnym, a tak świetnym talentem we Florencyi w S. Miniato (T. III str. 200 i nast.) i w Campo Santo Pizańskiem (T. III str. 325).

Tutaj naprędce wspomnijmy jeszcze o innych znakomitych następach Giotta, jako żyjących w końcu XIV wieku. Tu mianowicie należy *Antonio Veneziano* i *Francesco da Volterra*, *Niccolò di Pietro*. Nicola zwłaszcza oznacza się zmysłem przeczystej piękności; następnie *Lorenzo di Bicci* uważany jest za jednego z najpóźniejszych malarzy florenckich, którzy naśladowali Giotta.

Teraz zwróćmy się na chwilę do owego drugiego kierunku sztuki tokańskiej, bo do szkoły Sięńskiej tak pełnej słodkiej tęsknoty, sentymentalnej liryczności. Chciejmy dopełnić cośmy rzekli w czasie naszych odwiedzin w Sienie (T. III str. 310). Rzekliśmy, że jej głównym przedstawcą był *Simone di Martino* równoczesny Giotta. Współpracownikiem Szymona był *Leppo z Sieny* (Merunie). Obu tych mistrzów widzieliśmy. Zwiastowanie w galerji Uffizi (T. III str. 298). Jednak wpływ Giotta dotknął też i Sięńską szkołę; tak

ale jest on zapewne tylko wymysłem żartobliwej fantazyi poety. Zob. przypisek do str. 321 T. III. — St.

u braci *Pietro di Lorenzo (Lorenzetti)* i *Ambrogio di Lorenzo* (kwitnie około r. 1350); zwłaszcza u *Ambrogio* wyjawia się dążność do allegory i symboliki i do opowiadania w sposobie *Giotta*, jak to widzieliśmy w Sienie w sali pałacu publicznego, przedstawiając sztuki dobrego i złego rządu krajem (T. III str. 310). Przecież mimo allegoryczności tej, zawsze uczuciowość Sieniska nie przestaje być przeważającą cechą jego dzieł. *Berna da Siena* zasługuje na uczciwe wspomnienie.

Ta sieniska szkoła tak uczuciowa, tak rzewna ciszą serca, a uśmiechająca się z anielska przez niejaki czas jeszcze żyła wtedy, gdy oddawna nastał był wiek XV z całym swoim nowym zwrotem świata i fantazyi artystycznej. Prawda, że też owocześni malarze już tylko są bladymi przedstawcami owęj szkoły, która już bez własnego życia będąc, staje się czémś stereotypowém i na pamięć mechanicznie dokonywa dzieł swoich.

Również gasnął zwolna w Toskanii drugi styl tej epoki gotyckiej, bo styl szkoły *Giotta*. Przecież zanim epoka ta do ostatniego śladu przeminęła, jeszcze raz pojawiła się w duchu dwóch ludzi, dwóch zakonników, którzy lubo, jak z dzieł ich znać, należeli jeszcze do epoki gotyckiej, poczuwali już przecież oddech nadchodzącego czasu. Pierwszy z nich był *Don Lorenzo* kameduła, a drugi, któryby o nim już nie słyszał, był *Beato Fra Giordano Angelico da Fiesole* (ur. 1387, † 1455). Lubo *Lorenzo* jest znakomitym a pełnym zasług malarzem, ograniczamy się wspominając li o *Angelico da Fiesole*, który iście znać się winien błogosławionym (beato) nie tylko jako człowiek, ale jako artysta; jest to jeden z tych szczęśliwych całkowitych, z jednego odlewu stworzonych duchów, których życie wewnętrzne w zupełnej jest harmonii, których dzieła artystyczne są wiernym komentarzem duszy, a nawzajem serce jest wyjaśnieniem dzieła. I zrozumieć zkaąd w *Janie Fiesole* ta harmonia; on się cofnął w światy spokojne, promienne własnych piersi swoich, on rzekł się zewnętrznej rzeczywistości, bo jego prawdziwie rzeczywistym światem były uczucia, a te uczucia niby kwiaty niebiańskie rosły w sercu jego.

Wypisuję z *Vasarego* niektóre ustępy, odnoszące się do naszego mistrza (*). Niechaj czytelnik sam sądzi o tym człowieku. „*Giordano* mógł być żyć w świecie wygodnie a mile własnym majątkiem, a nadto, mógł tyle swoim talentem ogromnym sobie zarabiać, ileby tylko zechciał; będąc atoli cichego i spokojnego serca, wołał Bogu się poświęcić; wstąpił tedy do zakonu OO. Dominikanów. Na jego obrazach postaci mężów i niewiast Świętych nie tylko są pełne życia i wdzięcznego wyrazu, lecz i koloryt jest taki, jakby były malowane Świętego, lub Anioła ręką. Ztąd też słusznie dano mu przydomek

(*) Vite i t. d. T. II.

Angelico, to jest Anielskiego. Papież, dowiedziawszy się o cnotach brata Giovanni, postanowił go mianować arcybiskupem Florencyi. Giovanni jednak najrzewniej wyprosił się z tej wysokiej godności, polecając innego zakonnika, bo brata Antoniego na tę godność, który też później za Adryana VI był kanonizowany. Giovanni był słodczy wielkiej i wielkiej pokory. Nikt go nie widział nigdy zagniewanego. Giovanni pocieszał biednych, udzielając im swojej ile mógł pociechy. Nie żądał od nikogo zapłaty za swoje prace, każdemu malował kto sobie życzył jakiegoś obrazu, byle miał na to pozwolenie od przeora. Nie poprawiał ani przerabiał swoich dzieł, mówiąc: takie są, jakie je Bóg chciał mieć, a jednak jego postaci z jego ręki daleko podobniejsze są do świętych, niż święci, wykonani przez jakiegokolwiek bądź innego malarza. Fra Giovanni nigdy nie tknął się pędzla, nie pomodliwszy się wprzód do Boga, i nigdy nie malował Chrystusa Pana ukrzyżowanego, nie wylewając przy tej pracy rzewnych łez.“

To są wyrazy Vasarego. Patrząc na dzieła mistrza Fiesole, widzimy potwierdzenie wszystkich słów dziejopisa. Aniby też inaczej zrozumieć nie można tych obrazów tego wielkiego człowieka; one są istnemi modlitwami i łzami tęskniami serca jego. Ze stanowiska historyi sztuki zdawałoby się, że on należy do szkoły Giotta; choć inni uważają, że ta rzewność niebiańska czyni jego geniusz najcudniejszym kwiatem owej szkoły sieniejskiej. Rozumiem tedy, że w nim obie te dążności spływają z sobą; a zdanie takowe, jak mniemam, tém może jest słuszniejsze, gdy Fiesole właśnie kończy tak cudownie owe wieki średnie. Dusza zakonnika-artysty, wznosząc się nad rzeczy ziemskie, nad doczesność, odprawia śluby swoje z niebiańską prawdą. Jest to spiritualizm idealny, nadgwiżdny. Fra Angelico jest mistrzem w malowaniu aniołów, świętych i błogosławionych, on mistrzem najwyższym, gdy nam otwiera wrota tameczności niebiańskiej; lecz właśnie dla tego jest słabszym, gdy przyjdzie przedstawić rzeczywistość ziemską, lub życie powszednie, lub ułomności ludzkie. A cóż dopiero, gdy mu wypadnie pokazać pierwiastek złego, bo szatana! Jego szatan nie jest demonem złości i złego, ale prawie figurą śmieszną. Ta uczuciowość a życie wewnętrzne, tęskniące ku niebu, łączy się w jego obrazach z indywidualnością oblicza jego figur tak rzewnych i serdecznych, tak błogich. Lecz z drugiej strony znowu ta niebiańska szczęśność, wzniesiona nad świat, to rozłączenie od rzeczywistości, wymagającej działania i woli stanowczej, było powodem, że jego figury występują bez energii, że działania ich są mniej siebie pewne, że one nie stoją silnie o siebie; zkad też zrozumieć można, że natura mniej jest przedmiotem jego studyów, bo ona do rzeczywistości materialnej należy. Fiesole jest ostatnim a gwiazdzystym pojawem onej epoki gotyckiego, romantycznego artyzmu! Tych kilka słów niechaj nam o tym mistrzu wystarcza. Mówiliśmy bowiem już kilkakrotnie o nim w obec jego

obrazów, zwłaszcza w klasztorze Św. Marka we Florencyi (T. III str. 278) i w galerji Uffizi (T. III str. 299).

II. SZTUKA NOWOŻYTNA.

A. *Epoka renesansu.*

(od 1420 do 1550 r.).

a) Okres wczesnego renesansu,

(od roku 1420 do mniej więcej 1500 roku).

Już kilkakroć w tej naszej podróży mówiliśmy o zwrocie duchowym, który z początkiem piętnastego wieku występuje w dziejach, a objawia się tak wcześnie a potężnie w historii sztuki włoskiej (*). Zatem tutaj kładziemy jeszcze jedynie kilka uwag. Ten zwrot jest głównie nawrotem do rzeczywistości i do natury. Wszakże rzeczywistość a przyroda jest pełna różnaitości, jest bez granic bogata w objawy swoje. Te objawy studjuje teraz sztuka i podpatruje ich tajemnice. Ztąd zradza się znowu w samych kierunkach artystycznych nieprzebrana różnaitość, bo takowa pochodzi nie tylko od różnego rodzaju przedmiotów rzeczywistych, mogących być osnową studyów, lecz ona jest tém większą, iż zależy od różnego usposobienia artystów, z których każdy może się wedle swojej indywidualności rozmaicie zapatrywać na jedne i też same rzeczy. Widać tedy, jak szerokie pole rozтворя się teraz dla sztuki. Właśnie ten nawrót do rzeczywistego świata i natury sprawia, iż z fantazyi artystycznej ustępuje ów spiritualizm wnoszący się nad prawa świata doczesnego i przyrody, będący cechą ogólną średniowiekowego artyzmu, a mianowicie drugiej jego połowy, bo gotyckiego okresu. Jeżeli teraz indywidualizm człowieka powstaje z różnego spowinowacenia się człowieka z różnorodną rzeczywistością, tak w średnich wiekach on wypływał wprost z głębi samego uczucia jednostki człowieka, nie oglądającej się na rzeczywistość, na prawa przyrody i społecznych stosunków. Przecież nie rozumiemy, aby ów spiritualizm już bez śladu zaginął ze stuleciem piętnastym. Bo wiara bronila od tej utraty duchowości i własnych głębin wewnętrznych. Zatem świat artystyczny ku temu się miał, aby w samym człowieku rozplonął duch, wnętrze, idealność, a zarazem, aby nawzajem i człowiek uznał, że i w naturze i w całej osnowie realnego, zewnętrznego świata,

(*) Ob. jeszcze Listy z Krakowa T. II List XXIX i XXX, tam mówimy u wieku szesnastym, który jest pełnym ziszczeniem w całej Europie tego, co było zapowie-

tkwi idealność, myśl, że tedy ta osnowa, gdy zostanie wzniesiona do istnego ideału sztuki, stanie się najwyższym pięknosci dziełem. Do tego ideału stulecie piętnaste było przygotowawczą pracą; bo ten ideał dopiero zajaśniał w pełnych promieniach swoich w wieku szesnastym, w owym wieku najwyższych mistrzów sztuki.

Stało się również, że właśnie piętnasty wiek, przeto ten czas owych zwrotów ku naturze a rzeczywistości, był zarazem czasem nawrotu świata do filozofii, poezji i sztuki starożytnej, klassycznej; a nie mało ku temu naówczas przyczyniły się same wypadki polityczne. Greckie cesarstwo, wraz z Konstantynopolem, stolicą swoją, runęło pod bisurmańską pięścią; Europa, a przedewszystkiem Italia, stała się dziedziczką starodawniej Hellady i jej skarbów umysłowych, przechowanych dotychczas głównie przez Greków carogradzkich. Włochy, a na czele ich Florencyja, witały z radosnym sercem starożytny świat budzący do życia. Do rozpoznania się zaś bliższego z tą dawną klassycznością były dzielną i wymowną pomocą same pomniki owęj staręj sztuki, zachowane wówczas jeszcze tak bogato i gęsto po ziemiach italskich.

Jakoż, czémże jest istota klassycznego świata, zwłaszcza Hellady? Wiemy, że nią jest harmonia ducha a natury, wewnętrznego, a zewnętrznego człowieka. Widać tedy, że piętnasty wiek, będący właśnie nawróceniem do tej zewnętrznej rzeczywistości i do przyrody, łatwo i mile się krewnił, z tą starożytną sztuką, a rad był ucząc się od niej rozkoszować w jej pięknosciach cudnych. Nie zapominajmy atoli, żeśmy wyżej rzekli, jako ten nawrót nie pozbawił chrześcijańskiego człowieka duchowości i idealnego a głębokiego wnętrza, słowem, wszystkich tych mocy, które, tak potężnie wybuchawszy, stały się byłą cechą epoki średniowiekowej, a zwłaszcza gotyckiego okresu. Zatem też idzie, że to zamiłowanie się w sztuce greckiej i starorzymskiej nie miało być utraceniem cech romantyczności średniowiekowej, ale że zadaniem stulecia było zjednoczenie tej romantyki dawniej ze sztuką klassyczną. Tym trybem określiliśmy jeszcze bliżej ów powyższy wspomniany ideał, któremu XV wiek torował drogę, a który dopiero zajaśniał w pełnych promieniach w wieku szesnastym, w owym wieku złotym, będącym ojczyzną najwyższych mistrzów (*).

Ten zwót najpierwej się objawia w architekturze. Owa wzniosłość, pragnąca się wyłamać z pod praw ciężkości i materji i wzbicie się w niebo, owa żądza, by uniknąć linii równoległych do poziomiu, będących wyrazem ciśnienia, trzymania się ziemi, słowem, owe wszystkie cechy gotycyzmu północnego, które choć słabym odgłosem

dziać światu w stuleciu piętnastem, a zapowiedzianem najwyraźniej przez ruch duchowy we Włoszech, zwłaszcza we Florencyi.

(*) Ob. Listy z Krakowa, T. II List XXIX i XXX.

oblatywały architektury włoskie, teraz zupełnie schodzą z ziemi italskiej. Na miejscu tych uczuć gotyckich pomniki starorzymskie stają się teraz pierwszym potrąceniem dla fantazyi mistrzów-budowników; a tak tworzy się architektura *renesansowa*, zwłaszcza wczesnego renesansu. Renesans był tuż pod ręką Włochom, oni oddawna byli przygotowani do przyjęcia go nie jako obcego gościa, lecz jako krewnego, ukochanego sercem.

Nie rozumiemy atoli, jakby nowy ten styl był bezwzględna korzyścią dla świata. Architektura gotycka, a może więcej jeszcze romańska, miała świetne i wielkie zalety swoje, które nie dostawały renesansowi. Zwłaszcza nikt z nas nie zaprzeczy, iż oba te style średniowiekowe nierównie więcej wtórują naszym katolickim uczuciom wiary, niż kościoły renesansem stawiane. Przecież trudno też zaprzeczyć, iż renesans ma znakomite przymioty swoje, zwłaszcza pamiętajmy, że to on jest mistrzem w rozdzielaniu ścian i we wprowadzeniu w masy martwe harmonii i melodyi, rytmu i taktu. Przypominamy także, że *wczesny renesans* ma to do siebie, że on, nie nauczywszy się jeszcze doskonale form starożytnych, bierze z nich jedynie motywa, i czyni je tylko dekoracją zewnętrzną, bo nie łączy tych szczegółów i przystrojów z myślą konstrukcyjną, a tak tworzy raczej piękności dla oka, raczej piękności malownicze, niż dzieło prawdziwej architektury. Co więcej, renesans wczesny bywa niekiedy fantastyczny, więc sobie zbyt pozwala, zatem igra i bawi się tak lekkomyślnie, iż ubiera szczegóły architektoniczne w przystroje często wręcz przeciwne ich wewnętrznemu, bo konstrukcyjnemu znaczeniu. Myślę, że ta wada, będąc objawem wybujałej swobody, jest pozostałością z romantyczności, jest to zromantyzowanie form klasycznych. Ztąd też właśnie rodzi się swoboda nadzwyczajna mistrzów, budowników renesansowych, bo ich nie trzyma ani groza architektury średniowiekowej (romańskiej i gotyckiej), ani ścisła forma klasyczna; każdy mistrz te klasyczne motywa używa i przerabia wedle indywidualnego natchnienia i geniuszu swojego. Tak się stało, iż różne sposoby budowania renesansowego najczęściej nazywamy wedle imienia mistrzów-budowników (np. mówimy o stylu Sansovina, Bramanteo, Lombardo i t. d.).

O tém wszystkiem mówiliśmy obszerniej, zwłaszcza w Wenecyi; tutaj atoli powiedzmy sobie tylko, że lubo mistrze-budowniki w Toskani, zwłaszcza we Florencyi, są nierównie poważniejsi od weneckich i pojmują rzeczy uroczyście i na wielką stopę, toć przecież prawda, że w tym okresie wczesniejszego renesansu, nawet we Florencyi, nie widać jeszcze dostatecznego pojęcia form architektury starożytnej i ich znaczenia (*).

We Florencyi zwykle nie znajdziesz tych uroczych, uśmiechają-

(*) Burekhardt l. c.

cych się swawolek architektonicznych, tych lubych, wiosennych, wdzięcznie lekkoduchych, któremi żyją w Wenecyi budowania z okresu wczesnego renesansu. Owszem, rzekłbyś niekiedy, że Florencyja renesansowa unika przystrojów a bogactwo ornamentyki, że, zamiast tego, chce działać na umysł grozą a majestatem swoich budynków. I zaiste, te myśli jej się z mistrzowska udają, bo ona prostemi środkami zdolna sprawić olbrzymie wrażenie. Wedle mnie, nie ma na świecie budynków świeckich tak imponujących, jak pałace florenckie z tego czasu. Jaby się osmielił wytłómaczyć, że samej różnicy dziejów weneckich i florenckich, tę wielką różnicę ich architektury, zwłaszcza pałacowej. Bo wiemy, że architektura, również jak muzyka, jest symbolicznym wyrazem duchowego, wewnętrznego nastroju. Otóż w weneckich pałacach odbija się to życie szczęsne, rozkoszne, świetne a żadną walką niezamącone arystokracji weneckiej. Lud od wielu wieków nie miał znaczenia, więc szlachta i panki, nie pasując się z nim, nie zaznali domowego trudu. Przeciwnie we Florencyi. Tu lud przed wiekami dobił się znaczenia; tu on przypuszczał szlachtę do siebie. Szlachta musiała się dosługiwać chwały i dostojeństw a dosługiwała się ich ciężkim trudem a wielkiem poświęceniem. Ztąd arystokracja florencka wśród olbrzymich prac szanowała lud, od którego jej wielkość zależała; ztąd jej nastrój duchowy był pełen uroczystości i poważnej grozy, a jej zapatrywania się na świat i życie było poglądem na wielką miarę. Tak tedy to uczucie wystąpiło w owych pałacach pełnych prostoty a przecież tak wspaniałych i uroczystych i poważnych.

Pierwszym mistrzem budownikiem nie tylko we Florencyi, ale i na świecie całym, który zwrócił sztukę architektoniczną na tę nową drogę, więc pierwszym mistrzem, który stanął na czele całej nowożytniej architektury, jest *Filip Brunelleschi* (ur. 1377, † 1446); bo on pierwszy uczył się klasycyzmu na gruzach starego, zapadłego Rzymu. O żywocie, o dziełach, o walkach jego z ludźmi i ze światem, mówiliśmy w obec katedry florenckiej (Tom III str. 208). Wiemy też, iż zacnem jego dziełem są kościoły S. Lorenzo (ob. Tom III str. 254 fig. 65), i S. Spirito (T. III str. 267). Wszak to on rozpoczął także pałac Pitti (str. 268). Zacnym jego następcą jest *Michelozzo* (ur. 1391, † 1472). On to pierwszy z wielkim artystycznym taktem uniał stopniować rustykę, zaczynając niby od poziomu, od głazów tylko surowo ociosanych, a nadając im, na coraz wyższych piętrach, kształty coraz dokładniej, misterniej wyrobione, (np. pałac budowany dla Cosimo Medici dziś Riccardi). Ścisłe z nim łączy się *Benedetto da Majano*; on przychodzi na świat w sam rok śmierci wielkiego Filipa Brunelleschi, a umiera 1498 r., zatem kona prawie razem ze stuleciem (*). On zbudował pałac Strozzi (T. III str. 265

(*) Według nowszych historyków sztuki *Majano* urodził się 1442 r. a umarł 1497. — St.

fig. 67), jest i rzeźbiarzem a także znakomitym snycerzem, bo wielce świetne wyrabiał dzieła z drzewa. Jego starszy brat *Giuliano da Majano*, podobnie *Simone Cronaca*, zasługują na wielką chwałę. Cronaca to dokończył w roku 1533 budowę pałacu Strozzi, rozpoczętą jeszcze w 1489 r. przez *Benedetta da Majano*; podziwialiśmy belkowanie tego pałacu będące dziełem Szymona (ob. T. III str. 266 fig. 68). *Baccio Pintelli* (także rodem z Florencyi a pracujący długo w Rzymie) i *Leo Battista Alberti* (ur. 1398, † 1472) mistrz facyaty S. Maria Novella we Florencyi (T. III str. 246) i owę tak zajmującą kopułę bez okien w S. Annunziata (T. III str. 284). Świetnej sławy byli również bracia *Giuliano* i *Antonio di San Gallo*, mistrze florency, a *Francesco di Giorgio* i *Bernardo Rosselini*, urodzeni w Sienie, są wszyscy znakomitymi przedstawcami architektury tego okresu.

Żał mi, że wyliczając znakomitszych architektów tokańskich, nie mogłem szerzej się nad nimi rozwodzić, lecz czas nas ciśnie, zatem przestaję na owém jałowém przywodzeniu ich imion, jako przecież koniecznem do pochwytania się w dziełach sztuki, zwłaszcza, gdy prace wielu z tych mistrzów spotykamy i po za granicą Toskanii.

Ogólne uwagi o fantazyi artystycznej tego okresu potwierdzają się naocznie w rzeźbie ówczesnej. Rzekliśmy, iż ten nowy okres sztuki wyjawia się nawrotem do rzeczywistości i natury. Tak pręto realizm jest teraz piętnem panującym, przeważającym w sztuce. Mówiliśmy atoli podobnie, że wedle różnego usposobienia indywidualnego mistrzów, różne też będzie ich zapatrywanie się na rzeczywistość, co znów wywoła wielce znakomitą różnicę między ich stylami.

Uwagi dopiero co wyrzeczone odnoszą się równie do rzeźby, jak i do malarstwa.

Dwóch ludzi rozpoczyna niniejszy okres rzeźby, a każdy po swojemu przebija się ku nowemu światu sztuki; jednym z nich jest *Jacopo della Quercia* rodem z pod Sieny (ur. 1374, † 1438), a drugim *Lorenzo Ghiberti* urodzony we Florencyi roku 1378, † 1455. *Jacopo della Quercia* niekiedy zwany też bywa *Jacopo della Ponte*. Oglądaliśmy w Sienie jego fontannę i opisaliśmy zdobiące je rzeźby (T. III str. 312). On toruje drogę nowemu stylowi; jest to dzielny mistrz, który wedle zdań poważnych stanął na naprożniku między sztuką gotycką a młodym renesansem. Przecież znajdziesz dzieła dłuta jego, w których się jawi fantazyja wolnego oddechu, a mistrzowstwo ujmujące świat na wielką stopę.

Żywnie wielkim artystą był ten *Lorenzo Ghiberti*! On z całą ciepłą miłością podsłuchuje pulsa życia i rzeczywistości. Przypatrząc się jego drzwicom spiżowym do baptysterium we Florencyi (Tom III str. 233 fig. 64), rzekliśmy jako w jego geniuszu schodzą się dwa światy. Bo naprzód czynnik malarski, jako perspektywa,

landszafty, i stopniujące się tła oddalenia i t. d. Ten pierwiastek, jako wręcz przeciwny skulpturze, pochodzi wedle mojego zdania ztąd, iż do mistrza dolatuje jeszcze romantyczność ze średnich wieków, że jeszcze Lorenzo nie jest tego świadom, iż płaskorzeźba, jako dzieło plastyczne, winno jedynie symbolicznie, jakby w skróceniu, wskazać, jakie jest otoczenie figur (np. pień drzewa, kamień, kolumna, opona oznaczają pole, las, budynek, izbę i t. d.). Lorenzo chce rzeźbą malować! Drugim atoli u niego czynnikiem jest uczucie nowożytniej sztuki, a takowe znowu objawia się dwoma właściwymi sobie, choć z sobą spokrewnionemi, trybami. Jednym z nich jest, jak się rzekło, natura i rzeczywistość, które Lorenzo z mistrzowska umie uchwycić w najmisterniejszych ich objawach, a drugim z tych trybów jest idealna piękność, która u naszego mistrza jest zapewne owocem zapatrzenia się głębokiego na antyki, na świetne dzieła starożytniej klasycyzacji.

Nieco później okazuje się pojaw wielce luby a znakomity w osobie *Lucca della Robbia* (ur. 1400, † około 1480). On stanął na czele swojej rodziny z artystów złożonej. Jakoż brat jego *Agostino*, synowie jego *Andrea* i trzej synowie *Giovanni*, *Luca* i *Girolamo* i kilku jeszcze krewnych, byli znakomitymi mistrzami dłuta, a wszyscy tak wiernie i z taką miłością przechowali w sercu uczucie stylu, które obudził w nich Luca, iż aż do roku 1530 pracowali w duchu jego. Pierwszą właściwością sztuki tej rodziny był sam wąż płaskorzeźb, bo nim była glina palona, a powleczona szkliwem. Później Łukasz nadał szkliwu barwy; z razu było tych barw cztery, później więcej. Nigdy atoli prace rodziny Robbia nie rościły sobie fałszywej pretensyi do naśladowania natury — Vasari (l. c. T. II) powiada, że w okamgnieniu wieść o tém odkryciu przebiegła Włochy i świat cały; i nie dziw, że te prace stały się przedmiotem obszer nego handlu, a to tém więcej, iż się oznaczały piętnem właściwem a znacnem; jakoż lubość, wdzięk, wyraz anielski, były ich duchowem znamiem. Co więcej, takt misterny i uczucie plastyczne tych Robbiów czynił ich dzieła prawdziwemi płaskorzeźbami, nie przestępującemi nigdy granic bareliwom przekazanych. Tej lubości a wdzięku, tego plastycznego uczucia są świadkiem owe cudownej piękności tańczące dzieci, które widzieliśmy w Uffizi (Tom III str. 294).

Trybem prawie odwrotnym do tej lubości wdzięcznej mają się dzieła, które stwarzał *Donato di Betto Bardi*, zwykle *Donatello* zwany (ur. 1386, † 1466). Mistrz ten jakby chciał wytoczyć proces a opozycją przeciw idealizmowi skulptury zeszłego, to jest gotyckiego okresu, występuje z całym spotęgowanym realizmem (T. III str. 209). Wszystkie przedmioty, które rzeczywistość objęła sobą i wszystkie formy, w których je objęła, zdają się Donatellowi być osnową sztuki. Nie dziw tedy, że jego dzieła grzeszą często jakimś rubasznym, szorstkim i gminnym naturalizmem, że nie przypominają

wcale onęj woni idealnych światów, będących sztuki ojcowizną. Donatello ma oczy otwarte na naturę, radby ją zrobić jeszcze materialniejszą, jeszcze naturalniejszą. W tym duchu wykonana Judyta, którą opisałem w *Lodży dei Lanzi* we Florencyi (T. III str. 288). Przecież nie można zamilczuć, że czasami widać po jego dziełach wpływ antyków; i rzeczywiście sztuka starożytna niekiedy uzacnia, uszlachetnia i niby idealizuje ten jego twardy realizm z pierwszej ręki płynący.

Przyjaciel Donatella *Filip Brunelleschi*, ów zaszczepca i arcykryształ architektury renesansowej, był również znakomitym rzeźbiarzem; a dzieła jego nas przekonywają jako jego czucie misterne, studjami antyków wypiastowane, obudziło w nim wielce szlachetny, idealny pogląd na świat.

Podobno uczniem Donatella był *Andrea Verrochio* z Florencyi rodem (ur. 1432, † 1488). I on wyuczył się natury na pamięć, i on radby ją uchwycić, że tak powiem, na gorącym uczynku i to mu się wielce udaje; lecz za to znawcy nie widzą wyższego polotu w jego fantazyi, w jego koncepcjach, żywcem z natury wziętych. O *Andrzeju Verrochio* mówiliśmy już w Wenecyi, prawiąc o posągu wodza *Coleoni*, stojącym przed kościołem Św. Jana i Pawła (*).

Do naśladowców *Andrzeja Verrochio* liczą *Antoniego Pallajuolo* (ur. 1426, † 1498) choć go uważają za artystę manierowanego.

Pod wpływem wprowadzie Donatella, jednak nie pod wpływem jego samowładnym, kształci się *Szymon di Betto Bardi*, brat Donatella, i *Antonio Filareto*; a jeszcze więcej od niego wyswobadza się *Nanni di Banco*. Wiele wdzięku i uśmiechu lubego wyrażają jeszcze dzieła kilku artystów, a do tych należy architekt *Michelozzo*, *Antonio* i *Bernardo Rossellini*, *Desiderio da Settignano*, *Mino di Fiesole*. Naśladowcą ale swobodnym w rzeźbie tego *Fiesolega* jest powyżej wspomniany architekt *Benvenuto da Majano* (ur. r. 1442, † 1497). On równie wielkim i w skulpturze; on jakby najszcześniejszy poeta w szczęśliwej chwili znajduje motywa bogate, głębokie, a przecież prostoty pełne. Cudne osobliwie są jego barieliewy; jego pełne rzeźby wprowadzie odznaczają się jakąś właściwą im nieśmiałością, przecież, wedle ludzi z misternym znawstwem, ta nieśmiałość właśnie nadaje tym jego posągom osobliwy wdzięk i lubość, jakieśmy to widzieli patrząc na jego posąg Św. Jana w *Uffizi* (T. III str. 294). Wspominamy jeszcze wielce świetnego *Matteo Civitaliz* *Lukki* (ur. 1435, † 1501), szlachetnego *Antoniego Ferruci* († 1522), *Augustynu di Guccio*, *Jana Franciszka Rustici* i *Mikołaja dell'Arca* († 1494). Pomijamy zaś kilka innych imion, bo te, które przytoczyliśmy powyżej, wystarczają do zorientowania czytelnika w dziejach tego stulecia.

Powyżej przytoczone cechy niniejszego okresu, dające się już tak

(*) Tom II str. 168.

silnie znać w rzeźbie, jeszcze oczywiście i swobodniej występowały na jaw w malarstwie. Jakoż owa realistyczność fantazyi, zwracająca się z taką miłością do rzeczywistego świata i niewyczerpanych jego przeróżnaitych objawów, ta fantazyja, otwierająca na rozcież serce swoje i naturze i życiu, nierównie bogaciej mogła wprowadzić tę wszystką treść w malarstwo, będące samo przez się już sztuką swobodniejszą. Jeżeli tedy już rzeźba zdobyła sobie tak obszerne pole pod dwojakim względem, bo i co do różnaitości samych przedmiotów i znowu co do różnej indywidualności samychże mistrzów, tём więcej ta różnaitość wykwitowała w malarstwie.

Z tój dążności fantazyi do realizmu wynika, iż, obok sztuki religijnej, rozrosła się i świecka, światowa; a co więcej, że do dzieł artystycznych kościelnych przymieszały się czynniki więcej światowe. Tak sztuka religijna zaczyna tracić swoją pierwotną powagę i uroczystość i, że tak powiem, swoją monumentalność cichą i majestatu pełną; ona przeto teraz traci cechy sobie właściwe, które ją dotychczas oddzielały od doczesnego świata. Lecz to nowe przymieszanie, którym teraz sztuka świecka wiąże się z religijną, poszło na korzyść sztuce świeckiej, bo ona w tём spokrewnieniu nabrała znaczenia i godności a urosła jakąś wyższą treścią.

Pierwszym szarym świtem nadchodzącej niniejszej epoki malarstwa był *Paolo Ucello* (ur. 1396, † 1469). On to pierwszy jał się podpatrywać naturę, to malując misternie a wiernie lwy, ptaki, a ryby na wielki podziw ludzki, to obrazy święte; to znów bitwy, jakieśmy widzieli w Uffizi (T. III str. 299). Ucello nawet, jak powiada Vasari, pędzlem roztacza widoki kraju (!) które mu się wcale nie źle udawały! Wszak w swoim obrazie, przedstawiającym potop świata, Paolo przedstawia burze i wichry, błyskawice, ulewy i t. d. (*). Opisaliliśmy jego ofiarę Noego w S-ta Maria Novella (str. 253).

Ale już najukochańszą tego mistrza pracą było zbadanie perspektywy; do niej zachęcał go Brunelleschi, który sam wiele się nią zajmował. I jakże mogło być inaczej! Sztuka tęskniła wtedy całą miłością do przyrody a rzeczywistości, zatem tём istne syny tój epoki parte były instynktem i że tak powiem krwią swoją do tój uniejętności perspektywy, będącej jednym z pierwszych warunków naśladowania natury. Nie będę wam opowiadał, jak to nasz Paolo krok za krokiem zdobywał sobie tajemnice perspektywy linearniej; lecz wspomnę, że właśnie w tym samym prawie czasie, a na drugim końcu Europy, bo w Niderlandach, trudnią się również perspektywą dwaj wielcy malarze bo bracia *Hubert* (ur. 1366, † 1426) i *Jan* (ur. 1390

(*) Ów zaś potop malowany jest w Santa Maria Novella. Tam pod obrazem, przypisywanym również Pawłowi, a przedstawiającym śmierć Abła, sławny Poliziano podpisał Hexameter: Sacrum pingue dabo, non macrum sacrificabo, który odwrotnie czytany będzie: Sacrificabo macrum, non dabo pingue sacrum.

† 1441) *van Eyck*, wynalazcy, jak wiemy, olejnego malowania (*). Godzi się także wspomnieć, jako nieborak Paolo schnął po całych dniach i w późne noce nad ulubioną nauką swoją, a ślezczał nad nią o głodzie i biedzie. Wszystkiego niedostawało w domu, ubóstwo mieszkalo z nim aż do grobu, a umiejętność przerodziła się u niego w namiętność. I umarł Ucello w 73 roku życia swojego. Może w porównaniu do innych mistrzów o świetniejszych dziełach za nadto długo o nim pawiłem! Przecież godzi się, żeby i nad Wisłą, prawie w 500 lat później, ktoś wspomniał o tym zacnym męczenniku umiejętności i sztuki.

O malarzu zowiącym się *Masolino da Panicale* (ur. 1381, † 1418), tyle tylko powiemy, iż on starał się wydoskonalić w obrazach półcienia; nadto on jest jednym z pierwszych malarzy, który umie malować figury nagie a nawet ruszające się z wielką prawdą. A to wszystko jest nie małą zasługą.

Gdy Paolo Ucello był pierwiosnikiem nowej epoki, ukrywając się jeszcze trwożliwie pod młodą trawką, już w roku 1402 rodzi się na świat mistrz, którego geniusz niby młode drzewo, okryte tysiącnym kwiatem. Tym mistrzem jest *Masaccio da S. Giovanni*, podobno właściwie zwał się Tommaso (T. I str. 290). Ktoś wyrzekł, iż Masaccio jest największym geniuszem malarskim w czasie od Giotta do Rafaela; zdanie to jest arcytrafne, bo wyraża całe stanowisko tego mistrza. Masaccio należy do największych artystów wszystkich epok i wszystkich ludów. On jest najzacniejszą przedstawcą sztuki XV stulecia. Selvatico twierdzi, że Masaccio dla tego tak wysoko urosł, bo się wprzód wyćwiczył w modelowaniu plastycznym pod okiem Donatella i Brunelleschiego, i że te właśnie prace rzeźbiarskie wyrobiły w nim uczucie światła i cieniów, i były pod każdym względem dzielną podstawą dla jego sztuki malowania. Gani też Selvatico przy tej sposobności wielce słusznie dzisiejszych artystów, wyrzucając im, że malarz nie pyta o rzeźbiarza i architekta, i że ci dwaj znów artyści, jak się nie troszczą nawzajem o siebie, tak bywają i cudzoziemcami w dziedzinie malarstwa charakterystyki. A co do obrazów Masaccia, Selvatico powiada, że następcy jego uczyli się na jego dziełach żywości kolorów, naiwności w rysunku, w występowaniu na jaw figur i ugrupowaniu, perspektywy i najprostszycch środków unaocznienia prawdy (**). A jacy to byli ci następcy a uczniowie pośmiertni Masaccio, świadczy *Vasari*, gdy mówi, że w kaplicy Brancacci w Carmine obrazy jego studyował Fra Filippo, Filippino, A. Castagno, Andr. Verrochio; D. del Ghirlandajo, S. Botticelli, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bar-

(*) Zob. T. I str. 300.

(**) Selvatico, *Storia delle Arti di disegno*. T. II str. 334.

lomeo, Michał Anioł, Rafael, prócz tego mnóstwo wielkich ludzi tu brało niby artystyczne poświęcenie swoje.

Czytelnik szanowny przypomina sobie zapewne, iż odwiedzając we Florencyi kaplicę Brancacci w Carmine we Florencyi (T. III, str. 284), rozwodziliśmy się jedynie nad ogromnem znaczeniem Masaccia w dziejach sztuki; nie opisywaliśmy jednak obrazów jego, czyniących tę kaplicę tak ważnym pomnikiem dla nowożytnego artysty. Dopełniając teraz tego niedostatku, zwracam uwagę czytelnika na jeden z tych fresków, na którym wielki mistrz unaoznił Św. Piotra chrzczącego nowo-nawróconych. Istny styl historycznego malarstwa! — Ś-ty mąż zlekka pochylił się do młodzieńca, stojącego po kolana w wodzie; ten młody chrzestnik, łagodnie na przód wychylony, składający ręce na piersiach, jest wyrazem pełnej rzewnej wymowy. Na brzegach potoku a w głębi obrazu umieszczone inne figury; niektóre z nich również obnażone czekają, by się obrząd święty i na nich spełnił. Jeden z tej młodzieży, najbliżej widza stojący, dygoce niby od chłodu — figura pełna naiwności i prawdy. Jest to ta sama postać, którą przed trzema set lat chwalił Vasari jako prawdziwie genialnie pomyslaną. I zaiste nie wiedzieć czemu się najwięcej dziwić, czyli studyum głębokim ciała ludzkiego, czyli rozłożeniu figur, czyli ujęciu przedmiotu na stopę wielką i wspaniałą. Zaiste tutaj się iści w całej pełni cośmy rzekli, odwiedzając kaplicę Barancacci, że wszelka allegoryczność, wymagająca domysłów misterynych, tak właściwa stylowi gotyckiemu, znikła do śladu w dziełach Masaccia, a natura, dawniej lekceważona, tutaj znów odzyskała prawa swoje. Tutaj forma (natura) a duchowa treść już nawzajem się przenikają. Drugi fresk, który stworzył w tej kaplicy Masaccio (a dokończony przez Filippina Lippi) przedstawia wskrzeszenie królewicza przez ŚŚ. Piotra i Pawła. Dziedziniec pałacowaty — mur jego (na dalszém tle), rozdzielony na pola trybem iście renesansowym. Budynki wspaniałe po lewej i po prawej stronie lśnią w portyki o kolumnach korynckich, żłobkowanych (!!). A z po za owego marmuru wyglądają drzewa gęstolistne, bujne. Po prawej widza siadł na wzniesieniu Piotr Ś-ty, oczy i oblicze wzniosł w górę, prawiąc swoim słuchaczom o łasce Bożej niezgłębionej. Kilku mężów stojących, kilku klęczących słucha go w zebraniu a pokorze ducha. To jest jakby pierwszy akt całosci. Drugi akt odbywa się w samym środku obrazu. Tu klęczy na chuscie śmiertelnej chłopczyzna — on nagi — na chuscie kości trupiej; tym młodzieniaszkiem jest z grobu do życia wskrzeszony królewicz. Olbrzymia potęga artystyczna żyje w postaci ŚŚ. Pawła i Piotra. Pierwszy stanął przed klęczącym młodzianem, błagając Boga o udzielenie mu mowy, by cudem mógł świadczyć o posłannictwie jego. Za nim znówu pojawia się Św. Piotr; on klęczący rzewną modlitwą składa dziękczynienia Panu Zastępów za udzieloną cudowładną moc.

Otóż tutaj na oczy poznać można wielkość genialną Masaccia, pokazuje się ona zwłaszcza w doskonałej kompozycyi, w rozdzieleniu misterném światła a nawet w draperyi, która już nie fałduje się ostro, gwałtownie jak w epoce poprzedniej, ale spada wedle naturalnej postawy ciała. Jednak ta wielkość mistrza nie przyszła darmo. Vasari świadczy, że on tak całkowicie oddawał się sztuce, że nie troszczył się ani o siebie, ani o innych, że majątek, pieniądze, wygody nie istniały dla niego na świecie. Masaccio umarł już w r. 1443, zaś w wieku młodym, a podobno na truciznę, przez zazdrośników mu zadaną.

Tuż, obok Masaccia, wyrasta ogromny artystyczny talent w Karmelicie *Fra Filippo Lippi* (ur. 1412, † 1469 r.). Był to człowiek z wielkim, a bardzo świetnym talentem; z całego serca atoli kochał ten świat doczesny, co mu się zdawał być rajskim ogrodem; więc go prznosił na obrazy z całą miłością; zmysłowe technienie, war życia ziemskiego i kipi i robi w tych malowaniach jego, bo kipiał w nim samym, w jego duszy i krwi, nie dając mu spoczynku, a nagłąc go i pędząc i ścigając od obrazu do obrazu. Szkoda wielka, że ta czarodziejka, co ją naturą zmysłową zowią, za nadto zawładnęła ideałami naszego Filipa. Fantazyja jego, lubo miłuchna, słodka, przecież nawet w obrazach świętych zbyttnie przypomina, że naszego mistrza królestwo jest wcale z tego świata. Ile razy Filipowi przychodziło wznieść się wysoko nad ziemię, w dzielnicę, kędy się rodzą gromy i błyskawice niebiańskie, fantazyja jego stuliła skrzydła swoje i wolała jak słowik wśród krzewów i róż śpiewać o miłości i wiosnie. A brat Filippo Lippi jest jednym z tych ludzi, którego życie jest komentarzem jego artystycznych dzieł (*).

(*) W drugim roku życia został sierotą bez opieki, ciotka jego, litując się jego biedą, wychowuje go do ósmego roku; lecz sama ubogą będąc, nie zdołała już dłużej żywić pacholecia; oddaje je tedy do OO. Karmelitów. Chłopiec sposobi się na zakonnika mimo woli swojej. Nauki nie osobiwie chwytają się jego gorącej głowy, lecz za to kreśli figury, rysuje co się zdarzy z takim talentem, że wrychle stał się admiracją swoich kolegów. Życie zakonne nie poszło mu w smak, zatem w 17 roku opuszcza poważne klasztorne mury i rusza gdzieś w daleki świat. Pewnego razu, z gronem podobnych mu lekkoduchych przyjaciół swoich, odprawia dla rozrywki małą wycieczkę na morze; rozbójnicy morscy z barbaresków napadają statek, i wszystkich zabierają jako niewolników do Afryki północnej. Tutaj w kajdanach wraz z kolegami swojemi ciężko się biedzi. Ośmnaście miesięcy niewoli upłynęło, gdy Filippo węglem na ścianie odrysował pana swojego. Towarzysze nieszczęścia donoszą o tym wizerunku maurowi. Ten podziwiał tak cudowny talent, o jakim w tamtych stronach ani słyhać nie byto. Gdy Filippo jeszcze to i owo maluje, pan jego, choć bisurman, czcząc wysoko ten boży dar, bez wykupu puszcza go na wolność i odsyła do Neapolu. Od tego czasu życie byłoby mu się może i dość gładko złożyło, bo w rychłe wstawił się po całych włoszech dziełami swojemi, a Medyceusze obsypywali go względami. Lecz cóż z tego, gdy na nieszczęście Filippo obdarzony był temperamentem zbyt zakochanym, a sercem zbyt smakującym w ziemskich hulankach. Zwłaszcza piękne damy nie mało mu przeszkadzały do pracy, bo gdy którą zobaczył, już nie miał chwilił spokoju i zapomi-

Sandro Boticelli właściwie *Alessandro Filipepi* (ur. 1447, † 1515 r.), był uczniem Fra Filipa. Sandro przewyższa, czyli raczej może przesadza nauczyciela swojego. W jego obrazach widać, jako przeważającą cechę, naturę prawie żywcem w obraz przeniesioną, a najczęściej uchwyconą w chwilach gwałtownych, a szybkich namiętnych poruszeń; w nim znać chęć fantastyczną przedstawienia nadzwyczajnych sytuacji i sprawienia wielkich efektów. Ztąd malowanie jego bywa szorstkiem, surowem, choć niekiedy z jego prac wyziera piękność prawdziwa, w wyższych sferach zrodzona. Obrazom Fra Filippa i Boticellego przypatrzyliśmy się w Uffizi (T. III, str. 299 i następne).

Przecież co do uczucia piękności, i powagi uroczystej, a kompozycji wyżej stanął uczeń Botticellego (*) *Filippino Lippi* (ur. 1460, † 1505 r.), był on synem Fra Filippa. Nie widać w nim gwałtowności temperamentu, ani przewagi zmysłowej, która cechowała ojca; Filippino jest mistrzem czystego serca i pojmującym świat i sztukę ze stanowiska zacnego. Vasari (l. c. T. II) powiada, że Filippino dodał wiele uroku obrazom swoim, przez wprowadzenie szat w sposób starożytny zakasanych; nie mało on też zdobi dzieła swoje, urozmaicając je przedmiotami staro-rzymskich czasów; jakoż prawie w każdym obrazie swoim umieszczał wazy, kaski, trofea, sztandary rzymskie i t. d. Widzimy tedy, jak pod każdym względem występuje w pełni duch tego okresu, budzący świat klasyczny do nowego życia. Szkoda tylko, że Filippino z wielkim i łatwym talentem swoim nie łączył wytrwałości cierpliwej, że często zbyt pośpieszny i lekkoduchy — a tak często nie dosięga wysokości własnego uzdolnienia swojego. Filippino Lippi malował również w kaplicy Brancacci w Carmine (T. III, str. 284), jakeśmy mówili w czasie naszej w niej bytności, boć nawet Filippino dokonał niektórych figur we fresku owym przedstawiającym wskrzeszenie królewicza. Naj-

nał, że są pędzle i farby na świecie. Dla tego też Cosimo Medici, poleciwszy mu pewnego razu wykonanie obrazu, zamknął go w domu. Jednak już trzeciego dnia, Filippo, skrećwszy sobie linę z pociętych prześcieradeł, spuścił się oknem i zniknął. Odszukawszy go przestraszony Cosimo wielce żałował postępku swojego, bo poznał na jakie niebezpieczeństwo naraził artystę. Wszak nie na tém się skończyło. Filippo później zakochał się w prześlizniętej pannie, która się zwała Mona Lucrezia Butti a była oddana pod dozór zakonnicom. Filippo pracował właśnie w ich klasztorze nad obrazem, więc wyrobił sobie pozwolenie malowania świętej postaci na wzór panny Lukrecyi. Rzecz na tém się skończyła, że ją uprowadził, rozumie się na straszne zmartwienie klasztoru, a na śmiertelne oburzenie rodziców panienki, należących do znakomitych rodów. Panna Mona na żaden żywy sposób nie chciała wrócić do obrażonej rodziny. Medyceusze, owe opiekuny zacne, a często ludzie wielkiego serca, jęli się starać u stolicy Apostolskiej o wyrobienie Filipowi dyspensy na ożenienie się z wybranicą serca jego — i przysły dyspensy, ale nieco zapóźno — bo właśnie, zanim nadeszły, umarł Filippo na truciznę, podaną mu za sprawą familii ulubienicy swojej.

(*) Mniej ważącemi uczniami Fra Filipa byli: *Fra Diamento* i *Pesellino*.

główniejszém jednak jego dziełem w kaplicy Brancacci jest męczeństwo Św. Piotra i Pawła. Obaj męczennicy święci stoją przed prokonsulem, siedzącym na wzniosłym krześle. Obok nich prawi oskarżyciel — z wyrazem zaciętym, złośliwym; kilku mężów, stojących obok, słucha z głębokim wzruszeniem toczącej się sprawy. Na lewej stronie tegoż obrazu rodzaj dziedzińca; Św. Apostoła już przybity do krzyża. Serdeczna boleść rozlana na obliczu widzów a nawet na twarzach oprawców.

Jeszcze wielkiej piękności jest scena przedstawiona także przez Filippina Lippi na niższej części pilastru tuż przy wstępie do kaplicy, po lewej stronie. Jest-to uwolnienie Św. Piotra. Obraz wązki. Sciana zewnętrzna więzienia. Okno o grubej kracie. Żołnierz siedzący usnął, trzymając dzidę i szablę — postać jego młoda pełna wdzięku. Nieco głębiej drzwi więzienne, z nich występuje Piotr S-ty z aniołem. Wysłannik Pański zdjął kajdany z rąk męczennika, którego widać z profilu. Prześliczna to ta postać anioła. Włosy długie, na czole przedzielone, spływają po ramionach w miękkie kędziory. On trzyma za rękę Św. Apostoła i prowadzi w świat, by mąż święty dokonał posłannictwa swojego.

Obok Filippina wspominamy o dwóch malarzach, którzy, będąc uczniami Fra Giovanni da Fiesole, rozwinęli się zarazem pod wpływem nowego czasu, wywołanego przez Masaccia; jeden z tych mistrzów jest *Cosimo Roselli*, kwitnął około 1456 r., a drugim jest *Benozzo Gozzoli* (ur. 1420, † 1498 r.). Wiemy, że Fiesole, lubo dopiero umiera w r. 1455, należy jednak ze stylu swojego do poprzedniego, bo do gotyckiego okresu; on przelał w uczniów swoich te lubości i wdzięczność, słodczy pełną, która tak rzewnie tęskniła w jego duszy i w jego obrazach. Otóż ten wdzięk niebiański jego fantazyi zestroił się w piersiach tych uczniów jego z całą treścią, z całym życiem nowego zwrotu sztuki. *Benozzo* zwłaszcza chowa w sercu nieprzebrane skarby życia, a te radości serca wypowiada postaciami wdzięcznemi, co także cieszą się i weselą wiosną cudną młodości swojej (Kugler). I zaiste tak widzieliśmy mistrza *Benozzo Gozzoli* rozpatrując się w jego malowaniach w Campo Santo pizańskim (T. III, str. 326). *Roselli* ma ucznia *Piero di Cosimo* († 1521).

Tutaj także należy *Alessio Baldovinetti* (ur. 1425, † 1499), który się ściśle pokumał z rzeczywistością; lecz największą sobie tém sławę zjednał, iż był nauczycielem wielkiego *Dominika Ghirlandajo* (Corradi, Curradi? ur. 1449, † 1495 r.). Ojciec *Dominika Curradi* był wielce sławnym złotnikiem we Florencyi. On wynalazł ów tak ulubiony przystroj na głowy dla dziewcząt florenckich, i ztąd był zwany Ghirlandajo. Ojciec pragnał i syna sposobić do złotniczego powołania. *Domenico* nie bardzo smakował w tém zatrudnieniu, a natomiast dużo i pilnie rysował, w czém też tak zręcznie nabył wprawy, iż siedząc przy robocie swojej złotniczej, w oka mgnieniu

zdołał skreślić wizerunki osób przechodzących około warsztatu (*). Gdy później Domenico wyłącznie oddał się malarstwu, geniusz jego uczynił go jednym z największych artystów świata. On poszedł drogą swojego czasu, studyował głębie wszystkich przyrodzonych zjawisk, lecz właśnie iście jasnowidzeniem mistrzowskiem wstrzymał ten czas swój, by nie przepadł w grubym realizmie. Lubo Domenico wprowadza w obrazy swoje wizerunki współczesnych osób, jak to później czyni szkoła holenderska, słusznie atoli uważa Selvatico (**), że D. Ghirlandajo pod tym względem różni się od Holendrów, iż on jedynie wtedy zapatruje się na ludzi współczesnych, gdy maluje figury, będące li obecne jako widze świętym scenom; ale on nigdy samym świętym postaciom nie daje oblicza, naśladowanego z natury. Od tej gminności nizkiej zachowała go, jak mówi Selvatico, zacna tradycja szkoły florenckiej. Poglądem swoim genialnym na sztukę, stanął Ghirlandajo tak wysoko, iż dokonał w najświetniejszej pełni tego, co było skinieniem u Masaccia. Po dziś dzień głośnym świadectwem jego geniuszu są dzieje Panny Przenajświętszej w prezbiterium S. Maria Novella we Florencyi, dość obszernie przez nas opisane (T. III, str. 250). Do uczniów Dominika należą jego bracia *Daride* i *Benedetto*, dalej *Francesco Granacci* i *Bastiano Mainardi*.

Tutaj przelotem wspominamy o już znanym nam mordercy, bo o *Andrea del Castagno* (ur. 1406, † 1480 r.). Mówiliśmy o nim w Wenecyi, jest to ten sam Castagno, który wśliznąwszy się w przyjaźń szlachetnego *Dominika Veneziano*, a nauczywszy się od niego tajemnicy malowania olejnego, zabił go, by sam jeden został w posiadaniu tej świeżo wynalezionnej sztuki. *Andrea* jest szorstkim manieristą, chwytającym naturę tak bez wyższego technienia, żeby ci trudno było bez wstrętu patrzeć na jego dzieła, choćbyś nawet nie wiedział o zbrodni, sromotnie przez niego dokonanej. O tem przekonałem się zwłaszcza w galerii akademii florenckiej. Przechowują tam jego obraz: Św. Hieronim na pustyni. W środku obrazu, na średnim tle pieczara — drzewo uschłe — na martwym konarze siedzi sowa i dziki gołąb. Z daleka przechadzają się anachoreci — dalej jeszcze lwy pustyni — sarny. Przed krzyżem, na którym Zbawiciel rozpięty, klęczy Św. Hieronim na pół bez szat — anatomia doskonała, popisująca się znawstwem głębokiem — draperya nie drobiazgowa ujęta na stopę wielką, znakomitą. Ale cóż to za wyraz męża świętego? To nie święty — oblicze gniewne, dziką zacięto-

(*) Dziwna rzecz, że liczny poczet największych artystów ówczesnej Florencyi począł się w warsztacie złotniczym. Jakoż pierwotnie złotnikami byli: Orcagna, Lucca della Robia, Ghiberti, Brunelleschi, Verrochio, Lorenzo di Credi, *Andrea del Sarto*, *Benvenuto Cellini*, *M. Finiguerra*, *M. da Panicale*, *A. Pallajuolo*, *Sandro Boticelli* i nasz *D. Ghirlandajo*.

(**) l. c. T. II, str. 597.

ścią opętane. Patrzy na Chrystusa Pana jak gdyby mu czynił wyrzuty, jakby się dopominał o koniec swoich katuszy. Pod krzyżem trupia głowa spogląda na Ś-go Hieronima z uśmiechem szyderczym, a ze złością prawie piekielną. Tak maluje Andrea del Castagno.

Do poczetu malarzy tej epoki jeszcze policzymy dwóch rzeźbiarzy powyżej wspomnianych, a władających również świetnie pędzlem, jak dłutem. Jest-to *Andr. Verocchio* (ur. 1432, † 1488 r.), i *A. Pallajuolo*. — *Piotr Pallajuolo*, brat Antoniego, jest także malarzem godnym wspomnienia. W akademii florenckiej widziałem chrzest Pana Jezusa przez Verocchio. Już na tym obrazie widok otaczającej natury wielce bogaty i z miłością dokonany. Chrystus Pan stanął po kostki w wodzie; po prawej stoi Św. Jan, po drugiej stronie dwóch aniołów, za nimi palma. Otóż owa natura tak luba, anatomia ciała bezwładna, obok wyrazu wielce ordynaryjnego świętych osób, zatem brak uduchownienia ich, to wszystko jest istną cechą epoki współczesnej mistrza. Ten obraz malowany wielce pracowicie a jest już dla tego wielkiego znaczenia, że jest podobno jedynem malowaniem, które nam zostało po mistrzu Verocchio.

Verocchio miał dwóch uczniów, jeden z nich zwał się *Lorenzo di Credi*, a drugim był *Leonardo da Vinci*. Leonardo należy do następującej epoki, Lorenzo zaś, choć dwoma latami młodszy od niego, jest jeszcze synem niniejszego okresu. On rodził się 1454 a umiera w r. 1513. Nie trudno nam zrozumieć, iż lubo di Credi uczył się od Andrzeja Verocchio, zostawał jednak pod przeważającym wpływem swojego genialnego współczynnika Leonarda. O ile atoli Lorenzo opiera się sam na sobie, o tyle wyjawia miłą, cichą, uczuciową rzewność, zwłaszcza, gdy mu przychodzi malować Najświętszą Pannę. Znać też, iż od nauczyciela przyuczył się bacności na stopniowanie perspektywiczne cieniów i światła.

Znającym się na perspektywie, lecz manierowanym malarzem był *Piero della Francesca* (ur. 1398, † 1484); on z całego tonu swojego malowania liczyć się winien do padewskiej szkoły. Della Francesca uwiecznił się atoli po wszystkie czasy wielkim uczniem swoim *Łukaszem Signorelli z Cortony Cortona*. *Lucca* jest znowu pierwszego rzędu malarzem, a jednym z pierwszych artystów w całej historii sztuki (ur. 1439, † 1521 r.). Dokładna umiejętność natury czyni jego rysunek pewnym a doskonałym, zwłaszcza gdy chodzi o malowanie ciała ludzkiego. On z gruntu znając budowę jego, z mistrzowska przedstawia człowieka we wszystkich postawach i położeniach; przecież wszędzie znać, że on przewyciężył swoich poprzedników głównie w tém, iż ta jego umiejętność anatomii nie jest więcej ani lęklivą, ani już popisywaniem się i paradą. U niego władztwo nad przyrodą służy do uzmysłowienia wielkich i wspaniałych myśli. Vasari świadczy, że Michael Angelo (Buonarotti), nie mógł się dość nachwalić Łukasza, a naśladował gęsto jego figury malując swój *Sąd Ostateczny*. Przecież pamiętajmy, iż sam wielki

Michał Anioł nie był wolny od popisywania się umiejętnością anatomii (*).

Lanzi powiada, że Lucca Signorelli był mistrzem pełnym geniuszu i jednym z pierwszych toskańskich malarzy, rysujących ciało ludzkie z doskonałą znajomością anatomii, „choć to malowanie jego było nieco oschłe“ (**). Ten zarzut oschłości, czyniony wielkiemu malarzowi przez Lanzego, został, jak myślę, słusznie odparty przez późniejszych znawców i uznany za uprzedzenie właściwe Lanzemu i czasowi jego. Słowem, możnaby powiedzieć, iż Lucca Signorelli jest zebraniem i najjaśniejszym spotęgowaniem się sztuki toskańskiej XV wieku. Co tu rzekłem wystarczy nam, zwłaszcza, iż w obec jego dzieł w Uffizi już choć krótką podaliśmy charakterystykę tego mistrza (T. III, str. 300 i nast.).

Co się tyczy szkoły sienńskiej tak tkliwej, tak uczuciowej i tęsknej a tak kwitnącej w okresie poprzedzającym, ta szkoła upadła i przygasała w okresie XV stulecia.

b) Czasy późniejszego renesansu, to jest najwyższego rozkwitu sztuki.

(Od r. 1500 do 1540 — 1550 r.)

Wiemy już z rozpraw naszych odbytych w Wenecyi, jako wiek XVI jest epoką, w której sztuka dosięgała najświetniejszych wysokości swoich; wiemy atoli również, że w drugiej połowie tego stulecia, fantazyja artystyczna znacznie zmienia istotę swoją. A tak wiek XVI sam rozdziela się na okresy, z których pierwszy jest czasem *renesansu późniejszego*, najwyżej rozkwitłego, więc czasem najpromienniejszych mistrzów w całej historii sztuki chrześcijańskiej, a drugi okres, zaczynający się po połowie stulecia, jest czasem: „właściwego odrodzenia“, „czasem teoretyków“. Uważmy jeszcze, że czas takowy nie dochodzi nawet do końca stulecia, bo, jakśmy mówili w Wenecyi, już po roku 1580, styl baroko zaczyna pojawiać się na świat. Czytelnik atoli zrozumie, że jeżeli już w dzielnicy przy-

(*) Opowiada także Giorgio Vasari, że gdy on sam jeszcze był chłopczykiem, Signorelli, już starcem będąc, mieszkał w jego domu rodzicielskim, i że gdy pewnego razu nauczyciel domowy, zalił się przed Łukaszem, iż mały Giorgio w szkole zajmuje się wyłącznie rysowaniem figur, miły staruszek obrócił się do ojca Vasarego i rzekł: „Każ go uczyć pilnie rysować, bo gdyby się nawet twój syn miał poświęcić umiejętnościom, sztuka rysowania, jak wszystkim dobrze wychowanym ludziom, tak i jemu wielec zdać się może“. „A zwracając się do mnie“ — prawi dalej Vasari, „mówił mi wiele rzeczy, o których zanilczę, bo wiem, że nie ziścił nadziei zacnego starca. Słyszał też Lucca, że ulegam częstym krwotokom z nosa. Własną ręką powiesił mi na szyi jaspis, jako środek przeciw tej niemocy. Półki zycia mojego, zostaną te wspomnienia o Łukaszu w sercu mojem“.

(**) Lanzi l. c. T. II.

rody materyjalnej nie znajdziemy ścisłych granic między różnemi rodzajami, gatunkami roślin lub zwierząt, tém ci mniej udać się może przestrzeganie pedanckie ścisłych granic w świecie duchowym. Zawsze albowiem to pogranicze będzie dość szerokiem, bo w niem zejda się i pierwiastki zwątlale, już ustępujące ze świata, i potęgi nastające na widownią jego. Z artyzmem w XVI wieku dzieje się podobnie, a to tém więcej, gdy tak okres późniejszego renesansu jak i okres właściwego odrodzenia arcy krótkie mają trwanie. Nie ma się tedy czemu dziwić, że niekiedy trudno rozstrzygnąć, ktoremu z tych stylów wypadnie przydzielić tego lub owego mistrza.

Przypominamy przelotem tutaj znamiona tych okresów, o czém już podobno powyżej nie raz mówiliśmy. Renesans późniejszy w całej wysokości swojej spowaźniał, stał się uroczystym, on bierze rzeczy na seryo i na prawdę i z wysokiego stanowiska. Gdy *wczesny renesans*, zwłaszcza wenecki, w swojej świeżej młodości a natchnieniu wiosenném bujał, i hulal, stroił się i igrał motywami klasycyznemi, nie dbając o ich znaczenie konstrukcyjne, i ubierał swoją budowę w bogatą ornamentykę, we wdzięczne kaprysyki; gdy on weale się nie troszczył o to, że facyata w żadnym związku nie była z rozkładem wewnętrznym budowy, byle była oku miłą, to jest małołniczą; przeciwnie styl *późniejszego renesansu* pożyczał również szczegóły ze świata staro-rzymskiego, ale wiedział, iż żaden szczegół architektoniczny nie jest komparsą, że powinien być użyty z jakimś celem, i że podobnie zewnątrz budowli winno być zapowiedzią jego wnętrza. Ztąd na miejscu igrającej ornamentyki wprowadza myśl szlachetną, zacną, i stwarza w natchnieniu dzieła piękności pełne, które, choć wzięły potrącenie ze świata rzymskiego, są również rajskim kwiatem własnej mistrza potęgi. Inaczej stało się w okresie, który później nastąpił, bo w czasie „*właściwego odrodzenia*“. Architektura głębokiem studyami zbadawszy staro-rzymskie pomniki i cyrklem zmierzyszy wszystkie ich proporce, już nie tak natchnieniem, ale uniejętnością, nauką, głową, kombinowała, liczyła, by te formy zastosować choćby żywcem do nowożytnych budowli. Co jak z jednej strony jest dowodem jakiegoś zwątlania własnej twórczej potęgi tego okresu, tak z drugiej strony było powodem wypaczenia form architektonicznych.

Czas atoli rozkwitłego renesansu, wyprzedzający ten okres odrodzenia, jest najcudniejszą chwilą nowożytniej sztuki, a to wedle mojego zdania, dla tego, że on stanął w pośrodku między wczesnym renesansem, to jest sztuką XV wieku, a okresem właściwego odrodzenia. Jakoż w tym renesansie właśnie widać z jednej strony twórczą potęgę jeszcze w całej jej świeżości młodej, a z drugiej strony poczucie głębokie klasycznych, staro-rzymskich form. W nim tedy dwa pierwiastki ślubią się z miłością, bo rodzima natchnienia siła ze wzorami już dobrze zrozumianemi dawno umarłego świata. Uważmy, że lubo ta charakterystyka i nazwa, przywiązana do tych

okresów, wybiła się najsilniej na architekturze, przecież odzywa się właściwym trybem i w rzeźbie i malarstwie.

Nie będziemy tutaj wdawali się w dokładniejsze jeszcze ocechowanie tych okresów, bośmy w tym względzie już mówili i zapewne jeszcze raz ostatecznie a dobitniej mówić będziemy.

Duch tego najwyższego późniejszego renesansu rozbudził największe genjusze po całej włoskiej ziemi; przecież we Florencyi on mniej uczuć się daje w pomnikach architektonicznych, ale dokazał ogromnych dzieł w rzeźbie, a więcej jeszcze w malarstwie. Przecież i Florencyą liczyć może kilku zacnych mistrzów budowników między synami swojemi; takim *Baccio d'Agnolo* (ur. 1460, † 1543); umysł to był czysty i wzniosły, nie lubiący wyskoków fantastycznych, a ważący, mierzący ze zmysłem genialnym artystyczne formy na stopę wielką, a przecież mający instykt misterny w najsubtelniejszych szczegółach architektonicznych. Po nim znakomicie i zanie buduje *Domenico* syn jego, *Jan Antoni Dosio* i *Bernardo Tasso*.

W potężde świeżej i hardziej stanęła teraz rzeźba mistrzów florenckich. Podobnie jak architektura, tak i rzeźba już przełamała trudności techniczne; a umiejętność, nauka, rzemiosło, stają się w architekturze, w rzeźbie i malarstwie sługami natchnienia. Ku tej świetności artyzmu wyrównał i usłał drogę wiek piętnasty.

Rzeźba teraz już zupełnie się usamowolniła od architektury, każda jej dzieło staje się osobnym, całkowitym światem dla siebie. Ona czuje, że jej zadaniem jest wzruszyć duszę ludzi i wstrząsać ich sercem; nie dba tedy o konwencyonalne tradycje, bo śledzi we własnej istocie swojej najwyższych praw dla siebie. Na progu tego wieku stojący mistrze florency, będący przeto zapowiedzią tego wzrostu sztuki, są: *Baccio da Montelupo*, *Benedetto da Rovizzano* i *Giovanni Francesco Rustici*; lecz pełnym wyrazem tego okresu jest dopiero *Andrea Contucci*, zwykle *Sansovino* zwany (ur. 1460, † 1529).

O *Andrzeju Sansovino* wspomnieliśmy już w Wenecyi, mówiąc iż jego uczniem był *Jacopo Tatti*, ów syn Florency, który potem i z serca i ze stylu przeszedł w okres weneckiego mistrza, i którego po jego nauczycielu nazwano *Jacopo Sansovino*.

Andrea Sansovino jest pewnie jednym z najjaśniejszych promieni sztuki włoskiej szesnastego wieku. Zdaje się, że wpływ Leonarda da Vinci rozniecił w *Andrzeju* najszlachetniejsze poczucie piękności; a krom tego i własna rodzima siła, wykarmiona wzorami zacnymi starożytniej sztuki, postawiła go w rzędzie pierwszych mistrzów nowożytnego artyzmu.

Obok *Andrzeja*, godzien uczciwego wspomnienia jego uczeń *Nicolo Tribolo* (właściwie *Pericoli* ur. 1500, † 1565), zwłaszcza, że w jego dziełach z łatwością dopatrzeć się można wpływów zacnego nauczyciela. Tutaj należy jeszcze drugi uczeń *Andrzeja* *Francesco Sangallo* (ur. 1494, † 1570) syn budownika.

Razem z wiekiem XVI, bo w roku 1500, urodził się głośnej a hałaśliwej sławy *Benvenuto Cellini*. Jest to jeden z tych znakomitych, łyskawicznych na świecie ludzi, którzy spisali żywot swój na dziw a zabawę potomkom; a skreślił Benvenuto to awanturne, fantastyczne życie swoje z takim świetnym, barwnym talentem, że tu i owdzie słyhać zdania, iż sobie więcej piórem, aniżeli rzeźbą zarobił na sławę (*).

(*) Gdyby nam czasu starczyło, radbym szeroko rozpisać się o nadzwyczajnych przygodach tego butnego, chelpliwego, gwałtownego złotnika, co był również i znakomitym rzeźbiarzem. Niechaj tedy stanie dobra wola za rzecz samą, gdy wam choć słówkiem z tych pamiętników jego to wypiszę, co mi z nich w oczy wpadnie. Zaczyna Benvenuto swoje pamiętniki od zdania, iż ludzie, którzy dokonali spraw cnotliwych, powinni własnoręcznie skreślić swój żywot, ale to dopiero z czterdziestym rokiem. Więc prawi Benvenuto, że gdy mu upływa już rok 58, zabiera się chętnie do takowej pracy, zwłaszcza że jest i zdrowszy i weselszy. Miał trzy lata Benvenuto, gdy schwycił ogromnego skorpiona, a myśląc że to raczek, ścisnął go w rękach i bawił się nim, na śmiertelny przestрах ojca i stuletniego dziadka. Gdy doszedł do pięciu lat, ojciec przywołał go do drugiej izby, gdzie ogień palił się na kominku, wśród płomieni pokazał mu jakąś jaszczurkę, która pełna radości bawiła się w ogniu. Stary wyciął policzek synowi, mówiąc „to masz na pamiątkę, byś nie zapominał, jako widziałeś w młodości salamandry, której podobno nikt jeszcze ani ujrzał”. Tak jakieś dziwy w dziecięctwie, wróżą mu dziwów pełne życie. Potem odpowiada, jak ojciec go nakłaniał do gramia na flecie; jak atoli on, naglony wewnętrznym instynktem, koniecznie się imał rysowania; więc oddalwszy się do Pizy, przez długi czas nie tknął się ohydneho fletu. Lecz gdy wrócił do Florencyi, ciężko chory, w gorączce febralnej cudem tak ślicznie zagrał na flecie, że ojciec po tysiąc razy go błogosławił. Niezadługo potem, w skutek jakiejś nienawiści ze szpadą w ręku sam jeden uderza na całą gromadę nieprzyjaciół zawistnych. W skutek tej awantury, przebrany za mnicha, ukrywając pod habitem pancerz i szpadę, ucieka z Florencyi do Rzymu. Tam wnet wysoka artystyczność jego prac złotniczych jedna mu rozgłośną sławę. Stało się nawet, iż biskup Salamanki, ambasador Hiszpanii, poleca mu wykonanie znakomitej czaszy. Cellini spóźnił się z oddaniem tej roboty. Posel oświadcza, że tak długo Cellini będzie czekał zapłaty, jak długo odwlekał ukończenie swojej pracy. Przypadkiem atoli, ta czasza dla jakiejś naprawy wróciła w ręce Celliniego. Wtedy mistrz kazał powiedzieć ambasadorowi, że jej nie odda póki nie otrzyma zapłaty. Dworzanie biskupa napadają zbrojnie mieszkanie Celliniego. Lecz mistrz-złotnik zabarykadował się w domu, trzymając nabitą strzelbę i groził śmiercią każdemu, któryby się zbliżył do domu. Gdy Hiszpanie słyszeli, jak sąsiedzi zachęcają Benvenuta do obrony, uciekli. Biskup każe oświadczyć Cellinemu, że jeśli mu nie odniesie roboty natychmiast, to uszy jego będą największą częścią, która z niego pozostanie. Wtedy za pośrednictwem kilku szlachty rzymskiej, a nawet samego Papieża Klemensa VII, stanęło na tém, że Cellini miał wrócić ambasadorowi czaszę, a ten zobowiązał się za to natychmiast należytość zapłacić. Cellini w pancerzu, ze sztyltem za pasem, ze szpadą u boku rusza do biskupa, kędy cały dwór dumnego Hiszpana uzbrojony od stóp do głów, czeka na jego przybycie. Porównywa ich Cellini w swoich pamiętnikach do lwów, bazyliżków i skorpionów. Obok mistrza postępuje jego ukochany paź Paulino niosący czaszę. Biskup każe mu podpisać pokwitowanie. „Podpisz, gdy mi zapłacicie”, odpowiada zimno ale hardo Benvenuto. Ambasador zagniewany rzuca się i grozi. Lecz tym gniewem nie zastrasza Celliniego, więc w końcu ambasador płaci, a Cellini podpisuje. Lecz nie skończyłbym, gdybym chciał dotknąć tych jego wszystkich awantur, rozpisanych we dwóch tomach jego pamiętników. Te awantury były często bardzo krwawe, bo Cellini równie gładko włada sztyltem

Widzieliśmy we florenckiej lodży Perseusza ulanego ze śpiżu przez Celliniego, oceniliśmy wtedy dostatecznie ten posąg sławny (T. III str. 289 fig. 69). Jednak pełna takowa rzeźba nie jest bynajmniej najpotężniejszym objawem talentu tego mistrza. Bo, wedle powszechnie przyjętego zdania, jest rzeczą pewną, że arcyzm Benvenuto jest najświetniejszym *w dekoracji!* Nikt podobno go nie przeszedł do dziś dnia w wykonaniu przepysznych sprzętów, naczyń, narzędzi. On wielkim mistrzem w tworzeniu przeslicznych form i cudnych linii i profilów, w wymyśleniu arabesków, w których się splatają zwoje kwiatów i liści i geniuszki, aniolki, maski, nimfy i t. d.; Benvenuto nieporównany w zestrojeniu wzajemném barw tak szkliwa jak kamieni drogich, i połączenia tych barw ze stosownemi i arcynudnemi choć niekiedy fantastycznemi formami naczyń i t. d. Mniej nadwyzczajnym jest Cellini we właściwej a pełnej rzeźbie. Mistrz ten umiera w roku 1571.

Tutaj wymieniamy jeszcze rzeźbiarza *Vincenzo Danti* (ur. 1530, † 1567).

Wszakóż śpieszno nam, byśmy czém rychłej stanęli przed owym wielkiem człowiekiem, którego pojawienie się, niby słowo twórcze, wywołała cała świetność szesnastego stulecia. Tym geniuszem jest *Leonardo da Vinci*.

Leonardowi i pod względem czasu i znaczenia należałoby się było z porządku pierwsze miejsce w tym poczęcie wielkich artystów; zatrzymaliśmy się atoli z rozprawą o nim aż do tej chwili, chcąc, wedle raz przyjętego przez nas porządku, wprzód pomówić o architekturach i skulptorach okresu a potem dopiero o malarstwie.

Leonard był jednym z tych wybrańców szczęsnych, w których polot fantazyi w nadziemskie dziedziny piękności nie ociążał trudami łozonemi na zbadanie tajemnic natury i myśli. To tonął w mozol-

i szpada, jak fletem i ryblem i młotkiem. Powiem tylko jeszcze, że to właśnie wtedy, gdy Connetable Karol Bourbon, krewny Franciszka I króla francuzkiego, odstępca ojczyzny na czele wojsk cesarskich szturmuje Rzym, Benv. Cellini z kolegami zbliża się pod mury, wśród tłumnych nieprzyjaciół, mając rusznicę w ręku, mierzy w jakiegoś wojownika, strzela i trafia. Kogóż on zabił? Oto, gdy zniknęły dymy, pokazało się, że to on zabił samego Karola Bourbona, wodza naczelnego. Potem Cellini staje dowódcą bateryi dział, znajdującej się na najwyższej kondygnacyi zamku Anioła. I broni przez wiele tygodni tego zamku, w którym się schronił Papież i kardynałowie. Mistrz rozsyła na wszystkie strony nigdy niezawodne kule swoje, i zabija nawet księcia Oranii; mierząc z dział i strzelając, Benvenuto tyle jeszcze ma czasu, iż topi złote naczynia i wylamuje brylanty, perły i drogie kamienie ze sprzętów papieżkich; bo te perły i brylanty miały być wszyte w suknie Papieża, gdy wypadło poddać twierdzę Anioła. Gdy się wszystko skończyło, później znów kłóci się z Papieżem, idąc z nim na udry i t. d. i t. d. jest uwięziony. Dość nam o tych awanturach hardego, upartego, a genialnego człowieka. Pamiętajmy tylko jeszcze, że on żył dość długo na dworze francuzkim Franciszka I. (Autobiografia Celliniego wydano ostatnio we Florencyi 1852 roku. Göthe przełożył ją na język niemiecki. Po polsku wydał ją H. Feldmanowski. Poznań 1868 r. — St.

nych pracach około natury, świata fizycznego i abstrakcyj matematycznych, to odwróciwszy się od nich, patrzył znowu w jasne piękności niebo i na dziwy nadziemskie fantazyi. Leonard był w sobie człowiekiem rozrodnej a niewyczerpanej treści duchowej, która, rozdzielona między wielu ludzi, każdego z nich uczyniłaby nadzwyczajnym człowiekiem.

Trafnie powiada *Rio*, że Vinci „połączył w sobie Realizm i Idealizm“ (*). Otóż właśnie dla tego on jest tak jasnym przedstawcą XVI wieku.

Leonardo rodzi się w roku 1452 na zamku Vinci w Toskanii. A jak duch jego, wedle upodobania, bawił to w prozie głębokiej refleksyi, to w krainie gwiazdzistej sztuki, tak też ciało jego, równie jak i jego duch, wznosiło go nad powszednich ludzi. Vasari świadczy, że piękność fizyczna jego osoby wyższą była nad podziw wszelki, a jego siła była tak ogromna, iż łamał podkowy, a serce dzwonów skręcał w śrubę. Dzielnie toczył koniem, i gracko robił broń; a w obejściu tak był porywający, iż oczyniał każdego, który się do niego zbliżył. Dziwnym, czarującym dźwiękiem płynęły też z ust jego pieśni, które improwizował cudownie przy tonach lutni swojej. A jak był muzykiem i poetą, tak był rzeźbiarzem i malarzem i architektem. A przytęm całą grozą studyował anatomię, mechanikę, perspektywę, naturę cieniów, matematykę, geologię, fizykę, hydraulikę, i biegi gwiazd na niebie, i wymyślał maszyny wojenne.

Rozumie się, że Leonardo, z tak promienną bystrością wglądając w tajniki przyrody, umiał brać wzory z pojawów rzeczywistości. On był uczniem *Andrzeja Verrochio*. Lecz wrychle młody orzeł wzniósł się wysoko nad przewodnika swego. Przecież żal serdeczny nas rozbiera, że właśnie ta wielopromiennność jego geniuszu, rozdzielając czas jego, stała się powodem, że w porównaniu tak mało dzieł po nim zostało. Zaginęły po większej części jego pisma jasniejące geniuszem, i zaginęły nawet najcenniejsze jego artystyczne utwory.

Gdy w roku 1482, Leonardo, na zaproszenie Ludwika Sforzy (il Moro), przybył do Medyolanu, założył tam akademię sztuk pięknych (jest to pierwszy instytut tego rodzaju w historii). Wśród natłoku rozlicznych prac, zajmował się głównie dwoma artystycznymi dziełami. Pierwsze było pracą plastyczną. Miał bowiem da Vinci zadanie, wykonać konny posąg spiżowy na cześć zmarłego Franciszka Sforzy, który był ojcem Ludwika. Posąg był tak kolosalnego ogromu, iż Leonardo wyrachował, iż będzie do niego potrzeba 1,000 centnarów brązu. Mistrz, gotując się do tej pracy, dłu-

(*) *Rio* l. c. T. II. (Prócz znanych historyj sztuki specjalny pogląd na życie i prace Leonarda zawiera: *Houssaye*, *Histoire de Leonard de Vinci*. Paris 1869. Jego traktat o malarstwie wydał w polskim przekładzie z objaśnieniami *Wojciech Gerson*. Warszawa 1876 r. — St.).

gie lata poświęcił studjom anatomii konia. Bo i on sam lubił to szlachetne zwierzę, ale i nauczyciel jego Verrochio, jak wiemy, znał doskonale naturę konia. Już model był skończony. Niezadługo odprawiono jakiś świetny pochód przez Medyolan; na tej uroczystości postanowiono pokazać ludowi wszystkie najwyższej wartości przedmioty. Zatem w samym końcu pochodu wieziono olbrzymi model Leonarda. Nieszczęsnym przypadkiem, to dzieło, będące wysileniem tylu lat wielkiego człowieka, wywróciło się, gruchocąc się na drobne kawałki. I znowu, z nadzwyczajną u niego cierpliwością, zabiera się powtórnie do dzieła, i znowu żelazną pracą dokonał potwornego modelu. Lecz gdy w roku 1499 wojska francuzkiego króla wylały się na Włochy, rozszawolone żołdactwo hulalo po Medyolanie; francuzkie łuczniczki, znalazłszy model Leonarda, uczyniły go celem dla swoich strzał; i tak zniszczono do szczętu dzieło najwyższego artyzmu.

Drugie główne dzieło Leonarda w tym czasie należy do prac pędzla, bo niém jest owa *Wieczera Pańska* w refektarzu S. Maria delle Grazie. Opowiedzieliśmy w Medyolanie wrogie losy tej wiekopomnej kompozycyi; wiemy, że ona zupełnie umarła dla świata, poszedłszy na pastwę żywiołów i bezmózgłości ludzkiej; wiemy także, że to było również wojsko francuzkie, które zadało cios ostatni obrazowi Leonarda, a to właśnie w roku 1796, więc w trzysta lat po onych łuczniczkach króla Ludwika XII.

Gdy nieszczęście dotknęło Sforzę, da Vinci wraca do Florencyi. Signoria, chcąc zacném malowaniem ozdobić salę radną w Palazzo Vecchio, świeżo zbudowaną przez *Giul. S. Gallo* i innych mistrzów, ogłasza rodzaj konkursu w tym względzie. Leonardo wstępuje w zawody o lepsze z Michałem Aniołem Buonarotti. Była to walka dwóch geniuszów-olbrzymów. Michael Angelo roztacza w kartonie scenę z wyprawy wojska florenckiego przeciw Pizie, a chwytą chwilę rozpoczynającej się walki; a będąc mistrzem nad mistrze w rysowaniu ciała człowieka, przedstawił oddział żołnierzy, którzy się właśnie kąpią w rzece, gdy trębacze dają znać o zderzenie się z nieprzyjacielem; widok wojowników wyskakujących z wody, i z pośpiechem wdziwiających suknie, różne ich postawy i t. d. czynią ten ustęp arcydziełem kompozycyi i rysunku. Da Vinci zaś, przedstawiając zwycięstwo wojska florenckiego nad generałem medyolańskim Niccolo Piccinino, wybrał sobie koniec bitwy, lecz jeszcze chwilę wahającego się zwycięstwa. W tym kartonie Leonardo umieścił grupę jeźdźców, walczących z sobą na zabój o sztandar. Szał, wściekłość zemsty, maluje się również w koniach jak w ludziach. Vasari, opisując bliżej tę scenę, unosi się nad głębokim, a tak szczęśliwym pomysłem mistrza. Zaden z tych dwóch kartonów nie był wykonany w obrazie malowanym. Karton Michała Anioła zaginął; mamy jednak po większej części o nim wyobrażenie z kilku starych rycin; zaginął też i karton Leonarda; przeciw szczę-

ściami dla nas, że Rubens widział jeszcze ten rysunek da Vinci i odrysował właśnie ową zaciętą walkę o chorągiew. Wiemy z pewnością, że wszyscy artyści z bliska i z dala, podziwiając ten rysunek Leonarda, uczyli się z niego, jakby ze świeżo roztworzonego świata sztuki. Ztąd też ten rysunek tak ogromnie wpłynął na całą przyszłość sztuki.

Widać tedy, że jakieś złośliwe, zazdrościwe losy, zniweczyły dzieła wielkiego Leonarda, które i bez tego nie były bardzo liczne. Szczęśliwsze koleje zachowały nam po większej części obrazy jego wykonane we Francji, gdzie też da Vinci w 1519 r. umarł, a umarł, jak mówią, w objęciu Franciszka I (*).

Obszerne uwagi nasze o Wieczery Pańskiej, skreślone w Medyolanie, same przez się były charakterystyką geniuszu Leonarda; tutaj przeto wystarczy w tej mierze choć słów kilka. Da Vinci rozpoczyna nowy świat sztuki; cały okres poprzedni był uczeniem się i przygotowaniem; geniusz Leonarda jest pełnym ziszczeniem poprzednich wróżbitów-artystów, przed nim sztuka, potrącana przez zabytki klasycyzmu starożytności, zapatruje się na takowe jako na najwyższe wzory i z nich bierze natchnienie swoje; od Leonarda zaś sztuka sama z siebie tworzy; własna rodzima, wewnętrzna potęga mistrza, staje się źródłem twórczości jego. Piękność klasyczna od czasów Leonarda żyje wprawdzie także w duchu mistrzów, ale bez własnej ich wiedzy; bez własnej wiedzy swojej fantazja artystyczna staje się teraz połączeniem żywiołów dawnego greckiego a romantycznego świata. Jednak przymierze takowe, właśnie dla tego, iż jest zaślubieniem tak różnych żywiołów, że stanowi samo południe piękności, wrychle przemija! Okres, który rozpoczyna Leonardo, a obejmujący sobą najświetniejszych artystów, zaświecił błyskawicą, bo trwa najwięcej lat 35 do 40; jest to okres *Rafaela*, *Correggia*, *Tycyana*, *Giorgiona*, *Andrzeja del Sarto*, *Fra Bartolomea* i *Michała Anioła* i wszystkich onych gwiazdzistych geniuszów, którymi świat się chlubi, a których na wieki cześć będzie, choć ich osiągnąć nie zdoła.

Wszyscy ci wielcy artyści tego okresu wyczerpują ideał piękności, choć każdy wyraża go w swoim sposobie; a olbrzymia potęga Leonarda była hasłem dla artystycznego świata.

Jak da Vinci studjuje, we wszystkich kierunkach, wszystkie tajniki natury i głębie rzeczywistych pojavów, a przecież buja swo-

(*) „Jak mówią umarł w objęciu króla francuzkiego“, jakoż E. Förster w przypisku do życia Leonarda we Vasarin powiada, że ten mistrz umarł w Saint Cloud dnia 2 Maja 1519 r., mając lat 67; tymczasem z pamiętników króla zachowanych w bibliotece paryzkiej pokazuje się, że Franciszek I właśnie wtedy bawił w St. Germain en Laye. Jednak mniejsza o to; to pewna, że tradycja, choć może zmyślona, poszła na cześć mistrza, a może na większą jeszcze chwałę samego króla.

Przypominamy czytelnikowi ustęp z listu Franciszka Melzi wypisany z *Raccolta Jana Bottari*, a umieszczony powyżej T. III str. 34; z niego widzimy rzewną żalność ówczesnego świata, oplakującego zgon wielkiego mistrza.

bodną, uskrzydloną fantazyą w dzielnicy ideałów nadświatnej piękności, tak też w dziełach jego widzisz rzeczywistość, prawdę, żywcem z natury wziętą z całą niby przypadkowością zewnętrznego świata, a zarazem widzisz w nich ideał, rodzący się w chwilach natchnienia, w chwilach gdy duch bez jasnej wiedzy siebie pracuje i rodzi w jasnych przepaściach swoich. Co w rzeczywistości jest przypadkowem, przemijającym, to, przeniesione w obrazy Leonarda, nabiera głębokiego znaczenia, traci przypadkowość, i staje się koniecznem, jakby było wiekiustem. I zaiste, jego obrazy, to istna naddoczesność, przetłómaczona na formy ziemskie; przez te formy przeziara luna z tamtego świata. I dziwna rzecz! W jego dziełach łączy się głęboka refleksya, to jest rozważająca, ważąca i licząca mądrość z jasnowidzeniem twórczem, z onem błyskawicznem wejrzaniem w rozwarte niebo piękności.

O uczniach, zwłaszcza w akademii medyolańskiej przez Leonarda wykształconych, mówiliśmy już wyżej przy Medyolanie; przecież rozumie się, że światłość, bijąca od jego geniuszu, rozwinęła fantazyą całego ówczesnego artystycznego świata we Włoszech.

Tak się stało z wielkim artystą *Baccio della Porta*, znanym światu pod imieniem *Fra Bartolomeo di S. Marco*, które przybrał, wstąpiwszy do zakonu OO. Dominikanów — (ur. 1469, † 1517 r.). Rzekłbym, że trzy pierwiastki złożyły się, by uczynić tego mistrza takim, jakim się stał dla świata.

Czytelnik zapewne sobie przypomina cośmy rzekli o stosunkach naszego mistrza ze Savonarolą wtedy, gdyśmy odwiedzali klasztor florencki Św. Marka. Powiedzieliśmy, że Baccio, będąc młodym i z duszą ognistą, oddał się całkowicie jego naukom, że porwany wymową kaznodzieja, zaniósł na stos gorejący własne swoje obrazy, że to właśnie z przywiązania do Savonaroli, po strasznej śmierci jego, wziął na siebie habit zakonny.

Żyjąc w klasztorze przez pięć lat, tonie mistrz w smętnej zadumie nie tykając się pędzla. Dopiero gdy młody Rafael uwieńczony chwałą przybywa do Florencyi i pełną słodyczy wymową wskrzesza w nim dawną miłość do sztuki, Bartolomeo znowu wraca do artystycznych prac.

Lanzi powiada, że Rafael w perspektywie był nauczycielem Bartłomieja, ale w kolorycie jego uczniem. Mimo tego nawrotu do sztuki, wpływ potężny Savonaroli na zawsze pozostał jednym z trzech czynników duszy Bartłomieja.

Drugim żywiołem jego artyzmu były bez wątpienia same dzieła Leonarda; on je podziwiał, ucząc się ich jako świeżo odkrytych światów piękności. Da Vinci wywarł na niego głębszy wpływ niż Cosimo Roselli, który był przewodnikiem jego ćwiczeń młodych. Niemniej atoli wyznaczyć należy, iż Fra Bartolomeo objął w sobie trzeci żywioł, którym tchnęły jego dzieła, a tym było własne przyrodzone usposobienie jego.

Selvatico (*) gani wprawdzie w niektórych obrazach Bartolomea brak wdzięku i poprawności w konturach, wytyka w nich dość częsty niedostatek proporcji ciała ludzkiego i t. d., przecież, nie sprzeciwiając się tak znakomitemu sądowi, trudno mi nie wyznać, że obrazy Fra Bartolomea zawsze czyniły ogromne na mnie wrażenia; te figury jego odziane są jakąś, że tak powiem, grandezzą uroczystą, a szlachetnym majestatem! One są istnëm dziełem własnego skupienia ducha w mistrzu zakonniku; koloryt jego tak łagodny i luby, drapowanie wszędzie ściśle i głęboko zrozumiane i wykonane na wielką stopę, a mianowicie grupy jego postaci składają się w dziwnej okazałości całość, niby w budowę architektoniczną, a przecież pełną swobody; za to nie przeczyć, że niektórzy znawcy (np. Kugler), mają zapewne słuszość, gdy twierdzą, że braknie mu często na siłach do wykonania myśli wzniosłych i potężnych, które począł w głębiach swoich a twierdzą też, że w takowych razach bywa to zimnym i zbyt miarkującym się, to znów zbyt rzutnym i niespokojnym. Że mimo tego, Bartolomeo był wielkim mistrzem, dowodzą jego obrazy, które oglądaliśmy we Florencyi (T. III, str. 183 i następne).

Uczeń Fra Bartolomea *Marioto Albertinelli* (ur. 1475, † 1520 r.), wybornie rysuje, pojmuje rzeczy także z wysokiego stanowiska, a przecież jest pełen lubej słodyczy i szlachetności nieskalanej.

Jeszcze uczniem Bartłomieja był *Fra Paolo da Pistoja*, który ćwiczył się na rysunkach mistrza; z Fra Paolo te rysunki przechodzą w ręce zakonnicy imieniem *Plautilla Nelli*, ta również kształci się artystycznie na tych wzorach.

Przecież dopiero rówieśnikiem co do talentu, lubo różnego usposobienia, jest *Vannuchi*, zwykle *Andrea del Sarto* zwany (ur. 1488, † 1530 r.), uczeń znanego nam Pier di Cosimo.

Vasari w pierwszëm wydaniu umieszcza wstępne uwagi, które opuścił w drugiem wydaniu, zapewne przez wzgląd na żyjącą małżonkę artysty. W tych uwagach swoich Vasari powiada: „Że zaiste jest rzeczą godną żalu, gdy człowiek, udarowany geniuszem, oddaje się życiu rozlukanemu i skalanemu winą. Kto nie uzacnia wysokich zdolności swoich czystością obyczajów, tego i najznakomitsze dzieła nie obronią od hańby. Niechaj mistrz każdy swoje powołanie uświetnia życiem godnëm ludzkiego poważania. Bo jak w tworzeniu dzieł swoich winien pracować niezniekanie, by się doroził chwały, podobnie winien bez przestanku starać się, żeby, jako człowiek, dosłużył się pocziwego imienia. Nadto, życie bezcnotliwe i rozpustne idzie na ciężką krzywdę samemu mistrzowi i jego szczęściu, bo kto się ugania za żądzami, sam siebie tak utracą, że się już sam znaleźć nie zdoła, przesyca się życiem, a zbiera nagane

(*) I. c. T. II, str. 639.

i sromotę“. Poczem Vasari, stosując te uwagi tak ciężkiej prawdy do wielce nagannego życia Andrzeja del Sarto, kończy wyrazami, „że ten mistrz, przy prowadzeniu się rządém, mógłby był dosłużyć się wielkich skarbów i wysokich honorów na dworze Franciszka I, tak gorącego miłośnika sztuki. Lecz Andrea oddał się niecniej bezrządnej kobiecie, która obdzierała go z zarobku, i sprowadziła na niego i rodzinę jego ubóstwo, hańbę i zakał; z tego poszło, że del Sarto, puszczać się bezudnie za żądzą, ciągle walczył z niedostatkiem i zabójczą troską, a doczekał się nad samym grobem tej zgryzoty, że go owa zalotna niecnica opuściła, zostawując go na poniewierkę losowi“.

Czytelnik przebaczy mi ten może zbyt długi wypisek, lecz uwagi wyrzeczone przez dziejopisa a mistrza, przed trzema wiekami, zasługują, aby je zapisał w sercu każdy młody mistrz, czyli będzie muzykiem, czyli rzeźbiarzem, malarzem lub poetą; co więcej, te wyrazy godne, aby je miał w duszy każdy autor młody, który pragnie służyć krajowi uczciwie, owocami ducha swojego; bo kraj ma prawo po synach swoich wymagać owoców nie robaczkliwych, nie skalanych brudem serca.

I za prawdę. Złowrogim demonem życia Andrzeja stały się własne nierządne obyczaje jego. Za namową onej złej niewiasty, opuścił potajemnie Paryż; a co gorsza, miał nawet, jak mówią, przywłaszczyć sobie znaczne summy, które mu dał król na zakup dzieł artystycznych. Te plamy moralne Andrzeja tém są dla świata boleśniejsze, że ten mistrz był zaiste wielce świetnych talentów. Wszak sam surowy sędzia jego Vasari nazywa go księciem szkoły! Patrząc się na jego obrazy, roztacza ci się przed oczyma świat wiosenny, radosny i tak wdzięczny i luby, że te prace, zwłaszcza wczesniejsze, przez dość ostrych krytyków z Rafaelowemi porównywane bywają; nadewszystko jego aniołki, to istne dzieci niebios, przypominające dziatwę nadobłoczną Correggia. Andrea należy do najznakomitszych kolorystów; on rozumie doskonale czém są farby pod względem kompozycji. Zresztą, jego figury są ciche, miłuchne, a może troszkę drażliwe i zmysłowe. Uważają też (np. Burckhardt), że del Sarto jest jednym z najcelniejszych wynalazców w dziedzinie sztuki; że on celuje łatwością pomysłów, wynajduje coraz nowe środki i sposoby, a rozwiązuje najtrudniejsze zagadki; lecz z drugiej strony wyznać wypada, że Andrea nie jest bogaty w rozmaitość motywów, że on wielce często siebie samego powtarza, a to tak dalece, że choćbyś był i bez nadzwyczaj wyćwiczonej oczu, za jednym nawet spojrzeniem po kolorycie, po typie ogólnym twarzy i ułożenia, poznasz dzieła Andrzeja. Tego przynajmniej ja po sobie doświadczałem.

Takowe powtarzanie się zapewne pochodzi w części z przyrodzonego usposobienia tego mistrza, w części zapewne z powodów zewnętrznych; jakoż nacierające troski nie pozwalały mu na skupienie

fantazyi tak konieczne dla twórczości; następnie jego własna lekko-dusznosc, pędząca go od roboty do roboty i mniej dbająca czyli te raz przyjęte typy wszędzie będą trafnie użyte. Niemniej atoli jest prawdą, że z każdym jego obrazem witasz się z wielkim zadowoleniem, bo ten Andrea arcy miły i luby; jego figury, tak zrozumiałe, patrzą ciekawie na cię, i czyli się śmieją, czyli troszczą, zawsze takie jakieś ufające tobie i całe ci serce otwierają. Przytęm uważmy, że trudno dopatrzeć się w jego obrazach błędów; mianowicie jego kontury są tak bezchybne, że go zwano Andrzejem bezbłędnym (*Andrea senza errari*). Szkoda tylko, że wszędzie widać, jako te pojawy wdzięczne nie wyrosły z głębokiej a nieskalanej duszy, z rzewnej a czystej miłości tego, co wielkie i święte na świecie. Przypominam czytelnikowi, żeśmy we Florencyi dość szeroko rozprawiali nad dziełami tego mistrza, a to zwłaszcza w Uffizi (T III, str. 183), w S. Annunziata (tamże str. 283) i w pałacu Pitti (str. 272).

Często z Andrea del Sarto wspólnie pracował jego przyjaciel i naśladowca *Marco Antonio Franciabigio* (ur. 1483, † 1524 r.); mniej miał zdolności, ale więcej sumienia artystycznego niż Andrea.

Uczniem Andrzeja jest *Jacopo Carruci*, zwykle od miejsca urodzenia *Pontormo* zwany (ur. 1493, † 1558 r.). On z razu kształcił się pod Leonardem da Vinci, później przeszedł do pracowni *Albertinello*, a nakoniec do Andrzeja. Del Sarto, widząc nadzwyczajne zdolności ucznia, zdjęty zazdrością, obchodził się z nim niegrzecznie i rubasznie, a tak go zmusił do ustąpienia z pracowni. Takowe niegodne postępowanie na nic się nie zdało, bo Pontormo wznosił się na znakomitego malarza a współzawodnika Andrzeja, i dobił się zwłaszcza sławy doskonałego portrecisty. Pontormo byłby może stanął na szczytach sztuki, bo nawet jego dzieła młodości podziwiał Rafael i Michael Angelo, ale mu brakło stałości; nim ciskały humory, zatem zbyt często odmieniał style swoje. Jego to portret Kosmusa de Medici i Ledę oglądaliśmy w Uffizi (T. III, str. 302).

Uzupełniamy szereg florenckich malarzy tego okresu, kładąc następujące imiona: *Domenico Puligo* (ur. 1475, † 1527 r.), naśladowca Andrzeja, *Angelo Allori* zwykle *Bronzino* zwany (ur. 1501, † 1570 r.), jest to znakomity malarz, zwłaszcza co do portretów staje na równi z Wenecyanami. *Rosso de Rossi* (ur. 1496, † 1541 r.) we Francyi (*), także uczeń Andrzeja del Sarto, lecz później zbałamucony rysunkami Michała Anioła nabiera manieri, która już staje się chorobą powszechną późniejszej sztuki. *Ridolfo Ghirlandajo*, syn znanego nam a tak świętego Dominika, zaprzyjaźnia się z Rafaellem; on z razu jest zaiste malarzem tego świętego okresu, lecz

(*) We Francyi Rosso de Rossi znany jest pod mianem *Maitre Roux*. — St.

później i on przechodzi w manierystę. *Raffaellino del Garbo* (ur. 1476, † 1524 r.), uczeń znanego nam *Filippina Lippi*, *Giovanni Antonio Sogliani* (ur. 1481, † 1533 r.), uczeń *Wawrzyńca di Credi* (ur. 1454, † 1513 r.) i *Giuliano Bugiardini* (ur. 1481, † 1556 r.), są artystami celującymi w tym okresie we Florencyi.

Zanim atoli się pożegnamy z tym czasem tak urodzajnym w rajskie owoce piękności, obaczmy, co się dzieje w Sienie. Mówiliśmy na końcu zeszłego (XV wieku), że podówczas sztuka sieńska zupełnie zwiędła, obumarła — i nie ma się czemu dziwić, boć żywością jej życia była, jak wiecie, kłiwa uczuciowość, rzewna, serdeczna sentymentalność. To są jednak właśnie pierwiastki, które, jeżeli ich nie owieje wyższy duch, będą zawsze tylko chwilowe, będą przechodnie tak w duszy pojedynczego człowieka, jak i w życiu całej epoki; one same nie zdołają wysnuć z siebie długiego rozwoju. Szkoła sieńska też zostawała w odrętwieniu, zwłaszcza, że opłatami, podatkami uciskano obcych artystów, by nie psuli zarobku swojskim. Przecież było niepodobieństwem, aby w niniejszym czasie, tak pełnym twórczej potęgi a świetnych tryumfów, i w sztukę sieńską nie wstąpiły nowe świeże potęgi. Pierwsze ocencenie przyszło jej ze szkoły kwitnącej w Perugia (szkoła perudzińska albo umbryjska, o której w inném miejscu mówić będziemy). Jakoż sztuka umbryjska była pokrewną dawniej szkole sieńskiej, bo żyjącą również ze słodczy pełnych marzeń a rozkoszującą w uczuciowości mistrzów, nadświatłej. Tym trybem w Sienie pojawia się trzech mistrzów, przypominających wielce szkołę umbryjską, bo *Andrea del Bresciani*, *Bernardino Fungai* (malarz troszkę oschły, choć umiejący prawidłą) i *Jacopo Pacehiarotto*.

Jasna atoli rzecz, że ta czułość sentymentalna umbryjska, tonąca w rozpląnnego serca widziadłach, dla powodów powyżej dotkniętych, sama nie była pierwiastkiem ożywczym, mogącym na długo wystarczyć artyzmowi Sieny. Trzeba mu było innych cucących, dodatnych mocy, i takowe rzeczywiście się znalazły; niemi był dech Leonarda, uosobiony w postaci *Gianantonio Bazzi*, zwykle *Sodoma* zwanego (ur. 1480, † 1554 r.). W Uffizi oglądaliśmy jego męczeństwo Św. Sebastjana (T. III, str. 302). Sodoma był z Lombardyi rodem a wywiczony w szkole Leonarda; on, ześlubując w sobie zapatrywanie wielkiego mistrza z rodzimą fantazyą sieńskiej szkoły, tak ją czerstwością ocucił, że miała czém żyć na całe lat sto. Lanzi (II, 2), jest zdania, że rodzaj karnacyi u Sodomy, zamiłowanie jego w półcieniach i wydatnościach perspektywy, są cechami świadczącymi o wpływie akademii medyolańskiej. Sodoma należy do najświetniejszych malarzy w dziejach sztuki chrześcijańskiej. W duchu jego goreją ogniem uczucia piękności ciała ludzkiego, a w jego figurach tyle słodkiej kłiwości i znowu tyle powagi, uroczyłości a wdzięku, że je obok Rafaelowskich stawiano. Wyrzucają mu wprawdzie brak zmysłu do złożenia z mistrzowska kompozycyi historycznej; twierdzą

jako figury jego mieszają się zamętem, i że właśnie dla tego on najświetniej celuje w postaciach pojedynczych, osobnych, tworząc je ze stanowiska wielce wzniosłego; przyznają mu też, jako we freskach pędzel jego tak jest lekki i wdzięczny, jakby był różeczką czarodziejską, którą więzi i uwidamia piękność na obrazach (ob. Burckhardt l. c. i Kugler Geschichte der Malerei I, 281).

Zgadniemy, że talent tak wielkich wymiarów, jakim był Sodoma, wywołał w Sienie uczniów godnych sobie; takimi byli *Rustico*, *Michael Angelo Anselmi* (M. da Siena), *Bartolomeo Neroni*, zwany *Maestro Riccio*. Przedewszystkiem zaś godzien pamięci *Domenico Beccafumi* (zwany także *Mecherino* ur. w Sienie 1484, † 1550 r.); on zrazu uczy się na wzorach Piotra Perugino i kształci się na antykach. Później studjuje Sodomę, i sercem i okiem, więc go też często dosięga, stając się prawie bratem jego. Lanzi (l. c.) powiada, że koloryt jego nie zgadza się z prawdą, bo często zbyt sztucznie jaśniej czerwonawą poświata; przecież sam Lanzi znowu wyznaje, że ta poświata jakoś czaruje i rozwesela, a mianowicie wielce chwali a podziwia malowania ścienne Dominika. A był też ten Beccafumi sieńskim dzieckiem tak duszą i ciałem, że wyznał Vasaremu, że jakoś bez powietrza ojczystego miasta pracować nie zdoła.

Podobno do najznakomitszych artystów Sieny, a nawet całych Włoch, należy *Baldassare Peruzzi* (*Baldassare da Siena* ur. 1481, † 1536 r.). Był on sławnym architektem, a lubo świat mniej go zna jako malarza, przecież i pod tym względem godzien wysokiej pochwały. *Baldassare* zdoła wlać zachwyty niebiański w swoje postaci, umie z mistrzowska rozporządzać swojemi figurami, i wywoływać wszystkie tony i drgania serca. Lecz przedewszystkiem niesłychany talent i jakiś duch wesoly, lekki, Rafaelowski uśmiecha się w tych dekoracyach jego. Te ornamentyki jego były tak złudne, że pewnego razu, nawet sam Tycyan brał malowane dekoracye za istne sztukaterye. *Peruzzi* samem malowaniem zdołał uczynić na pozór salę nierownie większą, niż była w rzeczywistości, bo nikt go nie przeszedł umiejętnością perspektywy. A któż to był ten człowiek genialny, którego się potomność nachwalić nie może? Oto urodził się i wychował w nędzy, i był ciśniony przez cale życie nieszczęściem. Przy zdobyciu Rzymu, traci cale swoje skromne mienie; przy szczupłej, skąpej zapłacie, żyje o biedzie, nie poznany od ludzi; dopiero wtedy, gdy, mimo przeciwnych losów i niechętnej zawiści, imię jego zaczęło promienić, umiera na truciznę i z tą boleścią, iż zostawia na żebractwie żonę i sześcioro dzieci.

Przestajemy na tych mistrzach sieńskich, choćbyśmy mogli jeszcze kilku innych mniej świetnych przytoczyć (*).

(*) Pamiętajmy tylko jeszcze, że spokrewniony sztuką ze Sodomą był *Gianfrancesco Carotto* (ur. 1470, † 1546 r.), uczeń znanego nam *Andrzeja Mantegna*,

B. Czasz teoretyków czyli właściwego odrodzenia, to jest epoka drugiej połowy XVI wieku.

Dzieje się często, że gdy ci wypadnie dotknąć jakiegoś przedmiotu treści nadzwyczajnej, olbrzymiej, wtedy łamiesz się z sobą, a nie wiesz jak się go jąć, jak sobie radzić. Tak mnie się dzieje w tej chwili, gdy mi przychodzi mówić o mistrzu *Michelangelo Buonarroti*. Bo lubo w czasie naszej bytności we Florencyi kilkakroć o tym mistrzu mówiłem a zwłaszcza patrząc się na jego Przenajświętszą Rodzinę w Uffizi (T. III, str. 182), dalej w obec jego pomnika i przed jego posągami Dawida (T. III, str. 291), w S. Croce (T. III, str. 240 fig. 66), przecież mimo tego wszystkiego gdy widzę, że mi wypada teraz uzupełnić owe pobieżne uwagi i podać, ile słabiej możliwości mojej, wizerunek tego człowieka, czuję, że mnie jakiś odstrach bierze od tej postaci. Niby ją widzę w myśli przed sobą, jak się dźwiga w swojej potędze, jakby jakaś moc natury, co rodzi i niszczy i znówu rodzi. Nawet długo się wahałem nie będąc z sobą w zgodzie, w którym okresie to wielkie imię umieścić należy. Rzekłem już czytelnikowi, że co do układu ogólnego tej historii sztuki tokańskiej, poszedłem prawie zupełnie za moim własnym pomysłem, jednak, co do scharakteryzowania i krytyki świetnych mistrzów, często opieram się na powadze historyków sztuki, uznanych powszechnie za sędziów, mających prawo wyrokowania w tej mierze; bobym sobie nie chciał zasłużyć na sprawiedliwy zarzut, iż zamiast obeznania rodaków moich z historią sztuki tak jak ją wyrobiły długoletnie badania, i jak ją pojmuje dzisiejszy świat artystyczny i ludzie mający mir powszechny, częstują ich zarozumiale i lekkomyślnie mojemu osobistemu zdaniem, o które zapewne wcale nie chodzi. Przecież co do Michała Anioła winienem ostrzedz czytelnika, że odstąpię od zwykłe przyjętego toru. Ten mistrz bywa prawie zawsze policzony do artyzmu pierwszej połowy XVI wieku, zatem do czasów późniejszego, więc najwięcej rozkwitłego renesansu. Wyznaję, że takowe zapatrywanie opiera się na słusznym powodach. Jakoż uważmy, że *Michelangelo Buonarroti* rodzi się w r. 1474, a umiera w r. 1563, a zatem już ma lat 26 w roku 1500 (*), gdy się dopiero ów okres późniejszego renesansu rozpoczyna; zatem

lecz przejął się duchem Leonarda. Nie wspominaliśmy powyżej o nim, lecz on, rodząc się i pracując w Weronie, nie należy do tokańskich mistrzów.

(*) Michał Anioł urodził się 6 Marca 1475 r., a umarł 18 Kwietnia 1564 r. Z powodu obchodu czterechsetnej pamiątki jego urodzin pojawiła się cała literatura o tym wielkim mistrzu. Do najlepszych prac należą: *H. Grimm*, *Leben Michel Angelos*, 4-te wyd. Hannover 1873 r. i *A. Giotti*, *Vita di Michel Angelo Buonarroti*, Florencyja 1875 r. Zob. zresztą biografią o Michale Aniele przez *L. Passerini*, Florencyja, 1875 r. Piękne porównanie Michała Anioła z Rafaelem zawiera gruntowna praca *H. Springera*, *Raphael u. Michel Angelo*, Lipsk, 1877 r. — St.



tęż on w tym okresie rozwija najdzielniejszą męską czynność swoją. Co więc, Michelangelo całym brzemieniem właściwego sobie geniuszu działa na współczesnych mistrzów, a nawet na mistrzów, których ja sam policzyłem do pierwszej połowy XV stulecia (takim np. jest Benvenuto Cellini); następnie i temu nie przeczyć, że gdy mówimy o owej epoce, która jest najjaśniejsza dla sztuki w całych ludzkich dziejach, że gdy wspominamy imię Rafała, natychmiast pojawia się także w myśli potężne imię Michała Anioła; наконец ani wątpimy, że same dzieła jego są przypomnieniem sztuki jemu współczesnej — a przecież ja go mieszczę w epoce sztuki, rozpoczynającej się z drugą połową XVI stulecia, choć go stawiam na czele jej! Wytłómaczę się. Michał Anioł jest zjawieniem zupełnie osobnym, wyjątkowym, jego nie mierz żadną miarą — ani miarą, którą przyłożyć możesz do wielkiego Rafała. Na Rafała się patrz, jako na indywidualność, w której się zebrały, jako w gwiazdzie niebiańskiej, wszystkie promienie piękności ówczesnego świata, jako w gwiazdzie niebiańskiej przyswiecającej ziemskiemu światu; Rafael połączył w sobie wszystkie zalety artystycznej genialności, rozdzielone między wszystkich innych współczesnych mistrzów i to właśnie czyni go Rafałem. Być może, że był mistrz inny, który był wyższym od Rafała w kolorycie, inny znów w rysunku, inny w kompozycyi, w półcieniach i t. d., lecz to jest pewna, że nie było żadnego mistrza, któryby był te wszystkie warunki sztuki tak zarówno w sobie ześlubił, jak Rafael. Te warunki jego łączą się jeszcze u niego z anielskim wdziękiem, z uczuciem niebiańskim, nadziemskim. Indywidualność Rafała jest uosobieniem najcudniejszém najcudniejszej epoki w dziejach artyzmu.

Michelangelo ma zupełnie inne znaczenie; wprawdzie, jak każdy wyższy człowiek, jest i on synem swojego czasu, ale on nierównie więcej jest samym sobą. Zaiste, Michała Anioła wiek współczesny stworzył; Michał Anioł jednak za to ogromnie się pokwitował, bo on nierównie więcej jest wieku swojego twórcą. Jest to człowiek z taką wyłączną, z nikim nieporównaną indywidualnością, że on sztuce narzuca prawa. Jemu nie chodzi o piękność, bo jego prze duch, nie wiem czyli z nieba, czyli ze świata demonów zrodzony; a prze go i ciśnie by się na jaw wyjawił. Michała Anioła dumny, hardy geniusz chwyta nieubłaganą, żelazną ręką formy sztuki, zadaje im gwałty i zmusza, by wyrażały moce, które w nim się ciskają i rzucają nie dając mu wytchu i spokoju. Formy piękności są niewolnicami jego chimerycznego, choć zawsze genialnego zuchwalstwa. Przecież za to te formy same stają się harde i zuchwałe, one same patrzą z pogardą na żywy świat, jakby praszczury a olbrzymy z ducha i olbrzymy z ciała, na potomków moralnie i fizycznie zbiedniałych, znędzniałych.

Otóż takowa indywidualność potężna, przeważna, zadała gwałty współczesnemu, a jeszcze bardziej późniejszemu artyzmowi. Lubo,

jakeśmy rzekli, wpływy tego ogromnego człowieka dały się w znaki już w onym złotym okresie sztuki czyli w pierwszej połowie XVI stulecia, jednak one silniej jeszcze występują z drugą jego połową. bo z okresem „właściwego odrodzenia”. Co więcej, te wpływy Michała Anioła właśnie były jedną z głównych przyczyn, że po tej epoce właściwego odrodzenia jawi się na świat czas stylu Barocco, a stało się to, jak już wiemy, w ostatniej części XVI wieku. I nie mogło być inaczej! Brano sobie dzieła Buonarottiego za wzór i modłę, przecież te jego dzieła nie mogły być dla nikogo wzorem, bo były li wybuchem jego olbrzymiej, indywidualnej, osobistej natury, a jego naśladowcy ani dochodzili do wysokości jego geniuszu, ani nie posiadali jego indywidualnego nastroju, bo takowy jest w każdym człowieku inny a inny. Przeto oni, tworząc dzieła swoje, nie tworzyli ich z siebie, z własnego wnętrza, ale usiłowali naginać, nalaamywać talenta własne a sobie właściwe do form obcych ich przyrodzonemu usposobieniu. Nie dziw tedy, że maniera opanowała sztukę.

Artyzm w rękę Michała Anioła ulegał wprawdzie jego gwałtom, ale te gwałty zaćmięwa wzniosłość nie dościgła jego geniuszu. Jego następcy umieli jedynie pacyć te formy, lecz ich nie stać było aby je rozpromienić jasnością, wielkością ducha wzorodawcy. Ubiegali się za nadzwyczajnością, za efektem! Tak się też stało, że wielu z jego naśladowców właśnie poszli za wadami Michała Anioła, nie mając oczu duchowych dla jego świecących ogromnych zalet, dla niebolotności jego pomysłów zaswiatnych, nadziemskich. Z tej sztuki manierowanej wysuwa się znany nam już styl *Barocco*, którego właściwość najwyraźniej się pokazuje w architekturze współczesnej, w tych gwałtowych murowanych kaprysach, żadną ustawą rozumową nieusprawiedliwionych, w tej cudacznej żądzy sprawienia nadzwyczajnych efektów i t. d.

Jeżeli zaś, jakeśmy mówili, Buonarotti wśród złotej epoki sztuki, bo w czasie późniejszego renesansu, już wywierał wpływy potężne, które u jego naśladowców współczesnych nie poszły na korzyść najwyższego piękności ideału, jeżeli, co więcej, te jego wpływy głównie zrodziły w późniejszej sztuce styl barocco, zatem zdaje mi się, że możemy śmiało umieścić tego mistrza właśnie w okresie pośrednim, to jest w okresie zwanego przez nas czasem „właściwego odrodzenia”. Ten albowiem styl, jakeśmy już mówili, był jakby przejściem z czasów późniejszego renesansu do czasów barocco. Choć wiedzieliśmy i jeszcze obaczmy, że w tym okresie odrodzenia właściwego znajdziesz wielkich mistrzów, którzy stanęli na własnych siłach, a żyli z własnego swojego natchnienia (np. Palladio, Vignola, G. Alessi), mimo to że sam Michał Anioł wznosił się wśród nich wszystkich do wysokości zawrotnych, dla nikogo nie dosiężonych, ledwie dla innych przecuciem dościgłych.

Jak Michelangelo, dla nadzwyczajnej a osobniczej, wyjątkowej

indywidualności swojej, jest ustępem świetnym, piorunnym a bezprawidlowym w dziejach sztuki, jak on sam narzuca swoją własną naturę duchową a fantazyę formom piękności, tak on również i nas zniewala do odstąpienia od znanego, zwykłego prawidła w postępowaniu. Jakoż przy innych okresach trzymaliśmy się pewnego porządku, określając naprzód charakter czasu, a potem zwracając uwagę z kolei na odpowiednią mu architekturę, rzeźbę i malarstwo; teraz zamiast od rzeczy, zaczynamy od człowieka, bo od *Michała Anioła*. Jakże jednak może być inaczej, gdy Michelangelo jest, jak go słusznie nazwano „człowiekiem przeznaczenia“. Mistrz ten jako architekt buduje kopułę Św. Piotra w Rzymie, dzieło w swoim rodzaju najwyższe na świecie; jako rzeźbiarz stwarza Mojżesza i Medycejskie nagrobowe postacie; jako malarz Michał Anioł rozciąca na oczy Sąd Ostateczny i Księgi Rodzaju w kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie. Ten jeden człowiek zamknął w sobie trzech różnych mistrzów, a mistrzów ogromnych. Choć prawda, że on dopiero z dłutem w rękę jest całym sobą, i wtedy dopiero czuje się być na własnym państwie swoim, bo Buonarotti jest przede wszystkim rzeźbiarzem.

On patrzy na bałwan olbrzymi, niesforny marmuru; ten marmur głuchy staje się przezroczyście dla duszy mistrza, on wśród martwego kamienia widzi uwięzioną w nim postać, zatem jakby zakipiiał gniewem namiętnym, potężnym; Buonarotti dotyka dłutem martwe masy głazu — uderza — pada młot raz za razem, a ogromne bryły kamienia odlatują bijąc we wszech strony. Nawet i wtedy, gdy już Michał Anioł miał lat 60, nawet i wtedy, gdy marmurowa postać była choć z grubego wyrobiona, on z takim gwałtownym, gorącym szaleńcem pracował, iż, jak nam donosi jeden z jego współczesnych, w krótkiej chwili więcej odkuł ułomów marmuru, niż inny jaki rzeźbiarz przez dzień cały. A strach było patrzeć na tę butność zaciętą, gwałtowną a hardą jego roboty; bo za każdym uderzeniem odskakiwały kawały wielkie niby pięść, zatem za każdym razem lęk przejmował widza, czyli mistrz nie zepsuł własnego, a tak genialnego dzieła. Co może się niekiedy i przydarzało! Wiele prac jego jest niewykończonych! To zapewne najczęściej pochodziło z ognistego wulkanu co w nim płonął, nie używając mu folgi; lecz niekiedy też mogło mieć swoją przyczynę w samej tej gwałtowności mistrza. Buonarotti pracując zbyt namiętnie zapewne czasem zbyt głęboko zakuł dłutem (Burekhardt l. c.).

Co do prac pędzla — Michelangelo miał wstręt do malowania olejnego, mówiąc, że to zabawka stosowna tylko dla kobiet (*).

(*) Wszak familia Św., którąśmy widzieli w Uffizi (T. III str. 182) jest jedynym obrazem wykonanym na sztaludze, o którym z pewnością wiemy, że jest dziełem Michała Anioła; mniejszą pewnością mamy co do owego straszego obrazu (trzy Parki), o którym mówiliśmy w galerji Pitti.

On lubił malować al fresco, bo w tym trybie malarstwa wyobraźnia jego mogła rozpiąć, rozpuścić te loty swoje i bujać swobodnie, niewstrzymanie po przestrzeniach ścian rozłożystych. Ta natura jego przeważająca dla rzeźby sprawiła, iż nawet jego obrazy malowane działają raczej plastycznie, niż malowniczo; tu nie znajdziesz np. cudności kolorytu, czarów magicznych, półcieniów i półświatł i t. d. Lecz ten niedostatek wynagradza sownicie wzniosłość nadziemską, mierząc świat doczesny miarą jakby wiekuiącą; jeżeli spojrzysz na malowane postaci Buonarottiego, czujesz się być nieskończenie upokorzonym, czujesz się być tak małym, tak nieskończenie małym i nic nieznaczącym! Zdaje mi się, że nie było dwóch ludzi tak pokrewnych sobie duchem jak Dante i Michelangelo. Ztąd mistrz uwielbia poezją i swojego ukochanego wieszca. Ztąd też się dzieje, że te jego postaci, tak malowane jak rzeźbione, są niby nadludzkie, są to potęgi natury, są to jakby idee potężne światem rządzące, a starsze, dawniejsze niż ludzki ród, a pojawiające się jedynie we formie ziemskiej dla tego, aby człowiek struchlał, spojrzawszy na te widziadła. Michelangelo studjuje pilnie sztukę starożytną, ale duch, który mieszka w jego dziełach, nie jest bynajmniej duchem dawniej Hellady, która żyje w zgodzie z prawami ogólnemi świata; w dziełach Michała Anioła przebywa jego szczegółowa, osobista indywidualność. Tak się tedy stało, że na hasło, dane przez tego człowieka, sztuka następnych wieków nabrała tej cechy charakterystycznej, iż się stała na przyszłość wyrazem osobistego, osobniczego nastroju szczegółowych ludzi.

Przeistąmy na tém! Obaczmy, jaka jest strona doczesna, ziemska, tego cudownego, jasnego pojawu, co się zwał w doczesności Michelangelo Buonarotti.

Rzekliśmy już, iż Buonarotti przyszedł na świat w roku 1474, zatem 22 lat później niż da Vinci. Pochodził on z rodu chlubiącego się nie lada świetnością, bo wywodził się od dawnych hrabiów Cannonossa. Ztąd też poszło, że ojciec i nauczyciele często łajali młode chłopię za tę jego chęć do rysowania, która go napadała wśród godzin poświęconych naukom. Lecz Michelangelo nie należał ani do siebie, ani do ojca, lecz do ducha, który w nim przebywał; ten duch przełamał wolę ludzi. Stary Buonarotti, widząc że nie przemoże, oddał go pod przewodnictwo znanego nam Dominika Ghirlandajo. Pewnego razu, Michał Anioł przyszedł do ogrodu Medyceuszów ozdobionego w posągi; tu imaginację jego uderzyła tak silnie głowa starego brodatego fauna, iż chłopiec postanowił naśladować ją w marmurze. Lorenzo Medici widział z podziwieniem dzieło kilkunastoletniego mistrza, lecz wśród pochwał ganił, żartując, że faun jego, choć stary, zachował wszystkie zęby. Michel Angelo co tchu wyrwał zęb swojemu faunowi, a w miejscu brakującego zęba wykuł dołek. Zdjęty podziwieniem Lorenzo, poznawszy się ze starym Buonarottim, prosił go, aby zezwolił synowi poświęcić się sztuce, przy-

rzekając, że weźmie jego wychowanie na siebie, że go będzie miał w domu jakby własne dziecię swoje. Buonarotti przystał na życzenie Wawrzyńca, lecz nie bez trudności, bo uważał, że kamieniarz, mularz, rzeźbiarz, to jedno i to samo, a obawiał się znieważenia szlachectwa przodków swoich. Lorenzo rzeczywiście obchodził się z Michałem Aniołem jak z własnymi synami swoimi, kazał mu siadywać z sobą do stołu, i nie żałował młodzieńcowi znakomitych nauczycieli we wszystkich gałęziach umiejętności. Michelangelo, gdy przybył do domu Medyceusza miał lat 15, i bawił w nim cztery lata, bo do śmierci Wawrzyńca Medici.

Zrozumiemy, jakie to owoce przyniosło w geniuszu młodego mistrza takowe wychowanie staranne, połączone z własną, żelazną, usilną wytrwałością; pomyślmy, że ten mistrz nad studjami anatomii strawił dwanaście lat żywota swojego, a wiele, wiele miesięcy rysował wedle wzorów Masaccia. Jakoż w całych też dziejach sztuki nie znajdziecie żadnego mistrza wielkiej chwały, któryby nie wykształcił ciężką, niesprzykrzoną pracą geniuszu swojego, bo jedynie mozołem i trudem dokupuje się człowiek promiennego imienia — sama genialność, choćby najwyższa, nie wystarczy.

Nie będę wam prawił o dalszém życiu Michała Aniola, dość powiedzieć, że Papieże: Juliusz II, Leon X, Klemens VII, Paweł III i Pius V dobijali się o prace jego, uważając, że imię ich przejdzie do potomności odziane jeszcze wyższą świetnością, gdy się złączy z geniuszem wielkiego człowieka. W tych stosunkach do papieży nieraz w mistrzu buchła zacna duma i szanowanie siebie. Łatwo też zgadnąć, że Michelangelo przechodził nie jedne walki, nie jedną cierpkosć, zgotowane mu przez ladajakich ludzi; ale on te wszystkie burze przemógł wielkim umysłem, a artystyczne imię jego płonie słońcem nad potomnością, a pamięć zawistników jego zgasła niby świeatełka błędne ze zgnilizny a z próchna zrodzone. Dzieła jego, którym się przypatrujemy w czasie podróży naszej, podadzą nam sposobność do jeszcze bliższej charakterystyki i człowieka i mistrza.

Teraz powiedzmy sobie słów kilka o istnych przedstawcach sztuki tego czasu „właściwego odrodzenia“. Co do cech, które charakteryzują architekturę tego okresu, odwołujemy się do licznych naszych uwag uczynionych już po rozmaitych miejscach niniejszej podróży naszej. Pamiętajmy atoli przedewszystkiem, że gdy jeszcze w poprzedniej, to jest w cudownej piękności epoce późniejszego renesansu, architektura brała wprawdzie potrącenie od zabytków sztuki starożytnej, lecz natchnienie artystyczne umiało z nich wywoływać świeże i arcywdzięczne formy — przeciwnie ta twórcza, rodząca moc zaczęła omdlewać w czasie „odrodzenia“; natchnienie niemal ulatywało z piersi mistrzów, a na jego miejsce stanęła teoria, wiadomość umiejętna wykarmiona na gruntownych studjach starożytnej architektury; chodziło tedy teraz o to, jak się już rze-

kło, aby ile możności żywcem przenieść te formy starożytne w nowożytny świat i bystrą kombinacją, kalkulem zimnego rozumu, zastosować je do budowli i potrzeb nowożytnych. Że i teraz, pod temi warunkami jeszcze jasno, okazałe świeciła sztuka, tego dowodem są znane nam już przesławne imiona kilku mistrzów-budowników; wiemy albowiem jak w tym duchu budował wielki *Andrzej Palladio* i *G. Alessi* (Genua), i *Vignola*. Ci mistrze bynajmniej nie ulegli wpływowi Buonarrottego, obchodzącego się tak samowolnie z formami architektonicznymi; oni brali potrącenie swoje od starożytnego świata; o ile się tylko dało, genialnie, misternie umieli je stosować do potrzeb współczesnego im czasu; oni tedy zaprawdę są wyobraźniocielami tego okresu „odrodzenia właściwego“. Ci mistrze, podobnie jak niektórzy inni, już powyżej przez nas wymienieni, byli zaiste jeszcze twórcami czystego serca, nieskalanego natchnienia; oni rozdali jeszcze ze szczerą czcią dla piękności; ich nie powodowała chęćka mizdrząca się do poklasków gawiedzi, pragnącej nadzwyczajnych komedyanckich efektów.

Wszak pojmiemy również, że ustawały coraz więcej siły twórcze, że nadrabiano coraz znacznie obcemi wzorami; tedy skończyło się na zwichnięciu piękności form artystycznych we wszystkich rodzajach sztuki. Zmuszenie architektury starożytnej, by się stosowała w nowożytnych budynkach do nowoczesnych potrzeb, już samo przez się było pomysłem prowadzącym do spaczenia form, a do tego przyłączyła się jeszcze zarozumiała chęć naśladowania Michała Anioła. Żądza takowa stała się również szkodliwą dla architektury, jak dla rzeźby i malarstwa. Rzeźba i malarstwo nabierają już teraz często godnej pożałowania manieri.

Do mistrzów, których wypada na tém miejscu wspomnieć, należy *Giorgio Vasari*. Wszak to nasz historyk sztuki, którego imię tak nam już dobrze spoufalone (ur. 1512, † 1574). On jako budownik jest nierównie wyższym artystą, bo w architekturze trzyma się własnego, wewnętrznego głosu; zatem też nie jedna z jego budowli jest zacna i przetrzyma wszelką krytykę. Wiele dzieł tego mistrza architektonicznych zdobi Florencją (np. Uffizi są jego utworem). W pałacu Pitti przypatrywaliśmy się jego obrazowi „Pokusy Św. Hieronima“, który przedstawia dziwne połączenie idei religijnej a figur z mitów pogańskich (T. III str. 270). Za to atoli nasz Giorgio, jako malarz, nie uchronił się przed wpływem Michała Anioła, którego sobie za boga w sztuce uważa, więc go bierze za najwyższy wzór. Wszak Vasari, nie sięgając duchem nawet po kolana Buonarrottemu, zamiast uderzyć, zgruchotać widza ogromem koncepcyi, jak to czynił Michał Anioł, awanturuje się fałszywą śmiałością; maluje często zbyt lekkomyślnie, będąc podrzucany jakąś wrzekomą genialnością, jakąś chęcią popisywania się. Niekiedy też Vasari to z tego, to z owego malarza pożyczka sceny, figury, które sobie przyswaja, lecz jakoś tych plagiatów nie zdołał zjednoczyć w jedną

całość. Szczerze przeto mówiąc, powtarzamy, że wolimy jego pióro, niż pędzel.

Wielkiego smaku i artystycznego faktu jest mistrz *Bartolomeo Ammanati*, rodem z Florencyi (ur. 1511, † 1592). On jest wcale niezgorszym rzeźbiarzem, lecz on wyżej stanął jeszcze jako architekt; opisany przez nas dziedziniec pałacu Pitti jest jego dziełem (T. III str. 269). Doświadczał też swoich zdolności z piórem w ręku; zachęcony będąc od swojej małżonki, wziął się do pisania architektonicznego dzieła, które przechowuje się dotychczas w rękopiśmie.

Tak się też stało, że we Florencyi, w tej stolicy od piękności ukochanej, wyrósł jeszcze zastęp mistrzów broniący przez długi czas architekturę od nawału nadchodzącego barokizmu. Do tych mistrzów liczy się zwykle *Giov. Ant. Dosio* (ur. 1533, † 1578); on również był i rzeźbiarzem, a jednym z tych licznych mistrzów, którzy wyszli z pracowni złotniczej. *Giorani di Bologna* — on wprawdzie przeważnie jest rzeźbiarzem, ale odznacza się również jako budownik. Do szeregu ówczesnych architektów należy jeszcze *Bern. Buontalenti* (ur. 1536, † 1608), *Matteo Nigetti* († 1649) architekt, który i dłutem się sławił; malarz *Ludovico Cardi* zwany *Cigoli* (ur. 1559, † 1613). *Gherardo Salvani* (ur. 1579, † 1675) (*).

W rzeźbie nierównie silniej objawia się ciśnienie przemożne a często tak zgubne Michała Anioła. Co łatwo się wytłumaczy ze samej istoty tego rodzaju sztuki; bo co się dzieje i ciska we wnętrzu człowieka, umysławia się też właśnie najwierniej i naoczniej w rzeźbionej postaci jego. Zatem też dążność serca owego czasu popisywania się nadzwyczajnością, nigdy niewidzianą, dziwaczną, występuje przedewszystkiem w rzeźbie, a to tem więcej, że kierunek geniuszu Buonarrottego umysławia się najpotężniej w posągach jego. Zatem, jakeśmy już powyżej mówili, maniera staje się teraz wrogiem niebezpiecznym dla sztuki. Bo maniera zawsze tam się wylegnie, gdy artystyczne talenta zechcą koniecznie naśladować prace genialnego człowieka, bo one, patrząc na wzory zewnętrzne, którym sprostać nie zdołają, nie tworzą z siebie, nie tworzą z własnego wnętrza swojego.

Z ówczesnych rzeźbiarzy mało który wychylił się na świat choćby był wysokiego talentu, któryby się mógł pochwytać z sobą, któryby nie był zupełnie zbity z toru sobie właściwego, bo prawie każdy czuł się być olśnionym błyskami geniuszu Michała Anioła.

Tutaj staje na pierwszym miejscu *Baccio Bandinelli*. Gdy mistrz ten się rodzi jeszcze w roku 1487, a już umiera w roku 1559, zdawaćby się mogło, że on z czasu żywota swojego należyć winien do

(*) W tym samym czasie odznaczają się w Bononii architekci: *Pellegrini Tibaldi* (ur. 1522, † 1592), *Giuseppe Medo*, *Vincenzo Seregnio*.

epoki najcudniejszego renesansu, przecież Bandinelli, na szkodę swoją palony żądzą ubiegania się o lepsze z Michałem Aniołem, staje się jego współzawodnikiem. Ale ta żądza właśnie była powodem, że, zamiast być współzawodnikiem Michała Anioła, mimo wiedzy staje się jego naśladowcą. Bo tak zawsze bywa, gdy talent idzie w zapasy z geniuszem. Zatem rzecz naturalna, że Bandinelli, mimo świetnych a wielkich zdolności swoich, naleciał manierą a przesadą. Przed pałacem Vecchio we Florencyi stoi jego gruppa Herkules i Kakus, której opis wraz z drzeworytem podałem we właściwem miejscu (T. III str. 291 fig. 70).

Uczniem i pomocnikiem Michała Anioła był *Jan Angelo Montorsoli* (ur. 1498, † 1563), który, ponieważ pracował w Genui, już przez nas był wspomniany podczas pobytu naszego w tém mieście. Chwałą atoli wielce jego dzielność i prawdę i czystość w pojmowaniu. Zasługują na wspomnienie rzeźbiarze: *Jan dell'Opera* (właściwie *Bandini*), uczeń B. Bandinellego; *B. Amanati* już powyżej między architektami wspomniany; *Leone Leoni Raphaela da Montelupa* z razu uczeń znanego nam *San Gallo*, a później Michała Anioła; Montelupo był silnym i dzielnym mistrzem, choć nie geniuszem pierwszego rzędu; on wśród uczciwej chwały doczekał się 88 roku życia (*).

Wielce wysoko atoli stanął w rzeźbie wymieniony już przez nas architekt *Giovanni da Bologna* (ur. 1514, † 1608). On właściwie zowie się *Jan da Bologna*, a jest rodem z Flandryi. Giovanni uczy się wprowadzie sztuki na dziełach Michała Anioła, a przecież nie traci samoistności własnej. Ze swojego wielkiego wzoru czerpie śmiałość i butność, nigdy jednak nie przesadza, nigdy się nie awanturuje w sposób sztuce przeciwny. W jego figurach znajdziesz wdzięk, a przecież wielką siłę i potęgę; grupy mistrz komponuje doskonale, wszędzie w jego pracach widać człowieka, który wielkie pomysły, w szczęśliwych chwilach zrodzone, kombinuje później umie-

(*) Tutaj może właściwe miejsce do przytoczenia jeszcze dwóch uczniów Buonarrottego, choć nie należących do Florencyi, bo pochodzących z Lombardyi. Pierwszym z nich jest *Gugielmo della Porta* († 1577), który kształcił się pod Leonardem, Rafaelem, lecz potem dostał się w czarowniczą oczyniającą atmosferę Michała Anioła i to urzeczenie wyjawilo się też w dziełach Gugielma. Zdaje się atoli, że własny zdrowy zmysł i głębokie studia antyków obroniły go od zwichnięcia, mimo to, że pracuje w stylu mistrza swojego. Wszak to on dorobił utracone nogi farnezyjskiemu Herkulesowi, a uzupełnił je tak doskonale, iż później, gdy znaleziono nogi starożytne tego posągu, Michelangelo radził, aby zostawić tamte, sprawione przez mistrza Gugielma.

Drugim uczniem Buonarrottego był *Prospera Clementi* (właściwie *Prospera Spani*), umarł w późnym wieku roku 1584. Tego skulptora, który był i architektem doskonałym, liczą też do najświetniejszych mistrzów swojego czasu. I jego unosiła często chęć wzniosłości, zbliżając go do Michała Anioła, lecz, jak się zdaje, ta chęć nie była krzywdą dla jego dzieł, bo one odziane są wdziękiem i urokiem dowodzącym, że Prospero został samym z sobą, i nie odbiegł własnej istoty swojej.

jętnie, i nigdy nie przykrzy sobie w wykonaniu ostatecznem. Te wszystkie zalety jego widzieliśmy w grupie: Porwanie Sabinki w łodzi dei Lanzi (T. III, str. 293 fig. 71). Lubo Giovanni jest cudzoziemcem i lubo go da Bologna zowią, on przeważnie do Florency należy i do jej mistrzów się liczy.

Wielce znakomitym rzeźbiarzem jest jeszcze *Taddeo Landini* († 1549 r.), dalej *Pietro Francavilla* rodem z Cambray (ur. 1548, † około 1618 r.). On choć nie we Włoszech zrodzony, lecz jest uczniem Jana z Bononii, liczy się tedy do florenckich mistrzów; następnie *Giov. Caccini* (ur. 1562, † 1612 r.), który wcale pięknie umiał budować, był jednak wyższym jeszcze władczą dłuta, lubo tu i owdzie mroczy się jego fantazyja zbliżającym się barokizmem. A mocniej a mocniej ta zaraza stylu dotyka nieco późniejszych rzeźbiarzy, jakim był *Fra Mosca*, *Vinc. del Rossi* uczeń Bandinellogo. Gdybyśmy albowiem chcieli wysnuć dalszy ciąg rzeźby tego czasu, obaczylibyśmy się już wśród barokizmu. Dla tego kończąc już tę opokę, przelećmy poglądem ówczesne malarstwo toskańskie.

Jeżeli jakieśmy rzeki, silniej niż w architekturze wyjawił się w rzeźbie duch tego okresu, tém samém łatwo zgadnąć, że on znów potężniej w malarstwie niż w rzeźbie wyrażał dążności swoje. Bo łatwiej i taniej awanturować się i bujać swawolnie, grymasnie z pędzlem, niż z dłutem w rękę, a nadto sama osnowa łatwiej się ku temu podaje; marmur, spiż nierównie więcej opiera się fantazyjom i chimerom osobistym niż farby, płótno, lub sciana gładka, potulna. Florencka szkoła malarzy ciżbą rzuciła się w tropy Michała Anioła, a to tém tłumniej, iż mistrz żył długo, i przeżył najdzielniejszych artystów sobie współczesnych, gdy tymczasem Rafael żył zbyt krótko, niby przelotne widziadło niebiańskie.

Lanzi (*) powiada, że „gdy zaginęły kartony Michała Anioła, na których wykształciło się niegdyś już tylu dzielnych mistrzów, gdy główne obrazy jego znajdują się w Rzymie, zatem malarze florency jeli się rysować rzeźby Buonarrottego, na nich się ćwicząc. Ztąd poszło, że przeniesli w obrazy swoje hart twarde, posągowy; owe rysy twarzy nie użyte, owe giesta rąk i ruchy ciała, które stanowią właśnie straszliwość Michała Anioła. Tym trybem przeto ci artyści; nie rozumiejąc sprężyn grających pod skórą powłoką człowieka, mieścili muskuły w swoim miejscu, rysowali je jednako, czyli ciało jest w pokoju, czyli w poruszeniu, i czyli malowali młodziana, czyli dojrzałego męża. Na ich obrazach znajdujemy tłumy na pół nagich a niepotrzebnych figur, które nic wcale nie działają, i jedynie, jak Entellus w Wirgiliuszu, popisują się ogromnemi kośćmi i ramionami potężnej siły (*magna ossa lacertosque* i t. d.). Koloryt ich mdły i jałowy, a niedbają już o wystąpienie na jaw części okrą-

(*) Lanzi, l. c. Szkoła florencka III Okres.

głych“. Tak charakteryzuje nasz Lanzi malowanie naśladowców Michała Anioła. Tutaj należy się pierwsze miejsce naszemu *Vasari*, którego Św. Hieronima widzieliśmy w Pitti (T. III, str. 270), zresztą o nim wspominalismo właśnie już powyżej.

Tuż za nim spotykamy *Franciszka de Rossi*, któremu dano przydomek *Salviati*, bo takie było imię jego dobroczyńcy a opiekuna. Rossi urodził się we Florencyi r. 1510; z razu uczył się wspólnie z *Vasari* pod sterem Andrzeja del Sarto († 1563 r.). Jest prawie ogólne zdanie, że ten mistrz bywa doskonały w obrazach, w których wyjawia własną istotę swoją, bo mu nie brak ani znajomości głębokiej rysunku, ani uczucia piękności; lecz niestety, i jego bałamuci często żądza wielkości wrzekomiej.

Angelo Bronzino (ur. 1501, † 1570 r.), przyjaciel *Vasarego*; obrazy jego pełne lubości, choć może zbyt niewiescie i miękkie.

Alessandro Allori (ur. 1535, † 1607 r.), uczeń i wnuk *Bronzina*. Lanzi mu zarzuca, iż przeważnie zajmował się anatomią, a nie dość ćwiczył się we właściwem malarstwie.

Santi Fiti jest jednym z lepszych malarzy. *Batista Naldini*, *Bernardino Barbacelli*, *Maso Manzuoli* i inni, również nie oparli się ówczesnej dążności i wykrzywili talent swój manierą (*).

W Sienie jakoś działo się nierównie szczęśliwiej, bo tutaj wystrzegano się maniery, a tak Siena chlubi się wśród zepsucia malowaniem czystym, niezarazonym jeszcze zepsuciem współczesnym. Z chlubą tedy wypada wymienić mistrzów, jakimi byli: *Arcangioło Salimbeni*, *Francesco Vanni* (ur. 1563, † 1609 r.), który podobno nazywać się może najważniejszym malarzem szkoły. *Domenico Manetti* (ur. 1572, † 1632 r.), *Marco di Pino* (da Siena), zasłużyli sobie na uczciwe imię.

C. Styl barocco i czasy kolejnego upadku i dźwignia się sztuki.

Mówiliśmy na innem miejscu, jak to już od r. 1580, barocco, wywołany wzorami Michała Anioła, zaczął się wdzierać istną chorobą

(*) Tutaj dla zupełności, godzi się wspomnieć o kilku głośnych imionach, którzy nie licząc się wprawdzie do malarzy tokańskich, są atoli uczniami Michała Anioła. *Marcello Venusti* († 1580 r.), rodem z Mantuy. *Fra Sebastiano del Piombo* (ur. 1485, † 1547 r.), który, jak znać z lat jego urodzenia i śmierci, należy do czasu najwyższego rozwoju sztuki. Lecz właśnie dla tego, iż zostawał pod wpływem Michała Anioła, powinien być policzony wśród malarzy niniejszego okresu. *Sebastiano del Piombo* jest nam znany z Wenecyi. Wszak Michał Anioł, zazdroszcząc *Rafałowi* sławy, a widząc jak dzielnie *del Piombo* wyuczył się kolorytu od mistrzów weneckich, dawał mu własne kompozycje swoje do wykonania farbami; spodziewał się bowiem Michał Anioł, iż gdy tym trybem *Sebastiano* połączy cudność kolorytu z doskonałym rysunkiem, zdoła przyćmić dzieła *Rafała*. Trzecim uczniem ważniejszym *Buonarrottego* był *Daniel Ricciarelli*, zwykle *Daniel de Volterra* zwany (ur. 1509, † 1567 r.), może ze wszystkich uczniów Michała Anioła jest najznakomitszym. O tych mistrzach zapewne jeszcze mówić będziemy.

gorączkową w architekturę; otóż ten styl z początkiem XVII wieku, bo z r. 1600, coraz silniej się wzmacnia, i despotycznie włada smakiem architektonicznym aż do r. 1780 a nawet później jeszcze. Tak to przez lat dwieście dokazuje sobie po świecie całym ten smak barocco! Dotknęliśmy się także już cech jego, zatem tu przyjdzie nam o nich jedynie zlekka natrącić. Wiemy już z tego, cośmy w Wenecyi mówili, że styl ten ma i znakomite zalety swoje, lecz, że dziwactwo cudaczne jest w nim przeważającym pierwiastkiem.

Fantazyja uważająca efekt nadzwyczajny, imponujący za najwyższe zadanie sztuki, a gospodarząca kapryśnie i samowolnie architektonicznymi szczegółami, jest główną cechą mistrzów-budowniców tego stylu. Samowolność takowa w używaniu szczegółów tak się rozkołysała, że ona już nie pytała o przeznaczenie np. kolumn, gzymśu, belkowania, płaskosłupu i t. d.; lecz mięści je nie tylko tam, gdzie ich wcale nie potrzeba, lecz nawet używa ich wbrew ich konstrukcyjnemu znaczeniu i myśli ich wewnętrznej. Barocco każe architekturze wyprawiać sztuki łamane; gzymse i szczyty łamią się, urywają, podskakują, wykrzywają się na wszystkie strony a kolumny się kręcą w świder, w sznur! A te szczegóły architektoniczne prawie bez wyjątku tak są zazdrośne, a tak pełne własnej miłości, iż każdy z nich z fanfarońską nateżą się ile sił, a puchnie, a wypina się na przód, aby inne efektem przesadzić; zatem każdy z nich hałasuje jak tylko może najgłośniej, by ściągnąć na siebie uwagę świata.

Często płaskosłup przyparł się do drugiego a szerszego od siebie, a ten znów drugi chowa za sobą trzeci, którego także tylko krawędź widzisz; więc też u góry te pilastry mają odpowiednie sobie kapitele, z których pierwszy zakrywa drugi, a drugi trzeci i t. d., tak, że tylko ich boczki na widny świat występują. A nad kapitelami takich pilastrów i kolumn biegną owe podszyste, cudaczne profile gzymse, które, do tych pilastrów się stosując, łamią się, to występują na przód, to cofają w tył i, niby w tańcu, są w ciągłych ruchach a susach. Facyaty kościołów też teraz zapomniały z kreteśsem o Palladiuszu, który je uczył stawiać się z jednej kondygnacyi, więc o jednym rzędzie wysokich wspaniałych kolumn. Facyaty teraz znowu spinają się w kilka pięter, z których każde, rozumie się, opatrzone jest własnym swoim rzędem pilastrów (płaskosłupów), kolumn, okien, i własnym zarozumiałym gzymsem. A niekiedy znajdziesz tak zapustny barocco, że same facyaty są wygięte to na wewnątrz, to na zewnątrz; albo nawet w części wyginają się w tył a w części na przód. Z tego wypływa, że patrząc się na taką facyatę wykrzywioną widzisz, jako nawet szczegóły jednakowe (np. głowice, kapitele, pilastry, nize) pokazując się każdy z innej strony, jeszcze potęgują ten koncert hałasny, krzykliwy.

Dość o tym barokizmie (*), bo Toskania, jak mnie się zdaje, daleko mniej nim zgrzeszyła, niż inne miasta; nadto rozumiem, że o nim jeszcze mówić nam przyjdzie. Uważmy tylko, że zawsze, ile razy powyżej była mowa o poprzednich epokach sztuki tokańskiej, wyliczaliśmy także i jej mistrzów-budowników; teraz, mówiąc o epoce *barocco*, obejdziemy się bez tego, bo ten styl jest takiego nastroju, że wcale nie jest w związku z rodzimym usposobieniem miast i ziem; on trzyma się zasady: „ubi bene ibi patria“, co znaczy, że tam buduje, gdzie są pieniądze, lecz nie dziwcie się czytelnicy, że takie jego wyznanie wiary, a takowa zasada życia, bo wiecie, jak to on wykrzywił uczucia swoje, jak stracił sumienie piękności istotnej i prawdy istotnej, bo uczucie piękności w sztukach jest przeciw ich prawdą żywotną, ich sumieniem!

Zwróćmy się tedy raczej już do rzeźby tego stylu. O niej tutaj w krótkich tylko wyrazach wspomniemy, bo rozprawy dokładniejsze w tym względzie później znajdą stosowniejsze miejsce. Pamiętajmy jedynie, że aż do roku 1630, jeszcze rzeźba florencka, jak i włoska w ogólności, żywiła się jak mogła wzorami wielkich mistrzów złotego czasu, bo epoki późniejszego renesansu; lecz później brakło jej wątku, spożyła wszystkie zasoby przeszłości. W tej biedzie spojrziała na malarstwo, i z niego zaczęła czerpać wzory dla siebie. Jak atoli powyżej, przytaczając słowa Lanzego, widzieliśmy błędne postępowanie malarzy, gdy naśladową skulptury, tak jeszcze gorzej się dzieje, gdy rzeźba dłutem i marmurem udaje obrazy malowane.

Pomijając innych artystów, wspominaemy tu tylko o jednym mistrzu, który właśnie dla swojego arcyświątecznego talentu nie tylko niesłychany wpływ wywarł na współczesną i późniejszą rzeźbę, lecz nadto może uchodzić za typ rodzajowy całego tego stylu. Zatem mówimy tu o nim, lubo mistrz ten nie pochodzi bynajmniej z Toskanii, lecz rodzi się w Neapolu; jest to *Lorenzo Bernini* (ur. 1598, † 1680). Dzieła jego są jawnym przykładem, co się dzieje z wielkimi zdolnościami, gdy je skrzywi duch czasu i żądza popisu a szukania efektów. Bernini, pragnąc widza podziwieniem uderzyć,

(*) Zdaje mi się, że się godzi, bym wspomniał najcelniejszych architektów barokizmu, a przedewszystkiem dwóch synów Florencyi: *Alessandro Galilei* (ur. 1691, † 1737 r.), i *Ferdinando Fuga*, który jest o dziewięć lat młodszy od niego. Lecz daleko liczniejsze i ważniejsze są imiona barokistów, nie należących do Toskanii. Tu staje naprzód *Domenico Fontana* (ur. 1543, † 1607 r.), i siostrzeniec jego *Carlo Maderna* (ur. 1556, † 1639 r.). *Francesco Borromini* (ur. 1599, † 1667 r.); sławni malarze: *Domenichino* (ur. 1581, † 1641 r.), *Pietro da Cortona* (ur. 1596, † 1669 r., o nim jako o malarzu zaraz poniżej mowa będzie); a głównie jako głośny rej nowego rodzaju barokizmu słynie *Giov. Lorenzo Bernini* (ur. w Neapolu 1598, † 1680 r.), który pociągnął przykładem swoim całe sto lat, płynące od śmierci jego. *Guarino Guarini* (ur. 1624, † 1683 r.), który jest niby zakładcą dzisiejszego Turynu. *Filippo Juvara* (ur. 1685, † 1735 r.), i *Luigi Vanvitelli* (ur. 1700, † 1745 r.). Innych pomijamy; a o niektórych tu wymienionych zapewne w innym miejscu obszerniej mówić będziemy.

stwarza często figury i grupy w gwałtownych ruchach i niepokojach; on łaknie, jakby koniecznego żywołu, nadzwyczajności i sytuacji. Jego figury rzutne, febralne, ekscentryczne, to mizdrzą się ciałem pulchném, to chełpią się muskułami i siłą fizyczną, bezmierną. Szaty ich marmurowe to powiewają wiatrem unoszone, to udają przejrzystością misterną tkanicę; te szaty jak i włosy bywają wymyślnie świadrem wyrobione, ba! nawet i źrenice wydrażone, tak dalece, iż w środku ich punkt głęboki wyświdrowany, więc ciemny, nadaje figurom wszelkie pozory niby rzeczywistych oczu, rzeczywistych źrenic. A przez te wszystkie ruchy, niepokoje, szaty i gwałty, przegląda naturalizm najrealniejszy, prawie straszący. „Bernini poświęca“ jak powiada *Selvatico* (l. c. II, 736) „czyste prawa sztuki zuchwalstwu, rozum popędem fantazyi, i wdzięk, pełen prostoty, fałszywym pieścizotom“. Ztąd też łatwo poznać, że Bernini nie tworzy z prawdziwego natchnienia, ale w gorączce sztucznej, jakby mocnym napojem z umysłu wywołanej. Bo ja myślę, że natchnienie prawdziwe mistrza, szczęsnym wiedzione instynktem, nigdy nie zbroczy z dzielnicy istnej piękności, nigdy nie przekroczy zakresu jednego sztuki rodzaju, wdzierając się w granice drugiego rodzaju obcego sobie. Bernini zmusza rzeźbę, by się stała malowanym obrazem, a przecież inne są prawa malarza, a inne rzeźbiarza. Wszakże Bernini jest, jak rzekłem, wielkim, ogromnym talentem. *Selvatico* unosi się szczerze, gdy prawi o życiu techniczném w tych figurach jego, o tej prawdzie tych ciał marmurowych, o wyrazie przebywającym w głowach tego mistrza; i dodaje *Selvatico*, że ile jest błędów w dziełach Berniniego, tyle pewnie i piękności. Nakoniec pyta, czegoby był dokazał Bernini, gdyby był żył za dni Rafaelowych!

Gdy atoli mistrz ten wynagradza jeszcze przesady świetnymi zaletami, następcy jego, często nie mając tych wielkich jego zdolności, grzeszą potęgowaniem błędów jego. I tak, zapominając o naturze rzeźby, tworzą dzieła graniczące prawie ze śmiesznością, bo udają w marmurze przedmioty, nie mogące być nigdy osnową dla rzeźby (np. udają zawieszony opony, a co gorzej obłoki, chmury, które też naprawdę z wielkim jankorem studyują).

Daleko więc pocieszającym i pogodniejszym zjawiskiem, niż rzeźba, jest w tymże czasie malarstwo, które jeszcze raz błysło odnowionym żywołem, odrodzoną siłą, zanim później znów przygasło. A to wskrzeszenie malarstwa właśnie wtedy miało miejsce, gdy już barokizm rozpostarł się na świecie i napoczął całym szaleństwem architekturę i rzeźbę.

Jakoż uważmy: malarze, którzy odpowiadają co do stylu barokizmowi w budowaniu i rzeźbie, są wedle mnie po większej części owymi malarzami, których przytoczyłem jako manierystów przy powyższym okresie, to jest przy czasie właściwego odrodzenia. Dla czego zaś tak postąpiłem nie trudno mi się wytłómaczyć.

Naprzód wiemy, że w odznaczeniu i nazwaniu epok i ich charakterystyki kładziemy sobie za główne tło a podstawę architekturę; bo ona jest z istoty swojej właśnie sztuką najstarszą w swoich stylach, i nie tak łacnie się zmieniającą, jak tamte dwa rodzaje sztuki. Co więcej, rzekłbym, że jej dzieła są także niby tłem a podstawą, bo warunkiem i dla rzeźby i dla malarstwa; a nakoniec nie ma wątpliwości, że z dzieł architektury i mniej wprawnemu oku łatwiej wyczytać czas ich zrodzenia, niż z rzeźb i obrazów malowanych. Otoż rzecz jasna, iż wypadło mi się stosować przedewszystkiem do epok architektury. Manieryzm w malarstwie atoli wcześniej nastąpił, niż barokizm w architekturze, bo zwiechnięcie poszło, jak wiemy, z chęci naśladowania Michała Anioła; takowe naśladownictwo zaś mogło w malarstwie wystąpić tuż po Michale Aniele, a nawet współcześnie z nim, bo łatwiej i snadniej o obraz malowany, niż o budowanie kościoła lub pałacu.

Prawda, że niektórzy z tych malarzy, których już poprzednio wymieniłem, mogli być unieszczeni dopiero w tym okresie barokizmu, a to równie dla czasu w którym żyli, jak dla ich manierowanego stylu. Nie odwlekałem atoli wymienienia ich nazwisk, i przytaczałem ich już przy poprzedzającym okresie; albowiem, rozpoczynając tam szereg naśladowców Michała Anioła, rad byłem wspomnieć o wszystkich ważniejszych do tego rzędu należących malarzach. A nakoniec uważmy, że w tej epoce barokizmu owe trzy rodzaje sztuki nie są zupełnie odpowiednie. Jakoż mówiliśmy już powyżej, że rzeźba nie wykrzywia, nie paczy się od razu, ale żyje, jak tam może, wzorami a funduszem z dawnych, świetnych lat, a dopiero około 1630 r., nabiera w siebie choć fałszywe i wrzekome, bo zrodzone żądzą naśladowania obrazów malowanych. W ostatnich dziesiątkach lat XVI stulecia zwątlale, spłowiełe na siłach malarstwo, jakieś dopiero rzekli, raz jeszcze się budzi, a to w czasie, gdy barokizm, już rozkołysany swawolą, opanował nie tylko Włochy, lecz wszystkie prawie kraje Europy.

O tym ważnem odświeżeniu w malarstwie prawiliśmy w Medyolanie, mówiąc o trzech mistrzach *Caracci* w Bononii i o *Proccacini*, którzy odrodzili sztukę w Medyolanie. (T. III, str. 36).

Rzecz, w krótkości mówiąc, tak się miała. Już w samym końcu XVI wieku, w umysłach wyższego uświęcenia, ocknęła się gorąca chęć, by całą potęgą oprzeć się niemocy, która zewsząd trawiła sztukę malowania. Ta myśl wywołała dwa artystyczne obozy, bo *eklektyków* (wybierających) i *naturalistów*. Szkoła eklektyczna pragnie, że tak powiem, restauracji sztuki; ona głosi, że trzeba dawnych mistrzów złotego okresu studyować z miłością bezstronną, i z każdego tę stronę sobie wybrać do naśladowania, którą on najwięcej celuje. Szkoła naturalistów przeciwnie woła, że trzeba przedewszystkiem uczyć się od samej, istnej natury choć gminnej i surowizny pełnej, bo tym trybem jedynie sztuka zdoła stanąć na

własnych podnóżach. Rozumie się, że obie te szkoły nie były wyłącznie właściwością Florencyi, one nie przywiązywały się do żadnej miejscowości, ale były powszechne a wszędzie rosące, bo wypłynęły z ogólnego nastroju swojego czasu. Nie wdając się nateraz w bliższe rozbiory tych szkół, zwłaszcza, że o naturalistach później obszerniej mówić będziemy, przypominamy tylko, że rodzina Caraccich *Lodovico* (ur. 1555, † 1619, i synowcowie jego *Agostino* i *Annibale*) stanęła na czele eklektyków, a założyła szkołę w *Bononii*, z której wystąpił cały szereg świecących imion. Dodajmy tutaj również, że *Giulio Campi*, brat jego *Antonio* i krewny *Bernardino Campi*, założyli szkołę eklektyczną w *Kremonie*, która atoli nie cieszyła się znaczną przyszłością. Nierównie bogatszą w owoce błogie była, jak już wiemy, szkoła *Procaccinich* w *Medyolanie*. W Rzymie stanął na czele podobnej szkoły *Federigo Baroccio* (rodem z *Urbino* ur. 1528, † 1616), ten mistrz kształcił się głównie wedle *Correggia*. W samym Rzymie atoli posiew jego sztuki nie wydał bogatego plonu, bo zagrożony trucizną od współzawodników, opuścił miasto wieczyste. Stało się, co często bywa w dziejach ludzi; jakoż żądza zbrodni wywołała i tym razem skutki wręcz przeciwne swoim zamiarom. *Baroccio*, zniewolony przed zazdrośnikami ustąpić z Rzymu, rozkrzewił odświeżonem ziarnem po ziemiach italskich odrodzoną sztukę malowania. Florencyja, będąca zawsze bujnym gruntem dla piękności i wdzięków, wrychle przeczuła błogosławne wpływy nowego kierunku w artyzmie. *Ludovico Cardi da Cigoli* (ur. 1539, † 1613 r.), jeden z jej zacnych synów, poszedł za natchnieniem *Baroccia*. Znamy już imię mistrza *Ludwika da Cigoli*, przytoczyłem go już powyżej między architektami znakomitymi, a należącymi ze stylu do poprzedniego okresu. I *Cigoli* poszedł za przykładem *Correggia*; i jego cienie są przezroczyście i choćby najgłębsze jeszcze świecą barwą, bo *Ludovico* jest jeszcze doskonałym władzcą poćieniów (*chiaro scuro*). Był on tak znamienitym kolorystą, że wedle zdania surowego sędziego *Selvatico*, znajdziesz obrazy jego pędzla, które uchodzić mogą za dzieła *Palmy „starego“*, a nawet za dzieła *Tycyana*. I dodaje nasz *Selvatico*, że *Ludwik Cigoli* mógłby być prawie liczonym między pierwszych malarzy, których posiadała kiedykolwiek cała *Italia*. Wszak jego obraz *Św. Piotra*, który leczy chorego, uważali znawcy (*Sacchi*) po transfiguracji *Rafaela*, a po Ś-tym *Hieronimie Domenichina*, za trzeci z kolei obraz w Rzymie! Szkoda tylko, że to arcydzieło dziś zniszczone wilgocią. Wszak oddaliśmy cześć naszą temu znakomitemu mistrzowi, rozpisując się w pałacu *Pitti* nad jego obrazem, przedstawiającym *Zdjęcie z Krzyża* (T. III, st. 270).

Andrea Comodi i *Ant. Biliwert* ruszyli w ślady *Ludwika Cigoli*, a *Gregorio Pagani*, oddając się z ufnością radom jego, tak się pięknie rozwinał, że go drugim *Cigoli* zwano. Nieodrodnym też uczniem mistrza był *Domenico da Passignano*.

Przecież najświetniejszym płomieniem rozgorzała sztuka w *Krzyżostofie Allori* (ur. 1577, † 1621 r.). On był synem Aleksandra, przytoczonego powyżej wśród malarzy okresu zeszłego. I rzeczywiście Christofano bywa prawie powszechnie uważany za największego mistrza swojego czasu. Dziwny to był człek, bo złożony z wytrwałości w pracy a niedbałego próżniactwa. Bo jak nie popuścił pędzla, póki ręka jego nie wykonała tego, co było ducha jego rozkazem, tak znów, raz rzuciwszy pędzel, już z trudnością nawracał do roboty. Jakoż z żalem świadczy Lanzi, jako Christofano holdował niegodnym siebie żądzom.

Mistrz ten był ogromnych zdolności; jego karnacya ciała jest arcymistrzowska, a talent u niego jest prawie samorodny, rodzimy. Podziwialiśmy w Pitti jego Judytę, ową niewiastę tak piękną a tak straszną (T. III, str. 269). Mnóstwo młodzieży, powiada Lanzi, cisnęło się tedy po naukę do niego, trudno jednak im przychodziło wytrzymać cierpliwie przez czas dłuższy w tej jego szkole, bo sam mistrz był niepilny, a ton szkoły, obyczaj i obejście się z sobą współuczniów tchnęły surowizną i grubiaństwem.

Tutaj należy jeszcze *Giov. Battista Vanni* (ur. 1599, † 1660 r.). Pizanowie twierdzą, że to ich ziomek, a Florencyja sobie go przyśwaja. Ten spór, lubo dla nas obojętny, nie jest bynajmniej obojętny dla sławy artysty. Bo o rodowitość człeka ladajakiego żadna ziemia się nie spiera.

Nie można sobie też lekce ważyć *Jakoba da Empoli* właściwie *Chimenti* (ur. 1554, † 1640 r.); dużo w nim siły a soczystości kolorytu; celuje w portretach i w przedstawianiu martwej natury. Niekiedy się bawi, malując, niby smakosz, łakocie, konfitury i inne przedmioty ze szarego końca rzeczywistego świata.

Matteo Roselli (rodził się we Florencyi 1578, † 1650 r.). Malarz to był o sercu czystém i spokojném, takowe więc są też i obrazy jego; on głównie się ćwiczy na wzorach pozostałych po wielkich mistrzach złotego okresu, a zarazem pilnie studjuje naturę. Jego figury celują mniej idealną pięknoscią, lecz za to oblicza są dziwnego wdzięku i tchną anielską słodyczą. Przytém Matteo był nauczycielem o jakich zawsze będzie trudno; nie znając co zazdrość był z całego serca uczniom życzliwy, a nadto miał jeszcze ten dziwny dar bystrości, iż w każdym z nich odgadywał właściwe jego usposobienie, zatem wprowadzał każdego na drogę jemu właściwą a najzbawiennejszą. Nie brakło mu przeto licznych i godnych uczniów; takim był przedewszystkiém *Giovanni Mannozi*, który, dla miejsca swojego urodzenia, najczęściej *Giovanni di San Giovanni* się zowie. Dalej *Baldassare Franceschini*, zwykle znany pod imieniem *il Volterrano* młodszy (ur. 1611, † 1689 r.). Ten znów miał niepospolitego ucznia we *Franciszku Furini* (ur. 1604, † 1649 r.), który dopiero w 40 roku życia został księdzem, nie zrzekł się jednak sztuki, do której przyłgnął całym sercem. Tutaj położymy jeszcze kilka za-

nych imion, jakim jest: *Simone Pignone*, *Lorenzo Lippi*, który równie jak przyjaciel jego *Salvatore Roso* dzieli życie między malarstwo a poezją. *Francesco Boschi* siostrzeniec i uczeń Rosellego, *Giacomo Vignola*, który więcej niż własnym pędzlem wslawił się uczniem swoim *Karolem Dolci*.

Carlo Dolci (Dolce? ur. 1616, † 1686 r.). Jest-to mistrz nie znający wprawdzie olbrzymich pomysłów, lecz celujący uczuciem ciepłym, serdecznym. A *Carlo* szczęśliwym instynktem znał też ten rodzaj a granice swojego talentu. Jego nie kusila nigdy zarozumiała chęćka do przekroczenia właściwej sobie dzielnicy. On w niej będąc u siebie i niby na własnej zagrodzie, staje się prawdziwie znakomitym mistrzem. Ztąd też obrazy jego tak się podobają, bo w nich śpiewa uczuciowość pełna poezji, pełna melodyi i wdzięku. Jego nawet męczennicy, w obec okrutnych, gotujących się katuszy, patrzą w niedojrzałą dal z taką niebiańską, cichą radością, że znać, że widzą już rozwarte rajskie, pośmiertne, nieskończone rozkosze — (np. Św. Andrzej w pałacu Pitti T. III, str. 269). Dla tego myślę, że ktokolwiek się wpatrzył w obrazy jego, zrozumie, dla czego one bywają tak ukochane i podziwiane od kobiet; przynajmniej ja uważałam to w galeryach, że przed pracami jego najczęściej zatrzymują się panie, a to upodobanie ich nie idzie im wcale na krzywdę!

Początek końca florentyńskiego malowania stanowi przybycie do tej stolicy *Piotra Berettini da Cortona* (ur. 1596, † 1669 r.). *Pietro* znalazłszy mało odgłosu w Rzymie, przybywa r. 1640 na wezwanie Ferdynanda II, do Florencyi. Było to w czasie, gdy sztuka znów umierała na suchoty, więc tém łatwiej naśladownictwo *Piotra da Cortona* zaszczerpiło „manierę bezduszną, której główną było zaletą, aby w krótkim czasie naśmigać pędzlem malowidła na ogromnych przestrzeniach“ (Kugler). Trudno nam wyliczyć cały szereg artystów przez *Lanzego Cortonistów* zwanych. Dla przykładu wymienię niektórych z nich, jako: *Ciro Ferri*, *Giov. Francesco Romanelli*, *Vincenzio Dandini*, *A. Domenico Gabbiani* i t. d.

Od tego czasu już z wolna a z wolna zapadały pod widnokrąg wieczorny wszystkie owe gwiazdziste a słoneczne światła, co prawie przez półtysiąc lat jaśniały nad ziemią Toskanii i nad całą Italią. Zamiast owej piękności, gorejącej jasnością, powłókl się świat oponą chmurną, szarą. Później zrodzone pokolenia stanęły niby sieroty samotne, opuszczone, nie wiedząc nawet jak są biedne, jak są ubogie; do nich niekiedy, jakby sny rajskie, uludne, dolatywały wieści o owych złotych czasach sztuki, gdy Bóg, jakby rozmawiając z ludźmi na ziemi, wywoływał z głębi ich ducha twórcze potęgi; gdy człowiek, choć jeszcze w życiu doczesnym zamknięty, w chwilach zachwytu z Bożej łaski lotami geniuszu nieba dosięgał, i był z duchami światłości jakby między swoimi, jakby w domu własnego ojca; a gdy wracał z tej nadgwiazdnej piękności dziedziny,

opowiadał dzieje niebiańskie ludziom dziełami twórczej swojej fantazyi.

I zaiste! Były to czasy wielkiej łaski, gdy człowiekowi dozwolono było, aby dzieła własnych rąk jego tchnęły świadectwem jego pochodzenia z innych światów. W tych dziełach widać, jako jasne, z nad gwiazd poczęte, robiły i parły w duchu mistrza, tęskniąc do dziennego jawu, jak ziarno w ciemnicy ziemi złożone tęskni do słońca, choć nie widziało nigdy promiennej jego jasności — jak w sercu każdego człowieka tęskni i woła jeniec z ciemnicy, wzdychając do jutrużenki wyswobodzenia na wieki wieków.

Dziś Italia stała się gruntem ogłuchłym dla sztuki. Po długich, wielowiekowych zniwach, nastaly długie lata jałowego odgłosu i bezowocnej posuchy — braknie ziarna — braknie potęgi twórczej, rodzącej — braknie rosy niebiańskiej!

TREŚĆ

ZARYSU DZIEJÓW SZTUKI W TOSKANII.

Uwagi wstępne do tego Zarysu. — Str. 7.

I. Średnie wieki.

- A) **Styl romański.** Stosunek stylu średnich wieków do czasów poprzednich bo starochrześcijańskich. — Główne cechy sztuki zwłaszcza architektury romańskiej (przypisek). — Naczelnictwo Toskanii w tym względzie. — Nicolo Pisano. — Cimabue we Florencyi. — Duccio Buoninsegna w Sienie i jego następcy. — Str. 9.
- B) **Styl gotycki.** Jego początek i chronologiczne granice. — Przypomnienie nastroju duchowego ludzkości w czasach gotyckiego stylu. — Cechy charakterystyczne *architektury* gotyckiej w ogolności (przypisek). — Gotyk na ziemi tokańskiej. — Nicolo Pisano. — Arnolfo di Cambio i Giotto jako architekt. — Inni mistrze-budowniki. — Brak zupełnego rozwoju architektury gotyckiej we Włoszech poszedł na korzyść rzeźbie i malarstwu. — *Rzeźba*: Jan z Pizy jako rzeźbiarz. — Cosimato (Cosmotowie). — Inni rzeźbiarze tokańscy. — *Malarstwo* silniej się objawia niż rzeźba. — Szkoła florencka, której mistrzem jest Giotto, a szkoła sienśka, na której czele Ugolino da Siena i Simone di Martino. — Ta dwoistość objawu romantyczności w szkole florenckiej i sienśkiej ma swoje głębsze powody i cechy właściwe obu tych kierunków. — Giotto i charakter malarskiego stylu jego. — Giotto i Dante. — Wspomnienie z żywota Giotta. — Inni znakomici malarze tego okresu: Buffalmaco, Andrzej Cione (Orcagna) Spinello Arretino. — Szkoła sienśka. — Pietro i Ambrogio di Lorenzo. — Beato Fra Giovanni, Angelico da Fiesole. — Str. 16.

II. Sztuka nowożytna.

A) Epoka renesansu. — Okres wczesnego renesansu. Charakter tego okresu. — *Architektura* florencka tego okresu tak poważna, wspaniała, pełna prostoty i grozy różni się wielce od współczesnej architektury weneckiej. — Przyczyny głębsze tej różnicy. — Mistrz Filip Brunelleschi daje początek renesansowi. — Benedetto da Majano i najznakomitsi mistrze-budownicy. — *Rzeźba* tego okresu. — Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti. — Lucca della Robbia i jego rodzina. — Donatello, F. Brunelleschi jako rzeźbiarz. — Andrea Verocchio. — Inni jeszcze znakomici mistrze dłuta w tym okresie. — *Malarstwo* tego okresu. — Przedświtem jego jest Paolo Ucello — ale istnym stwórcą jego Masaccio. — Fra Filippo Lippi. — Ustępy z jego żywota w przypisku — Sandro Boticelli. — Filippino Lippi. — Cosimo Roselli i Benozzo Gozzoli. — Geniuszem pierwszego rzędu jest Dominik Ghirlandajo. — Andrea Castagno — inni malarze tego okresu. Świetnym jego zakończeniem jest Łukasz Signorelli. — Str. 31.

Czasy późniejszego renesansu. Przypomnienie charakteru tego okresu — *architektura* tego okresu. — *Rzeźba*. Znakomici rzeźbiarze. — Andrzej Sansovino. — Benvenuto Cellini i ustępy z jego życia. — Właściwość jego talentu. — *Malarstwo* — Leonardo da Vinci. — Charakterystyka jego geniuszu. — Jego życie — da Vinci jest współzawodnikiem Michała Anioła. — Baccio della Porta (Fra Bartolomeo). — Jego przyjaźń ze Savonarolą. — Żywioły jego artyzmu. — Jego najślawniejszy uczeń. — Andrea del Sarto. — Zdanie Vasarego o życiu niedobrym Andrzeja. — Charakterystyka artyzmu tego mistrza. — Sodoma i malarze sienyjscy tego okresu. — Str. 46.

B) Czasy teoretyków czyli właściwego odrodzenia. Michał Anioł Buonarrotti. — Trudność w ocenieniu jego geniuszu. — Porównanie Michała Anioła z Rafaelem. — Buonarrotti jest związkiem stylu barocco. — Szkodliwy wpływ jaki wywarł na naśladowców i następców swoich. — Michał Anioł jako rzeźbiarz. — Jako malarz. — Jego młodość. — Stosunek sztuki tego okresu do starożytnego artyzmu. — *Mistrze budownicy* we Florencyi w tym czasie. — *Skulptory*; Baccio Bandinelli. — Jan z Bononii. — Kilku jeszcze rzeźbiarzy a uczniów Michała Anioła, nie należących atoli do Florencyi, w przypisku. — *Malarze* tego okresu. — W ich dziełach silniej jeszcze wyjawia się szkodliwy wpływ Michała Anioła. — *Malarstwo* Sienyjskie. — Malarze uczniowie Michała Anioła, nie należący do Florencyi, w przypisku. — Str. 60.

C) Styl barocco i czasy kolejnego upadku i dźwignia się sztuki. Raz jeszcze słówko o stosunku Michała Anioła do stylu baroc-

co. — W krótkości scharakteryzowanie tego stylu w *architekturze*. — Toskania mniej ulega temu skrzywieniu się smaku. — Przewódzcy barokizmu (w przypisku). — Bernini jako *sculptor* i jego wpływy. — Znaczniejszém zjawiskiem tego okresu jest *malarstwo*. — Dla czego bierzemy architekturę za podstawę, oznaczając epoki w historyi sztuki. — Przyczyny odrodzenia się choć na czas krótki malarstwa w tym okresie. — Eklektycy i naturaliści. — Szkoła Caraccich. — Uczeń téj szkoły Baroccio rozbudza malarstwo we Florencyi. — Tak powstaje Cigoli, — i inni artyści tegoż kierunku. — Krzysztof Allori. — Późniejsi malarze. — Carlo Dolci. — Pietro da Cortona. — Cortoniści. — Sztuka z wolna konała i umarła. — Str. 70.

Z Livorno do Neapolu. — Neapol. — Pompei.

Na statku parowym Lombardo.

Nie przeliczyłem się w dacie! Pocziwy mój parowiec Lombardo, płynąc sobie wedle zwyczaju z Genui do Neapolu, właśnie przed kilku godzinami rzucił kotwicę w porcie Livorno. Zatem, jako po dawniej znajomości witają mnie i kapitan i jego marinari i kamarielowie, i witają mnie wszystkie dawne poufne kąty na statku; nawet zamaskowany duch parowca, stary bury kot, znać pamiętny udzielonej mu niegdyś kolacyi, prętem sztywnym postawiwszy ogon, miaukiem poważnym zaaprobował przybycie moje. Zdawało mi się, że długie lata upłynęły od czasu naszego pożegnania z Lombardo, a tu dopiero cztery tygodnie! Ale, bo też to nie żarty, co się przez ten czas przeżyło! Napracowałem się nie lada i sercem i duchem w tej wielkiej, przeznacnej Florencyi; zajrzałem do Sieny, pokłoniłem się Pizie! — Te cztery tygodnie nadziały się nie lada treścią duchową — więc one też nie darmo tak długim czasem być się zdają.

Rozgościłiśmy się wnet po dawnemu na Lombardo, jakby w domu u siebie. Mierzę tedy hardym i butnym krokiem pokład, niby jaki dawny bywalec a wyjadacz morski; choć prawda, że mi w tej chwili nie zbyt trudno o butność a zuchwalstwo; bo to morze Śródziemne, dziś ciche i potulne i domaszne, niby jaka sadzawka pod polskim dworem — braknie tylko wierzb i kaczek i gąsek i dziewcząt piorących. A co najlepsze, że dziś arcy-szczupła garstka obcych na Lombardo: kilku księży i kilku świeckich a światowych ludzi — otóż całe towarzystwo nasze. Rad jestem z tego; bo to każdy podróżnik rośnie w wadze a znaczeniu w stosunku odwrotnym

do liczby wojażerów; a potem przecież to niekiedy tak dobrze i błogo odbyć w ciszy a samotności rekolekcyje duchowe.

A jest mi po czém zbierać myśli! — W tych ostatnich tygodniach dusza moja żyła życiem tak gwarném a szumném, że się ani zdołała pochwytać sama z sobą. Dzień w dzień tłumem do niej zajeżdżali w goście sami jasnie wielmożni, jasnie oświeceni panowie — ba! nie brakło i najjaśniejszych panów! — Bo to jednak Rafael i Michał Anioł, bo Dante i Skopas, Praksyteles i Giotto, Machiavelli i fra Angelico — i one wszystkie wielkie magnaty w państwie ducha raczyli zajrzeć z kolei po za nizkie progi duszy mojej. Ztąd też nieboże nie mogła sobie dać rady w ubogim domku swoim. Ale też ci goście jęj, to osobiwi panowie: każdy z nich własnym praszczurem a własnym potomkiem swoim; a każdy z nich wywodzi się od onej przyczystej, pierwotnej światłości, którą Bóg, mając stworzyć świat, od ciemności oddzielił.

Jeszcze jedna atoli łódź odbija od portu i ku nam się zbliża. Wysiada duchowny. Księża będący na pokładzie, przykleknąwszy, całują mu ręce. To kardynał Amat, mąż poważny, przeżył, jak się zdaje z górą pół wieku — twarz mądra a pełna ruchu i życia. Eminencya usiadł na krześle, wyniesioném na pokład — księża ugruppowali się około niego, rozmowa snuje się żwawa a wesoła, a niekiedy coś nawet na żarciki kroi.

Już ruszamy w dal — dymny sztandar hula wysoko po powietrzu — koła wartko rozłukują fale, wody kipią w koło — syczą piany — a miliony wyrzuconych w powietrze kropli, niby iskry zapalają się od słońca i gasną w chwili.

Im dalej od statku, tém ciszej bawi się morze falkami, co miękkie, atlasowe, mieniają się w nieprzebrane barwy i kształty. Jest czemu się napatrzeć! można godzinami stać i patrzeć, i dumać i marzyć i myśleć o niczém. Ja też rozpuściłem luźno, jakby po pastwisku, po morzu spracowane myśli i uczucia moje, by sobie chodziły, jak im się żyw podobało. Straciłem tedy na piękne miarę czasu, i nie wiem, jak długo umysł mój przelazaronował w tém dolce far niente. Zapewne nie mało upłynęło czasu, bo gdym się ocknął, już światło na strażnicy w Livorno tliło się w dali na morzu, niby iszkiełka gasnąca. W tej też chwili, słyszę tuż przy mnie głos: „to Elba!“ Był to nasz uprzejmy kapitan statku, pokazujący mi jakieś skalne budowania. „A tam dalej na morzu“ — rzekł — „widzisz pan tam dalej — to Korsyka!“ I istotnie na niebie zachodniém dopalającym resztki swoich purpurowych światełek, wznosi się z morskiej topieli niby jakiś obłok ciemny, niby zagadkowy Sfinks olbrzymi, śpiący na wodach. I to także jedna z facecyj jęjmości natury ten jęj koncept, by rzucić w morze tuż obok siebie Korsykę i Elbę, tę Alfę i Omegę dla owego człowieka, co sam był Omegą dawniej a Alfą nowiej historii — co sam umarł na tę sprzeczność wewnętrzną. Elba zniknęła mi z oczu — gdzieś utonęła na pół-

nocy; tak jak prawie zniknęła do szczytu z ludzkiej pamięci — ale Korsyka rośnie i rośnie, występując w obłoczne wysokości — a dźwiga się i patrzy w dal, jakby światu na wieczne memento. — „A ta wysepka mała“, — znów po chwili powiada kapitan: — „ot tutaj, to Monte Christo!“ — Czysta ironia sławy. Na samo to imię przebudziła się we mnie pamięć o wrzaskliwej sławie onego powieściopisarza, którego romanse dopiero co tysiące a tysiące czytelników ołśniły, a dziś poszły w zapomnienie, jakby ich nigdy nie było na świecie. Dziś patrzymy na te kupy sfabrykowanych tomów, jakby na okopciałe kółka i kije i drągi z wczorajszego fajerwerku. A teraz znowu, tam pod samym rąbkiem nieba wyjawia się z morza Sardynia i piętrzy się i dźwiga na połę rzeczywistością, na połę marą. Trudno mi pochwytać jej kontury — one spływają z obłokiem, co je odział wieńcem w koło, a mrok gęsty późnego wieczora roztopia, rozpuszcza z wolna rysunek obłoku i wyspy. Korsyka sama jeszcze widna — ona sama jedna jeszcze marzy, patrząc w wiecznie ruchome wodne głębinsy. O czém дума та tajemnicza wróżka stara? — Czyli ją skrucha bierze za krzywdy niegdyś wyrządzone ludom a zdradzone ufne sojusze? — Czyli Korsyka, odwieczna vendetty macierz, uczy jeszcze swoich, jak pod nieruchomą, bladą twarzą a spokojną postawą, jak pod założonemi na piersiach ramionami czaić w sercu przez długie lata zemsty żądze, aż wybije porachunku godzina? — A może — ta wyspa dziejorodna дума i myśli o nowej epoce, o nowym zwrocie w historii świata!

(Nazajutrz).

Nie wiedzieć, jak długo jeszcze stałem wczoraj na pokładzie, myśląc o niebieskich migdałach, których kilka wam powyżej na próbkę podałem, gdy mnie przebudziła w końcu cisza na statku. Kto mógł rzucił się w objęcia Morfeusza. Latarnie na pokładzie migały na dobranoc — usłuchałem ich rad, a w rychle fale lekkie, łagodne, ukołysały mnie snem.

Dziś rano statek stanął w Civita-Vecchia. Mielśmy tu kilka godzin zabawić — zatem warto się przypatrzeć temu starem u grodowi. Port jego obstały grube, pękate baszty, z hardych ciosów zbudowane. Napis wryty powiada, że je zbudował Aleksander VI. (Borgia!) Zakwaterowaliśmy się naprędce w hotelu Orlandi, a za mówiwszy śniadanie, ruszyliśmy na przegład miasta. Tych ulic nie wiele, owszem bardzo ich mało, ale za to one wązkie, ciasne, brudne, smętne i swądliwe. Aż w kościele odetchnąłem szeroko, bo i budowa wspaniała i mnóstwo pachnących kwiatów rozsyłało wonie po powietrzu. Odetchnąłem też szeroko i na duszy, bo właśnie była napadła mnie jedna z tych chwil głębokiej tęsknoty, które każdego szerokim przestworem oddzielonego od kraju znienacka nachodzą. A zawsze człek kupi się w sobie, i detelnie spokojem uroczyństwem,

blógiem, gdy stanie w domu Bożym. Wtedy kraj własny, dom rodzinny, a choć on daleko — zdaje się blizkim, jakby o próg, a zdarzenia od wielu lat zapadłe, zdają się jakby w dzisiejszem zaraniu przebyte. Boć to przed obliczem wiekuistém samego niebiańskiego Ojca znikają wymiary przestrzeni, znikają czasu wymiary; wszystko jest tutecznym, wszystko obecnym; na wieczności tle oddalenie choćby najdalszych gwiazd spływa jednym punktem — i lat tysiące przyszłe i przeszłe spływają jednym punktem. Dla tego też i samemu człękowi, co duchem odetchnie w domu Bożym, kraj własny, dom rodzinny, choć w dali zdaje mu się blizki, jakby o próg, a zdarzenia od wielu wieków zapadłe, jakby dziś na zaraniu przeżyte.

Wychodząc z kościoła usłyszałem huk działa — wkrótce jeszcze raz zagrzmiało — jeszcze raz. — „Co to?“ — pytam stariej rozczochranej Sybilli, wyglądającej z po za góry winogron, „co znaczą te strzały?“ — „To kardynał Amat przybył do naszego miasta!“ Zatem to eminencyą naszą z Lombardo tak głośno witają!

Wróciliśmy do hotelu. Już na szerokim balkonie garson przygotował przekąski, wysławiając chwałę swojej kuchni, gdy z poblizkiej ulicy zahuczała muzyka wojskowa szumnym marszem. Niezadługo wysunęła się część załogi. To Francuzi? Nie widziałem ich od lat dwudziestu z górą. Zdawało mi się tedy z razu, że maszerują niby zbyt z niechcenia, zbyt swobodnie — lecz przytém jakież to buńczuczne a czupurne? — rzekłbyś, że każdy z nich w biwuaku się rodził. Opalone od włoskiego słońca twarze, a wąsy i bródka zuchwalące się wspólnym krojem, bo na ów wzór, co im przyszedł z góry, nadawały, zwłaszcza oficerom, jakieś podobieństwo familijne. Uderzył mnie też ogromny pakunek, dźwigany przez żołnierzy — bo dochodził im aż do połowy tyłu głowy — a to lud wcale nie rosły ale ruchomy i ruchawy, jakby na sprężynach stalowych — znać, iż aby być dzielnym żołnierzem, nie trzeba być koniecznie sążnistym drabem. Nakoniec zniknęły w jakiejś pobocznej ulicy buraczkowe majtki; lecz długo huczała jeszcze ta muzyka raczėj hałaśna, niż harmonijna, raczėj zuchowata, niż piękna.

Zaledwie znów ucichło przed naszym hotelem, aż tu z innej ulicy pędzi, jakby ścigany jakiś jegomość, mierząc długimi pajęczemi nogami ulicę, szaraczkowy słońcochron vulgo parasol w rękę. Figura mi jakaś znajoma! — Ba! to on Anglik, który, jak sobie czytelnik przypomina, a jeszcze pewniej nie przypomina, odprawił z nami drogę z Genui do Livorno, a który na statku, niby odważny Ajax, rzuciwszy się śmiało na wieczerzę, brawurę swoją przyplacił w nocy arcy-tragicznie, bo najstraszniejszą morską chorobą. W tej chwili bieżąc z zapamiętałym pośpiechem, spojrział przypadkowo w górę i poznał mnie. Obcesem tedy wpada do hotelu — zapewne brał na raz po trzy schody, bo w kilka sekund już stanął przy nas na balkonie. Tętna na czole krwią mu nabiegły; oczy wyparte na wierzch; ledwie mógł przemówić. — „Co to panu?“ — zawołałem, obawiając

się, że w lada minutę obaczę go tkniętego paralizem. Nakoniec wybełkotał, że w jego osobie godność wszystkich Anglików śmiertelnie obrażona, że biegnie w tej chwili od angielskiego konsula — że chciał, by mu paszport podpisał — że konsulat jeszcze zamknięty — że mu kazano przyjść za godzinę — że konsul śpi — że wrócił jeszcze w nocy z jakiegoś balu, z jakiejś willi — że on (to jest nasz wojażer) chciał gwałtem wejść do sypialni konsula, ale kamerdyner się temu oparł. Pragnąc go uspokoić: „pytam, czyli sprawa tak nagła?“ — „Wcale nie nagła. Ale tu o to chodzi, że konsul nie ma prawa spać, że powinien być na rozkazy każdego Anglika, bo on jest sługą publicznym, bo urzędnik, choćby najwyższy jest dla narodu, a nie naród dla urzędnika“. „Jak to — zawołał — że bym ja, ja miał dwa razy chodzić do człeka, którego naród płaci; że bym miał czekać, aż się raczy obudzić?“ — Nuż wygadywać na ministra, że takimi niedbałymi zuchwałcami obsadza konsulaty — nuż pogróżki, że się poskarży w pismach publicznych i samemu ministrowi piórem dojedzie. Chcąc rozjątrzonego jakąś rozmową udobruchać, pytam, co porabiał od chwili mojego pożegnania się z nim w Livorno. Nuż zaczął wyliczać nieskończony szereg miast włoskich, które wszystkie odwiedził, bawiąc w każdym po godzinie lub po dwie — najdłużej zatrzymał się w Rzymie; bo całe dwa dni, chcąc wszystko a wszystko obaczyć. A teraz przed godziną przyjechawczy do Civita-Vecchia, doznał takiego afrontu. Zaledwie dopowiedział tych słów, a już zerwał się z krzesła, jak oparzony, skłonił się pośpiesznie, i wołając, że jeszcze jakąś awanturę wypłata konsulowi, wyleciał jak z procy.

Gdy patrzył na dziwaka, jak pędził przez rynek, machając parasolem, dziwaczne nachodziły mnie myśli — sam siebie pytałem, czyli to John Bullo ulepiony z lepszej gliny, niż kto inny? — Czyli rodzić się Anglikiem, jest to samo, co rodzić się w czepku?

Nieco temi myślami skwaszony a skliwiony tym włoskim popasem, wróciłem sobie na Lombardo. Niezadługo na pokładzie pojawiły się nowe wojażery: jakaś rodzina ze śpiewnej Prowancyi, kilka dam i ichmościów wracających do Neapolu — i ów nigdy i nigdzie nieunikniony ród turystów angielskich, ciągnący za sobą własnego chowu dość gładkie, jasnowłose samiczki. Pokróćce odbywszy z nimi zwykłe formy towarzyskie, puściłem się przechadzką po parowcu, ruszając od jego końca do końca. I jest kędy chodzić, bo nasz Lombardo liczy sobie z 85 kroków wzdłuż, choć tylko kilkanaście kroków w szerz. A ile razy stanąłem na końcu przednim, nie mogłem się dość napatrzeć budowie ciała naszych marynarzy. A wśród nich wszystkich odznaczał się majtek Antonio — postać, jakby śpiżowy posąg zbłąkany z jakiegoś muzeum starożytniej rzeźby; bosy aż po kolana, piersi widne, rękawy od koszuli podkasane do ramion mogły być zaiste modelem wskroś pięknej męskiej postaci. Ale profil szlachetny, wyraz twarzy pełen inteligencji i uczuć; a ca-

łe ruchy, choć zwiastujące ogromne siły, pełne harmonii i wdzięku. Kapitan mi mówił, że to człek niezmiernie bystrego rozumu a niesłychanej mocy fizycznej. A to przecież był człowiek nie umiejący nawet czytać i pisać; ale to rasa dawna historyczna.

Wśród tych myśli jałem się mojego czerwonego zeszytu, by dopełnić kilku zapisek i umieścić ołówkiem koncepta, które mi przechodziły przez głowę. Choć to bywa zwykle, że koncepcina w chwili, gdy przyjdzie, już ona za świeża, zdaje się być niczego, lecz później, gdy się nieco na papierze przeleży, okaże się płaską i jałową; ona jak wszystko, póki nowe a młode, błyszczy i migoce zwodną nadzieją; a gdy się podstarzeje, już zjałowuje i zbiednieje.

Bądź jak bądź to pewna, że nikt z pisarskiego cechu na świecie całym już nie ma okazalszej pracowni, jak ja w tych chwilach, gdy spocząłem na pokładzie pod rozpiętym namiotem z ołówkiem w rękę, z perspektywą na stoliku. Z jednej strony szerzy się morze na oścież otwarte; jego wieczne ruchome fale, niby roztopione przezczyste szafiry pieszczą się i kąpią w słonecznych promieniach. I sklepią się nad morzem przezczyste niebiańskie szafiry, przepromienione słoneczną swiatłością. Lecz choć morze i niebo, jakby bliźnięta do siebie podobne, choć na rąbku ostatnim niebo schyla się ku morzu, by ucałowaniem brata ziemskiego powitać, przecież niebo i morze na wieki rozdzielone. Czém niebo jest w istocie i prawdzie, tego morze jest tylko obrazem. Morze, nieznekana nigdy bijące falą — to wieszcz, co w przepaścistych piersiach chowa tajemnice ziemskich zrodzeń i doczesnych skonów — a niebo o wiecznie spokojnych błękitach — to wieszcz, co śpiewa z otchłani nadgwiadnych zmarłychwstania hymny.

Z drugiej zaś strony mojego statku roztaczają się zwolna italskie pobraża — pobraża ojczyste dawnych Latinów. To pejzaż prawdziwie a w najwyższem znaczeniu historyczny. Pragnąłbym, żeby młodszy nasi historyczni malarze skąpali oczy w tej tu naturze; ona przedstawia jakie winno być tło przyrodzone dla figur dziejowych a wielkich wydarzeń w życiu ludzkości. Patrz, jak w tej Latinów ojczyźnie rysują się te góry i zatoki linją wspaniałą, uroczystą! Płyną te góry i zatoki, niby organów potężne tony a chorałów akordy. Szklęm nawet zbliżywszy do nich oko, nie obaczysz nigdzie kapryśnych wysoków, drobiazgowych zachcianek. Ten świat niemy, tak cichy, poważny, a jednak śmiały i butny, niby arcykapłan ofiarny, niby bohater na tryumfów rydwanie. Sama natura przygotowała tu rzymskim dziejom ojcowiznę zacząć, a scenę godną ogromnej, wiekowladnej przyszłości. Tak jest te kształty ziemskie a kontury tak szlachetne, wspaniałe, na wielką stopę rzeźbione, stanowią prawdziwy a w najwyższem znaczeniu pejzaż historyczny, co niby symbolicznie wtóruje wielkim wypadkom, wielkim pracom dziejowym, jako tony harfy wtórują epopei śpiewom.

Tak tedy ja, człek biedny, maluczki, płynąłem między otchłanią

wód i jasną powietrza bezdenią, a łądem, co wypiastował długie losy świata. Błękity promienne podemną, błękity promienne nademną, a tam unoszące się również, jakby w eterach świetlistych wyrzeźbione kontury rodzinnej ziemi, wielkoludów rzymskich. Tu natury dzieje i duchowe dzieje splotły się w trylog niewypowiedzianego majestatu; trzy praidee złożyły się w trylog, który mi póki życia mojego, śpiewać będzie w duszy. Wobec tych olbrzymich mocy, które mnie opływały w koło, brakło mi samodzielnego wątku myśli. Pilem do upojenia z tej kipiącej czary, co mi podawały i wód i łądów i atmosfery duchy, i zdawało mi się żem sam rozplynał w tych światach, tracąc w nich samego siebie.

Czytelnik zrozumie, jako w tém usposobieniu mojem i spoczął ołówek, i kartki z apisek zostały nie tknięte. Trzeba było przypomnienia z prozy poprzedniego życia, by mnie ku rzeczywistości zbudzić. Jakoż, gdy właśnie w najpiękniejszych tonąłem marzeniach, gdy myśli i uczucia, zmysły i duch, rozum, serce, świat wewnętrzny i zewnętrzny, własna jaźń a natura razem się zwały, w jedno spłynęły — obudziły mnie dzwonięcia kieliszków i szklanek, brzęki talerzów, noszonych przez garsonów, gwarnie strojących stół na pokładzie. Rzecz tak się miała: gdy morze wkoło spało z cicha i spokojnie, gdy jedynie rześki, lekki powiew, trefnił w kędziorki wodne zwierciadła, nasz kapitan zaproponował, aby nakryć do obiadu na pokładzie. Propozycya od wszystkich wojażerów jednomyślnością przyjęta; ztąd one garsony, i talerze i szklanki dzwiczące, bręczące.

Pragnąc oczyścić się z podejrzania jakiegoś dziwactwa, wmieszałem się w rozmowę towarzyszków okrętowych toczącą się opodal. I nie żałowałem tego. Bo przy obiedniej pogawędzie lekkiej, grzecznej, a niekiedy nawet dowcipnej spłynął nam czas śpieszniej niż się spodziewałem. To o tém, to o owém wartoby może wspomnieć, lecz wolę rzecz moją skrócić, i tak dość bardzo przeciąglą. A nadto, cny czytelniku mój, gdy ja tu siedzę w kabinie i kreślę te ramotki moje, już bardzo późna godzina w noc; a lampa, co zawieszona u stropu kołysze się ciągle, niby perpendykuł od zegara, mierząc uciekające sekundy napomina, żebym i ja poszedł za drugimi i położył się spać. Nadto przeszkadza mi jeszcze do pisania jaskrawy migocący odbłask od tej lampy, który na stole, na suficie i ścianach polerownych tam i sam biegnąc, wtóruje schlebnie lampie, niby pasibrzuch łaskawcy swojemu. Zanim się atoli do jutra z czytelnikiem pożegnam, chciałbym wkrótce opowiedzieć, co mi się właśnie przytrafiło w tej chwili.

Ot, gdy już od dawna przeminęła szara godzina, a przepłynął wieczór, potem noc pospuszczała oponki swoje, już wojażery wszyscy po jednemu zniknęli z pokładu — ja sam jeden pozostałem; bo mi żal było mojego miejsca na tym pokładzie. Któż wie, mówiłem do siebie, kiedy znów mi się zdarzy noc przebyć na morzu, a do tego

na morzu Śródziemném! — A spać codziennie można, a nie minie ów sen, co długo czekać będzie przebudzenia swojego! Biedny człek niechaj chwytą każdą chwilę szczęścia, bo to jego cała wygrana, niechaj ją zamyka w piersiach, niby sknera grosze, by miał czém pocieszyć się na starość. Zostałem tedy, jak mówię, na pokładzie — w koło mnie noc, ale noc włoska — niebo, choć ciemne, jeszcze świeci, a morze błyszczący, jak srebro, zarzucone ciemną, ale przejrzystą oponą. Na wschodzie, na rąbku horyzontu, między niebem a morzem srebrzystym malują się głębokim tonem sylwety włoskich brzegów; one to cofają się w noc, to występują na jaw, niby wspomnienia dawnych lat. Wiecie, że fantazyja, to nocy królowa; gdy dzień zajdzie, gdy słońce zgaśnie, zajdzie i zgaśnie z niem rozsądek trzeźwy, prozaiczny, a wyobraźnia rozpoczyna hulanki swoje, ztąd też mi tak ludno na tych morskich przestworach. Na żywe oczy widzę, jak orzą morskie fale, owe rzymskie dziubiaste tryremy, i ruszają się rytmem długie rzędy ich wiosel, a biją na fale niby nogi olbrzymiego owadu. Na tryremach szeregi ogorzonego rzymskiego żołnierza; świecą w słońcu przyłbice, tarcze, zbroje i dzidy, i owe orły spiżowe ludów drapieżcy — to flota stariej Romy, ona płynie na zdobycie świata. I wnet przed duszą moją na tym wodnym teatrze przemknęły Kartagów boje, i kroczył po topielach olbrzymem Quilius i Regulus, Annibal i Scypiony, i Sulla i Pompejus i Cezar. Wrychle z kolei zniknęły te postacie — rozplynęły się nad wodami, a fantazyja, samowolna mistrzyni w państwie nocy, zabiegła w najodleglejsze mityczne dzieje odległego starożytnego świata i wywołała na scenę Homerowe postacie — i Circei dzieje, bo to było tu gdzieś na tych zachodnich Italii brzegach, kędy wracający do ojczystej ziemi Odysseus (Ulisses) łamał się z ciężką potrzebą. Zbłąkany na nieznanem morzu, przybija bohater do obcej wyspy — głucho i pusto i straszno na jej brzegach. Trwogi ogarnęły towarzyszków mężne serca; bo im w żywej pamięci okropności dopiero co przebyte. Wtedy potrzęsają w miedzianym szyszaku losy, a losem wybranych dwudziestu dwóch mężów ruszą na zwiady, — im przodkuje Eurylochus dzielny. Oni idą zostawując na okręcie w placzu towarzyszków cierpien a łzawej niedoli.

Na tej wyspie w pałacach świecistych wśród rozkosznych czarodziejskich ogrodów królowała nimfa Circe, ród swój od bogów wywodząca; bo była Oceana wnuką a córką słonecznego boga. Tułacze biedni, doszedłszy do wspaniałej stolicy nimfy, stanęli w osłupieniu, podziwiając wdzięczne grodu uroki. Wrychle atoli lęki mroźne ścisnęły ich piersi; bo około pałacu przechodzą się stada wilków, lwów i innych drapieżców strasznych. Te zwierzęta były niegdyś ludźmi, lecz przez zwodne sztuki Circei zamienieni w bestye dzikie. Jednak te wilki, te lwy liżą i łaszą się biednym opuszczonym wędrowcom. Oni przeto, nabrawszy już otuchy, zbliżają się pod pałacowe podwoje. Tu słyszą cudowny, pełen wdzięku śpiew — był to

śpiew Circei, mistrzyni pokus a zwodów duszy. Słodycz niewymowna tonów czarodziejki tak omajaczyła myśl bohaterów greckich, iż oni sami wywołują Circeę ze świetlicy przepychem strojnej. I pojawia się na progach Circe i zaprasza gości czarodziejskim uśmiechem do komnat swoich. Sam jeden pozostał przezorny Eurylochus, inni wszyscy niebaczni wstąpili do złocistych komnat złowrogię czarów mistrzyni. Tam osadziła ich na krzesłach złocistych, i sama przyrządza im wyborne przysmaki, i leje im w puhary słodkie pramijskie wino, — lecz do potraw smacznych, lecz do słodkiego wina dodaje szkodne czary. Zaledwie rycerze wypili owe złowrogie wino, a pożyli i przysmaki zdradne — już od razu odeszła ich pamięć; zapomnieli w sercu o ojczyźnie swojej. — A gdy Circe widziała, że ich odeszła pamięć — że zapomnieli o Grecyi swojej, wtedy ona ujęła ręką różeczkę czarodziejską i dotknęła się ich z kolei, zamieniając w obrzydliwe zwierzęta — bo w świnie. Poczem wszystkich zapędziła do chlewów i w nich zamknęła (*).

Tak śpiewał Homer przed blisko trzema tysiącami lat! — Potem prawi wieszcz, jako Eurylochus sam jeden przezornością ocalony, wróciwszy do okrętu opowiada Odysseuszowi nieszczęście towarzyszków swoich, i jak Odysseusz odważnem i wielkiem sercem zjednawszy sobie bogów (Merkuryusza) łaski, nie tylko nie uległ złośliwym sztukom wabnej Circei, ale, choć nawet długo u niej bawił, przechował w zacnych piersiach świętą miłość kochanej Itaki, przechował miłość dla wiernej, tak długo niewidzianej małżonki i dla ojczystych, choć ubogich chat. Jednak nie tylko sam zachował się od sideł uroczej bogini, ale nawet w końcu wyzwolił z jej jęctwa i ze sromoty zwierzęcej onych słabszych a nieszczęsnych towarzyszków swoich.

Otóż te i tym podobne sceny odgrywała mi wyobraźnia, co sama czarodziejką urodną. A jej moc uroczą podniecała obecność natury na wielką stopę, i grandezza wspomnień dziejowych; a może też jeszcze i gorączka bezseni podbijała bębenka fantazyi. Boć to już drugą noc tak sobie bałamucę na pokładzie samotnym. — Wtém — wśród marzeń, zdawało mi się zrazu — jakoby słyszał jakieś granie tajemnicze — a granie płynęło, jakoby po wodnych falach ze strony północy. Były to dźwięki i tony ojczyste na naszej rodzinnej ziemi zrodzone. „To nic! — to czeze imaginacyi mamidla,“ rzekłem do siebie, — „boć też te fale, jakby się uwzięły, rytmem muzyki polskiej uderzają o boki statku, więc wyobraźnia psotnica dorobiła sobie do tego rytmu, ot tak dla żartu, swojskie, ojczyste melodye.“ Jakoż niezadługo owa mniemana muzyka umilkła. Znów

(*) Ona cudowną różgą dotknie cię po chwili,
Ci pod pewnych słów mamem — zmieniły się w świnie.
Wnet do chlewów zamknęci byli przez boginię,
Mają łby, grzbiety szczone i rechą, jak wieprze.

tedy dumam i marzę o Homerowych pieśniach, o czynach wielkich pogańskiego starożytnego świata, o jego herkulesowych trudach i pracach, o owych wielkich boleściach, które przeboleła ludzkość, zanim jej zapromieniła od Golgoty Wielka-noc Odkupienia — owa noc wielka, w której kamień był odwalony od grobu. — Słucham — to dziwy! — Wśród ciszy, gdzieś daleko po wodach znowu przepływa owa tajemnicza muzyka — ona śpiewa, niby od krakowskich mogił pieśń znaną, kochaną od dziecięcych lat. — Znow uciechło granie. — I dźwięki usnęły na kołyszących się miękkich falach. Atoli wnet — znowu, znowu — jakby na skrzydłach nocnych powiewów przylatują z daleka — dumy tęskne — rzewne — od ukraińskich mogił. One odpowiadają owym podwawelskim swoim siostrzycom. Przecieram oczy, przecieram czoło, czyli to sen, czyli jaw! Przestraszyłem się nieco — to czyste halucynacye — więc choroba! — Ale nie! — Czuję przecież, żem zupełnie zdrow i sobie przytomny. — I uleciały gdzieś tony — i zgasły na dalekiem morzu. — Słucham znowu — a tu po owych rzewnych, przeciągłych ukraińskich melodyach huknął mazur, co to na pół butnym tanem, na pół rycerskim pochodem, zuchwałym, a radośną tryumfów wróżbą. Już teraz niepodobna mi było dostać dłużej na miejscu mojem! — Zbliżyłem się do latarni. — Choć muzyka umilka — jednak na piękne kręciło mi się po głowie — nie pojmując, co się ze mną działo posuwam się wzdłuż statku — idąc w niepokoju — wtedy — wtedy — przez okno umieszczone w pokładzie, zająrzałem w dół do damskiego salonu — i obaczyłem — obaczyłem moją żonę przy fortepianie!!!

Zniknęły obawy i majaki — zniknęła atoli z niemi i poezya, a nastąpiła proza. Ja zapomniałem też z kretesem o tym fortepianie. — Panie różnych narodowości, wojażując z nami na statku, nie znając naszej muzyki, prosiły moją żonę, by im zagrała na próbkę kilka pieśni i tanów polskich.

Więc dobranoc, czytelniku drogi! — Do zobaczenia się jutro zrana w Neapolu!

Neapol.

Po tych złudach figlarnego przypadku zasnąłem snem prawego, nie wiedząc o bożym świecie. Ztąd też cwałem około mnie przecieciała noc, rześisto makówkami potrząsając. Jeszcze pasowałem się z Morfeuszem, gdy turkoty, hałasy, brzęki łańcuchów, wołania, przebudziły mnie na piękne. To zapewne gotują na pokładzie kotwice. Wychyliłem głowę z po za firanek mojego łóża. Już nie na żarty świt! — Wtém też cameriere, po naszymu garson, podskakując, wpada do kabiny i z twarzą radośną woła: „Jesteśmy w GOLFIE

Neapolu!“ — Ten cameriere dwa razy co miesiąc woła: „Jesteśmy w Neapolu!“ a zawsze tym słowem wtórzy jego serce drgające szczęściem. W mgnieniu oka odbyłem się z toaletą, i pędem ruszyłem po schodkach na pokład. Jeszcze nikogo z podróżnych tam nie było — ja najpierwszy ze wszystkich. Owiął mnie dech świeży młodego poranku. Właśnie wpływamy w znaną światu z cudowności natury zatokę Neapolu. Nie stać mię było, bym potoczył powtórnie okiem w koło; bo wzrok mój uwieczony utkwiał w jednem wyłącznie miejscu przepysznego amfiteatru, którym zbudował się golf Neapolu. Zgadujecie czarodzieja, co mnie uczynił widokiem swoim. Wszak to nasz dawny znajomy od wielu lat — widywaliśmy go od dziecięctwa na obrazach, a rycinach bez końca — ba! widywaliśmy go we śnie a w marzeniach fantazyi na jawie — to Wezuwiusz! — Dawno go znałem, a przecież, patrząc teraz w rzeczywistości na jego postać, malującą się na błękitach porannego nieba, wyznaję, że jakoś zdawał mi się bliższym oka, więc mniej ogromnych rozmiarów, więc mniej wspaniałym. Być może, że i to było chwilowem optycznym złudzeniem; bo nie trudno o czary, o zwody na tej czarodziej-skiej ziemi dawniej Partenopy. Ze szczytu jego unosił się w górę smukłym słupem dymek biały, lekki, aż na wysokościach uchwycony od rannego wietrzyku zginał się w kité powiewną, a w końcu rozpływał w chmurki drobne, eteryczne. Więc to tak patrzy na prawdę ten Wezuwiusz! On cichy, poufny, potulny, niby opiekun doczesnego szczęścia, i wartnik nad dziwami pięknej przyrody; a w głębiach knuje zniszczenia wywrotne i śmierć wszelkiemu życiu. Tuż nad samą wodną szybą miasta i miasteczka, i sam Neapol wysadziły półkole golfu wieńcem nigdzie nie przerwanem mieszkań ludzkich.

Pan Ungaro, o którym wrychle więcej powiem, w tej chwili, jakby teatralny duch z pod podłogi wystąpiwszy z kabiny, stanął znie-nacka przy mnie, i zaczął tłumaczyć mi dramat, rozsuwający się przed oczyma naszymi. Czytelnik pozwoli, żebym i z mojej strony opowiedział, com widział, uzbroiwszy się w szkła teatralne. Bo to nam się przyda, jeżeli od razu się rozgościmy poufale w tym świecie niewypowiedzianych piękności, w którym sobie wspólnie z kilka tygodni przeżyjemy.

Golf Neapolu zatacza sobą półkole, choć niby trochę pomięte, a tu i owdzie nadłamane. Płynąc ku samej stolicy zaczynamy opisy od naszej prawej ręki, posuwając się ku lewej. Otóż na ostatecznej prawej stronie golf kończy się wązkim, długim rogim, wysuwającym się daleko w morze — na samem ostrzu jego skalna *Campanella*. W pewnej odległości od niego, jakby dalszym ciągiem stałego lądu, garbi się na wodach w olbrzymie skały wyspa *Capri*, kędy czaił się przez długie lata światozerca Tyberyusz, jako zmoraśmiertelna ludzkości ówczesnej. Nie wyliczając już wiosek, miasteczek, które się mieniają na owym rogu stałego lądu, powiem, że

ztamtąd patrzy na golf owe *Sorento*, w którym się rodził, jakby wśród ziemskiego raję Torquato Tasso. Lecz choć się urodził wśród ziemskiego raję a radosnego wesela uroczej natury, nieszczęsny wielki wieszcz, nie zaznał chwil jasnych, radosnych wśród ciężkiej pracy życia. Mroki smętne, ponure, ęmą żalobną od dziecięctwa za-legały mu duszę, a boleści jego żywota dopięro z nim samym umarły. Capri i Sorento gasną jak w oddaleniu — one w tej chwili prawie niewidne, bo zachuchane różową sreżogzarania. Nieco więćej ku naszej lewicy spotykamy *Castellamare* — pod jego stopami, zapewne pod popiołami wulkanu pogrzebione *Stabiae* starożytnę. Jeszcze dalej ku lewój widać *Torre dell' Annunziata*. Po za tēm miasteczkiem — ot tam! — powyżej niego, jakby na pierwszym wzniesieniu *Wezuwiusza* spoczęło śmiercią — *Pompeji*. Z kolei jeszcze więćej ku lewój wznosi się na tylném tle pejzażu sam *Wezuwiusz* — on prawie usadowił się, jakby na tronie, w samym środku półkolistego amfiteatru, otaczającego golf. W tej samej linii, przeto prawie także w środku półkoła, ale już nad samém wodném zwierciadłem stanęło *Torre del Greco*, a jeszcze więćej ku lewój *Resina*. Obok *Resiny* zasnęło na wieki przywalone skalną, czarną lawą *Herkulanum*. Tuż w pobliżu i prawie nad samém tēm miastem umarłém wzięczy się *Portici*, miejsce rodzinne biedaka *Masaniella*, któremu kazano za naszych dni wystąpić z grobu, i bez końca śpiewać po teatrach i kochać się i umierać. Gdy się od *Portici* jeszcze więćej ku lewój zwrócimy, zaświeci nam w oczy huczny, rozłożysty i szaleń wrzący *Neapol*. On tu i owdzie wytężył w morze długie ciosowe ramiona, z których jedne osłaniają porty, lub dźwigają morskie strażnice, inne znów ramię na końcu swoim, jakby ściśnioną pięścią grozi zamczyiskiem obronném w koło przez fale kipiące (*Castello dell' Ovo*). Sam zaś *Neapol* piętrzy się wyżej a wyżej, wstępując po łagodnych górskich schyłach, a gdzie niegdzie na wysokościach skalnych patrzą w dal sterczące jego twierdze warowne, niby sępie gniazda. Na lewym końcu *Neapolu* pobrażę wypina się zuchwale w morze, to słynny *Posilipo*. Przed nim legła maluchna wyspa *Nisida*. Ona, choć maluchna, żyje ogromném wspomnieniem; bo tu bawił *Brutus* po zabójstwie *Cezara*, tu *Maryusz* widział się z *Cyceronem*. I uważamy, że w tej właśnie stronie rysuje się już drobna dawnych bajów zatoka (*Pozzuoli*), co była ongi treścią śpiewców, siedliskiem miękkiem wszechziemskich radości, a rajem rozkoszy dla wymyślnych hulaków staręj *Romy*. Tam w zaciszy stało niegdys *Cumae*, — a wróżyła *Kumejska Sybilla* — tam jezioro *Acernus* — tam — ale o tēm wszystkiem inną razą sobie powiemy. Ta zatoka *Bajów* — jest tedy częścią, i jakby miniaturą neapolitańskiego golfu. Ona stosunkowo wiele gęboko wkroila się w brzegi, wcisnąwszy się między *Posylipo* a przylądkiem *Miseno*, które ostrzem wybiegło w morze. Jest to sławne rzymskie *Misenum*! — Ono było niegdys stanowiskiem rzymskięj siły morskięj. Tu mieszkał *Plinius* dowo-

dząc flotą, zanim zginął od wybuchu Wezuwiusza. Tutaj Sextus Pompejus przyjmował na statku niby ukochanych gości Antoniusza i Oktawiana, późniejszego Augusta.

Niedaleko od Misenum występuje z morza wyspa *Procida*, a znów dalej w morzu *Ischia*. Jak tedy po prawej stronie, wjeżdżając do golfu, wyspa Capri jest, jakby przednią strażą zatoki, dodaną jej stałemu lądowi — tak podobnie golf z lewej strony przedłuża się wyspami *Procida* i *Ischia*.

Zaledwie rozpatrzyłem się w tej panoramie, w której wszystkie wdzięki natury wysadziły się na arcydzieła swoje, w której każdą prawie piędź ziemi olbrzymia starożytności historia uświęciła stopami swojemi — gdy atmosfera i lądy i morze zadygotały światłami i tonami wszechbarb niebiańskich i znów ten świat zamigotał to złotem przejrystym, to purpurą, to z kolei znów fioletem, szafirem a szmaragdem, — i zadrżała natura cała, jakby kochanka stęskniona, gdy drganiem serca zbliżanie się ulubieńca przeczuwa. Bo etery powietrzne i ląd i morze, dygocąc, przeczuwają zbliżającego się kochanka a pana. Za górami niebo w płomieniach, obłoczki lekkie, jak westchnienie radości, piętrzą się ciekawie na sobie — już zbudowały sobą łuk, bramę dla nadchodzącego słońca — bramę tryumfalną, co płonie światłością wszechbarw przejrzystych. Znać było, iż geniuszki farb i światel doświadczają lutni i skrzypek i głosów swoich, by przywitać wstające słońce koncertem ogromnym, by mieli co słuchać obłoki i lądy i morza. Ich muzyka na strunach światłości i barw niebiańskich, to zaiste przygrywki do onej harmonii, co czeka ziemskiego wędrowca, gdy z siebie zwleczę doczesności szaty.

W tej chwili stanęliśmy w samym porcie, wśród ciżby statków. A co tutaj tartasu i hałasu! Nasz kapitan stojąc i chodząc żwawo po moście, rozpiętym wysoko nad pokładem, to ręką, to przez gołe usta, to przez tubę, niby komendą, niby namową, niby prośbą kierował sąsiednimi statkami, by się jakoś usuwały dla pomieszczenia się naszego Lombardo. Krzyk i wrzask, ten przeważny towarzysz wszystkich czynności Włochów wzmagął się w wymiary prawdziwie straszliwe. A niedaleko od nas na lądzie, kilku początkujących doboszów z takim zapałem zapamiętałym cięło sztukę swoją, iż dudniało po morzu, grzmiały echa i huczało w uszach i w duszy. Jak gdyby tego niedość, przyłączyło się do nich kilku rekrutów, trębaczy, i zapewne na hołdy przyszłej chwały konnicy neapolitańskiej, z istną bohaterską odwagą wydymali najfałszywsze tony z nieszczęśliwych instrumentów, które też na gwałt krzyczały z bolesti. Ani przeto pomyśleć o tych światłach i barwach natury, co wygrywały w tej chwili hymny wstającemu słońcu. To wszystko jednak fraszki — nie wiedziałem, co nas jeszcze czeka. Od lądu zwolna zaczęły przybywać łodzie i barki pod statek nasz; a potem coraz, coraz więcej się ich kupiło — a teraz rozpoczęła się scena, co już ze samego piekła rodem. W każdój łodzi jeden lub dwóch drabów,

na pół nagich, ogorzałych, giestykulacją szaloną, głosem grzmącym a intonacją przebiegającą całą oktawę rozstrojonego organu przypuszczali szturmy do każdego z nas podróżnych opierających się na balustradzie parowca. Ten zachwalał barkę swoją, a ów wrzeszczał, co gardła, zapraszając do tego lub owego hotelu, obiecując za pół darmo mitologiczne komforty. Każdy zaczynał przemowę swoją krzyżąc: „Eccelenza! Eccelenza!“ Istne trwogi brały, patrząc na tę mimikę ich namiętą, gwałtowną. Była to scena — Panie odpusć — powiedziałbym djabelska. Oczy ich duże, płonące ogniem, obracały się kołowrotem — każdy muskuł drgał na tych twarzach brązowych — a ręce, nogi, a tułowy podrzucane, jaki spazmem, wtórowały ich krzykom szalonym.

Te sceny dla istnych Włochów znajdujących się na statku były czémś arcy-zabawném. Oparwszy się o breg pokładu patrzyli z uśmiechem milczącym na wysilenia tej czerni biednej. Inni atoli podróżnicy, do których i ja należałem, cofnęliśmy się na środek pokładu, by się jakoś ukryć i nie dać powodu do tych krzyków, co tak raziły bezudną dzikością swoją wśród cywilizowanego świata i wieku. Zaledwie jednak który z nas zbliżył się do brzegu pokładu, a już znowu one potępienie huknęły chórem: „Eccelenza! Eccelenza!“ I nuż wrzaski i giestykulacye, a to z taką zapalczywą zawziętością, z takim gwałtem, jakby im o życie lub śmierć chodziło. Bo każdy się sadył, by drugich zawrzeszczyć, zagłuszyć. One gondoliery weneckie a genueńskie marynarze, to istne dzieci łagodne — to istne flegmatyczne o zimnej żabięj krwi Hollendry w porównaniu do tej tu ognistej, płomiennnej opętańców czeladzi. Na dobytek przez ciasną cizbę łódek wtoczyła się jeszcze jedna — na niej dwóch obdartych chłopaków, dorostków. Ci z razu magali koziełki, chodzili na rękach i płatali niewiedzię już jakie sztuki łamane. Potém jeli się deklamować jakies wiersze, niby scenę z tragedyi, co chwilę przerzucając się w konwulsyjne pozycye. Nasz opiekuńczy duch, pan Ungaro, przystąpił do mnie z oznajmieniem, iż dla nas już barka zamówiona. Ale cóż mi z tego! Skoro było trzeba czekać przez blisko 4 godziny, wyraźnie przez blisko cztery godziny, w tym czyścucu a zapamiętałym wrzasku, zanim zjedzie pan urzędnik policyjny na przepatrzenie paszportów. Nakoniec przecież raczył się pojawić ten pan, co był w tej chwili świetnym pamfilem. Siadł przy stoliku, przejęty wskrós ważnością swojego stanowiska. Fizyognomia jego chuda, misternie wystrugana — znać, że on słyszy, jak trawa rośnie. Zdawał się nas, niby swoich pacyentów, przenikać na wyłot czarnemi oczkami, i nawet pilnie baczyć, czyli ktoś z obcych nie uciera nosa w sposób niebezpieczny dla królestwa Obojga Sycylii. Nakoniec dokonał z chwałą obowiązków swoich. Zatem, opuszczamy statek — spojrziałem na prędcę raz jeszcze po tym pokładzie na te jego stoliki, kanapki i spoufalone kąty, w których tyle chwilek tak dla mnie błogich, treściwych, w ciszy i spokoju przeży-

łem. Teraz to wszystko w nieładzie, opuszczone, zawałone torbami, kuferkami, tłomoczkami, pudłami — pełno wszędzie biegania, wołania — każdemu śpieszno — każdemu pali się pokład pod stopami.

Pożegnałem się z uczciwym kapitanem i z okrętowemi ludźmi, co niedawno tak ważne dla nas figury — a w tej chwili biedacy stali na uboczu, jakby zużyte niepotrzebne graty.

Już jesteśmy w łodzi, kędy już na nas z naszymi manatkami czeka pan Ungaro. W radości lekkomyślniej serca mojego wołam: „Zatém już wprost do hotelu!“ Jeszcze nie! Trzeba ztąd udać się na urząd celny, na zrewidowanie rzeczy. Po kilku uderzeniach wiosłem podpłynęliśmy wśród tłumu łodzi pod celny budynek. Zapewne, szanowny czytelniku mój doświadczyłeś, że takowe urzędy jakoś nie zupełnie są dla przyjemności życia doczesnego wymyślone. Panowie od cła, choć to Neapolitańczyki pełnej, czystej krwi, popisywali się flegmą wyższą nad wszelkie pochwały, chyba, że dolce farniente, zwłaszcza w urzędowaniu, należy tutaj do przymiotów narodowych. Nastroiwszy twarz we fałdy urzędowe, ci panowie topili tak poważnie wzrok w tajemnice kuferków, a pudeł a toreb, jak ongi siedmiu mędrców greckich w tajniki natury a społeczności ludzkiej. Najdłużej zabawili się oni — to jest urzędniki a nie mędracy, około naszych ze skóry wyprawnych prześcieradeł, które u nas w kraju są dość powszednią podrózną dogódką, im zaś zdawały się ósmym cudem świata a fenomenalnym konceptem. Nie posiadając się z admiracyi, zanieśli nawet jedno z tych prześcieradeł do poblizkiej izby, aby to dziwo panu szefowi pokazać. Byłaby się cała rzecz jakoś śpieszniej upiekła, ale — książki! — „To cała biblioteka!“ Zawołał jeden z nich, gdy moich biednych kilkanaście książek zobaczył. A książka, to tu straszna rzecz. W nią złe duchy się legną — to istna puszka złowrogiej Pandory, z której się sypie wszelkie złe na świat — na społeczność całą. Z książkami francuzkimi, niemieckimi jeszcze było pół biedy, bo przez piąte dziesiętne domyślili się ich niewinności nieskalanęj; lecz jeden z tych panów wziął do ręki Jana Kochanowskiego, mojego nieodstępного opiekuna, co go ciągle z sobą miewam i w domu i za domem, jako talizman święty a szkaplerz od złego uroku obczyzny. Wieszczy z Czarnolesia wędrował z ręki do ręki — zabolęła mnie ta profanacya mojego skarbu — i było mi na sercu, jak onemu, co mu wpadł pajak do kubka starego wina. Wędrował mój Kochanowski od jednej pary oczu do drugiej, a wszystkie rozpatrywały się w nim wyrazem niedowierzania a podejrzliwości. Nakoniec jeden z tych panów, podobno ich starszy zapytał, w jakim języku pisane to dzieło? I czyli ono może nie jest przeciwne neapolitańskiej cenzurze? — „Ale, moi panowie, odrzekłem — po có by mi wozić ze sobą książkę u was zakazaną? — Wszak ja sam takową książkę sobie zrobić mogę, bylebym się troszkę rozpatrzył między panami dobrodziejami!“ — Ten wybuch był troszkę zuchwały a niegrzeczny, lecz już mi było

cierpliwości zabrakło — a zresztą to moje rogate dictum pomogło! Ci panowie spojrzeli się po sobie. On gruby zeszyt mój czerwony, na poły już zapisany, nadto mnóstwo luźnych notat — a nadmiar pasport mój, wyrażający moje powołanie, przekonał, iż być bardzo może, iż ja człekiem od kałamarza — więc djabeł nie spi! Puszczono mnie bez dalszych już korowodów. W tej chwili siedliśmy do pojazdu zamówionego już przez pana Ungaro, a co konie wyskoczyć mogły, ruszamy do hotelu. Pan Ungaro z naszymi rupieciami dopadł drugiego pojazdu.

Jeszcze mi w głowie huczało, dudniało po tych wszystkich faktach, dopiero co przeżytych, a tu znów obaczyłem się wśród odurzającej, szumnej, hałaśnej ludności neapolitańskiej. Co nie miara pędzących galopem, karyków, powozów, wózków — a znów osielki, dzwonki, przekupnie publiczne, krzykały, żołnierze, facchini, lazzaroni i t. d., i t. d. — a to wszystko biegało, wrzeszczało jak najęte. A przyświecało im i dogrzewało nie na żarty słońce.

Nasz woźnica, jakiś rażny człek, co chwilę wykręcał się na koźle, głośno wykrzykując nazwy części miasta i placów i ulic i ważniejszych budynków. Woła tedy z kolei co gardła a po dłuższych paузach: „*Largo di Castello!*“ (*) „*S. Carlino!*“ — „*Largo del Palazzo!*“ — „*S. Lucia!*“ — Uważałem, że w ciągu całej tej drogi, trwającej coś z pół godziny, jechaliśmy prawie zawsze nad morzem, a w kierunku z prawej ku lewej części miasta, to jest, patrząc od morza. Nakoniec woźnica woła: Otóż *Chiatamone!* — I stanął przed hotelem des *Etrangers* — to nasz hotel. Za kilka minut nadjechał pan Ungaro — więc rozgospodarowaliśmy się naprędce w naszej gospodzie.

Teraz słówko o tym mistycznym panu Ungaro. Gdyśmy odpływali z *Oivita-Vecchia*, przybliżył się do mnie jeden z podróżnych, a polecając się, jako właściciel hotelu *des Etrangers* w Neapolu, pytał, czylibyśmy nie chcieli stanąć u niego. Wyjaśnił położenie domu nad morzem, cudność widoku, komforty, ceny i t. d., i t. d. Przystałem na propozycyą. I nie żałowałem tego. Bo lubo hotel jego był nawet za wystawny, więc za pański na miniaturowy mieszek profesorski — jednak trzymałem się i tą razą zasady, iż pierwszorzędne hotele bywają zwykle najtańsze — i dobrze na tém wyszedłem (**).

I zaprawdę, mieszkam podobno w jednej z najśliczniejszych dzielnic miasta. Mapka ustna, którą was dziś rano raczyłem, wpływając do golfu, już i teraz nam się przyda, by się z miejscowoscją jakoś pochwycić. Wspomniałem wam dopiero o wybrzeżu *Chiata-*

(*) Dziś *Piazza del Municipio*. — St.

(**) Zresztą pan Ungaro pokazał mi się w ciągu mojego pobytu, jako człowiek słuszny, uprzejmy i porządny. Zatem go mogę sumiennie polecić ziomkom moim zwiedzającym Neapol.

mone; one położone ku samemu lewemu końcu miasta (patrząc od morza): więc w stronie Posilipo. Wprost przed mojami oknami igra sobie morze — a gdy wyjdę na lewo, po kilku minutach można być na owej sławnej S-ta Lucia, którą niezadługo bliżej poznamy. Jeżeli zaś z mojego hotelu ruszę na prawo kilkadziesiąt kroków, już znajdę się na harděj *Chaja* i *Villa Reale* (*), którą wam dziś jeszcze opiszę. Za *Chaja* i *Villa Reale* piętrzy się góra *Posilipo* z swoją grota, znaną nam z obrazków od pacholecego wieku. A nad *Posilipo*, tam w zaciśy świętej, wzniesiony wysoko nad gwary życia — wśród drzew, krzewów i powojów *Virgiliusza grób*, niby pośmiertny rzymskiego wieszca tron.

Najserdeczniej mnie atoli cieszy to blizkie moje z morzem sąsiedztwo; bo tak blizkie moich okien, jakby na rzut drobnego kamyka. Bo do *Chiatamone* należy właśnie wraz z moją oberżą rząd nie wielki domów, które nie wiedzieć po co wyrwawszy się swoim sąsiadom z prawej i lewej strony, wystąpiły ze szeregów i śpieszą ku wodzie, jakby pragnęły czëm prędziej przejrzeć się w jej zwierciadłach. A uważcie wprost i tuż naprzeciw okien moich rusza na fale owe już wam wspomniane ramię kamienne, które w końcu swoim dźwiga zameczysko obronne: owe *Castello dell' Ovo*. Zameczysko posępne, bure, zamyśłone, od wielu wieków moczy stopy swoje w morskich bałwanach. Bo ten stary gród zbudowany przez znanego wam *Nicolo Pisano* z polecenia cesarza Fryderyka (*Hohenstaufen*), co był współczesnym Leszka Białego, zatém i Goworka i Kadłubka. Dobrze też wiedzieć, iż ten *Castello* stanął na fundamentach *Villi Lukullusa*, owego wirtuoza ziemskich rozkoszy, co wszystkim potomnym wiekom pokazał, co to mogą skarby bezdenne, gdy niemi pełną garścią szafuje człek, co umie sobie żyć wesoło na tym padole płaczu a narzekania. Ba! — *Lukullus* nie dla samych wyrafinowanych zbytków żyje w pamięci historyi, ale raczej dla tego, że to był mąż zacny i szlachetny, serdeczny. On kołł łyzy i boleści całych prowincyj, a goił krwawe krzywdy wyrządzone im przez onych drapieżnych rzymskich prokonsulów, którzy rządy powierzonych im krajów mieli sobie jedynie za pole zdzierstw bezczelnych, nagłego zbogacenia się a bezkarnego łotrowania. Jeżeli zaś sam *Lukullus* dla cudności miejsca tu postawił willę dla siebie, zrozumiecie tedy jak urocze jest położenie mojego mieszkania. Ono szczyci się jeszcze tą niemalą korzyścią, że, choć w pobliżu z prawej i z lewej kipi całym warem życie gorące namiętnego Neapolu, jednak przed oknami mojami zwykłe cisza daleka od ulicznych hałasów. Skreśliwszy naprędce powyższe wyrazy stanąłem na balkonie i spostrzegłem, że najcięższe upały podobno minęły, ruszyłem tedy na zwiaady po mieście. A nie żałowałem sobie drogi: byłem na *Molo*, i w grocie *Posilipo*, chodziłem tu i ówdzie — a skończyłem dzień pierwszy

(*) Dziś *Villa Nazionale*. — St.

mój we *Villi Reale* i tę tylko wam dzisiaj opiszę, zostawiając wszystko na raz inny.

Od Chiatamone palacowate kamienice cofają się nagle od morskiego pobraża, a cofają się od niego tak potężnie, iż między wodą a niemi krom szerokiej przestrzeni do jazdy, zostało jeszcze miejsce rozłożyste dla ogrodu, który się ciągnie wzdłuż samego morza.

Otóż ten rząd długi palacowatych, okazałych kamienic, zatém i owa przeciągła, rozłożysta przed nim przestrzeń nazywa się *Chiaja*, ściślej mówiąc *Riviera di Chiaja* (dla odróżnienia od innych Chiajów). Tu stały co wspanialsze hotele, tu mieszkają zwykle ambasadorowie i piękny świat stolicy, tutaj przez wielką część roku eleganckie towarzystwo Neapolu odbywa pod wieczór Corso, popisując się przeplechem ekwipażów i koni i toalet. Ów zaś ogród tak cudnie położony jest właśnie ową *Villa Reale*. Gdym dziś stanął w ogrodzie tej willi, słońce miało się ku morzu. Wyznaję, że i na duszy i na ciele byłem prawie do ostatka znużony, przeto sam sobie przyrzekłem, że w rychle wrócę do domu.

Środkiem ogrodu ciągnie alea szeroka, wspaniała, opatrzona gęsto w marmurowe ławy. Z obu jej stron witają nas smukłe drzewa i cieniste klomby i kwiaty, prawdziwe dzieci południowej natury; bo tu bujają radośnie mirty, cyprysy, pinie, tuje, pomarańcze, cytryny i wiecznie zieleniejące się dęby i t. d. wśród ciemnych, gęstych krzewów stają w bieli marmurowe posągi, doskonale kopie arcydzieł starożytnego świata. A wodotryski odświeżając rzeźwią oddech roślinom i ludziom. W środku ogrodu przestrzeń otwarta rysuje się kołem obszerném. Tu zebrały się gęściej posągi. Tu dumają dwie świątyniczki, z których jedna poświęcona Wirgiliuszowi, a druga zbudowana na cześć Tassa. W tém miejscu zbudowane cukiernie, kawiarnie małe: biedaczki atoli najczęściej samotne, bo ich chłodniki jakoś wcale nieosobliwe i nie ponętne. Od tego koła już ogród zmienia postać swoją, przybierając styl angielskich parków; więc tutaj sztuka sama nawraca do natury i jej wdzięcznej swobody. Przecież ani roślinność bogata, południowa, ani posągi, ani świątynie, ani wodotryski nie stanowią najwyższego uroku tej precudnej przechadzki; bo takowe przystroje znajdziemy przecież dość często na świecie — ale samo położenie szczęsne, oryginalne, potęguje urok tej willi, czyniąc ją jedyną w swoim rodzaju na świecie całym. Jak bowiem już wiemy, ze strony prawej w całej długości tego ogrodu ciągnie się przepyszna dumna Chiaja. Ogród od niej oddzielony strojną, żelazną, a wielce przezroczystą kratą. Stojąc tedy przy niej, widać wszystko co się na Chiaja dzieje. Na przeciwniej zaś, bo na lewej stronie ogrodu, ciągnie się znowu w całej jego długości morze, podchodząc pod samą balustradę ciosową. Ta balustrada niska; opierając się tedy o nią, możesz słuchać morskich gaworów i patrzeć na nigdy niesprzykzone igry wód. A wielce szczęśliwym pomysłem jest tutaj tak słusznie zwany *Belvedere*. Jest to

miejsce występujące półkolem ciosowem w morze, a opatrzone w koło w ławy marmurowe. Tutaj swobodny widok na golf, tutaj oddech szeroki na morze — tutaj, choć wśród najszumniejszego miasta na świecie, zdołasz całe godziny przedumać, przemarzyć w świętej ciszy a świątecznym pokoju (*).

Zaledwem się nieco był rozpatrzył w tej czarującej willi, gdy Chiaja zagrzmiała turkotem kół a tententem koni. Przeszedłem tedy na stronę owej wspomnianej wami kraty, i siadłszy przy niej na lawie kamiennej pod mirtów gęstwiną, jałem się patrzeć na te buńczuczne parady wielkiego świata Neapolu. Podwojnym sznurem ciągną ekwipaże; bo dosięgnąwszy końca Chiai, za każdą razą znów nawracają; a tak ciągną przez godzin kilka. A pojazdy błyszczące — posrebrzane — pozłacane. Konie czystej neapolitańskiej rasy, najczęściej ogiery harde, butne; z pod kopyt sypią się iskry gęste. Toczy się ekwipaż za ekwipażem; co który, to niby świetniejszy, dumniejszy. Prawie w każdym rozsiadły się damy — najczęściej jakaś starsza pani z młodszymi — zapewne matka i córki. Mamy zwykle tuszyste, więc, nieco form okrągłych z podbródkami — troszkę nadto wygorsowane — ale bo też dziś tak duszno a gorąco! — Córy zwykle z profilem nieco pomiętym, blade, białe; całe ich życie zbiegło się w oczach. Z tyłu za powozem najczęściej dwóch lokai, w białych rękawiczkach, w barwie lśniącej galonami; chłopcy jak dęby, herkulesowych form. Niekiedy też w powozie jakiś jegomość sam jeden szeroko się rozpiera na aksamitnych poduszkach, palących się ponsem — znać, żeby rad cetuarami zaważyć w tym ekwipażu swoim, — nogi obute w glansowane trzewiki rozłożył na kanapce — lorneta na złotym łańcuchu kołysze się na tuszy wspaniałej, okrągłej, kopulastej. Od czasu do czasu to lekkim, protekcyjnym skinieniem ręki, to uprzejmym pokłonem wita mijające go powozy. Ten jegomość — to pewnie potentat od finansów. A tak toczy się pojazd za pojazdem tuż bliźniuchno mojej kraty, jakby umyślnie dla mnie na przegład a wzorki. A co który, to inne przedstawia sceny. Gęsto też ekwipażom damskim służą po obu stronach, panicze na koniach paradnych; zrywają konie, popisując się korwetami. Ich postacie jednak wcale nie herkulesowe, nie korzystnie patrzą w porównaniu do onych setnych galonem wyszywanych drabów, co stoją za pojazdem. Zwłaszcza u niektórych z tych świecistych kawalerów nóżki zdawały mi się zbyt misterne i filigranowe, lica bez świeżości; niekiedy nawet choć młode już jesienne, zwiędłe, nadrabiały jak mogły, krzaczystym bakenbartem. Ztąd też jakoś troszkę po łacinie na tych swoich rumakach siedzieli.

(*) Godne uwagi, że w ogrodzie *Villa Nazionale* w bliskości owego Belwederu urządzono w roku 1874 wspaniałe *Aquarium* ze stacją do badań zoologicznych (*Stazione zoologica*) dla każdego przybywającego tutaj przyrodnika. — St.

Przecież, jak w gramatyce łacińskiej nie trudno o wyjątki, tak też między tymi paniczami nie brakło gestych częstych wyjątków, nie brakło silnej i pięknej młodzieży dzielnie toczącej koniem.

Może całą godzinę tak przesiadałem, przypatrując się tym błyszczącym scenom. Gdy już szara godzina rozlała się po świecie, wróciłem znowu w głąb ogrodu. On teraz już bez płomiennych świateł zachodu przeistoczył się jakby w inny zupełnie świat. Gdym się z wolna przechadzał po jego alejach, z każdą chwilą jakaś ucichła barwa, z każdą chwilą kontury drzew, krzewów, dopiero co wydatne, coraz gasły i rozplywały w zmroku. A posągi marmurowe, same już przez się olbrzymie, rosły a rosły jeszcze ogromem i świeciły bielą, niby duchy stojące na straży naturze utulonej marzeniem.

Dziwna to magia tej szarej godziny, nie darmo u nas tak ukochanej! — Szarą godziną, jakoś proroczo przemawiając do serca człowieka, budzi w duszy jego poezją niewymownej tęsknoty i wywołuje na jaw zagadki drzemiące za dnia w najgłębszych tajnikach piersi naszych. I nie dziw! — Bo gdy sama przez się ciemna noc, niby abstrakcyja głucha, czarnym skrzydłem zasłania świat — wtedy dusza samotna, samoistna, oderwana od rzeczywistości otaczającej ją w koło, pracuje sama w sobie; przeto albo przedzie długi wątek abstrakcyjnych myśli, albo, co jeszcze częściej bywa, puszcza wodze fantazyi, która już samopas bujając po niestworzonych światach, wysila się bez końca, rodząc dzikim nieładem obrazy po obrazach. A te obrazy jej ani się same między sobą łączą, ani nie mają związku z rzeczywistością, bo wszelka rzeczywistość jest właśnie niewidną, zasłoniętą. Wbrew odwrotnie ma się rzecz wśród jasnego dnia; bo wtedy znowu cała rzeczywistość, będąc na potężnym wydatnym jawie, przemawia prozą rozumową, rozsądną do rozumu a rozsądku człowieka. Dla tego też za dnia, fantazyja przygłuszona przewagą obecności żywej i trzymana w karchach przez władzę sobie przytomnego ducha, stula się w sobie i śpi. Otóż szara godzina, będąc środkiem między negacją abstrakcyjną ciemności nocnych, a rzeczywistością obecną, widną białego dnia; jak z jednej strony chroni fantazyją od bezuzdneho bujania, nie mającego związku z prawdą a rzeczywistością, tak z drugiej strony znowu nie więzi, nie krępuje tej wyobraźni obecnością przeważną rzeczywistego świata. A wiecie już, co się dzieje z fantazyją twórczą prawdziwego poety lub mistrza w jego natchnienia chwilach — wiecie, że on pierwsze potrącenie do dzieła bierze ze zewnętrznego, rzeczywistego świata; wiecie atoli również, że on pojawia takowy zewnętrzny nie przenosi żywcem w piękności dziedzinę, lecz właśnie w chwilach natchnienia potęgą swojej twórczości przerabia go, przeistacza na ideał. Bo dzieło sztuki i poezyi niby jest rzeczywistym przedmiotem, a przeciw nim nie jest! — jest błogą wdzięczną uludą. Otóż dla nas ludzi powszednich, dla nas nie poetów, nie mistrzów, szara

godzina ułatwia sprawę naszej fantazyjce, by nas także jako tako stać było poetkować — ot tak sobie dla domowej własnej potrzeby. W szarej godzinie przedmioty zewnętrznego świata niby są tём, czём są, a przecież nie są tём — one same przez się nabrały fantastycznego pozoru i wdzięcznej uludy; zatem już z łatwością potrącają naszą wyobraźnię, by sobie z nich wymarzyła obrazy odpowiednie nastrojom tajemniczym uczuć naszych. A te uczucia nam samym nie znane, przemilczawszy przez dzień cały, zaczynają dopiero żyć w szarym mroku, jakby wieczorne kwiaty a motyle wieczorne. W szarej godzinie świat na poly tylko widny, sam jest dziełem fantazyi natury; on przestał być jasną, jawną prozą; on zamienił się w zagadkę sfinksową — on nam wróży o innym świecie wręcz różnym od rzeczywistego świata. Tak tedy on również budzi tajemnicze sfinkse w duszy śpiące, i wywołuje z piersi naszych proroctwa tęsknoty; bo zagadka każda, bo tajemnica a wróżba każda, zawsze jest czём już istniejącem, choć jeszcze nie rozwiązanem — jest czёмś już zaczętem, choć niedokończonem a nieomówionem; jest sama, jakby szarym ducha zmrokiem. Szara godzina, otuliwszy naturę przeciuciem tajemniczym, nie wysłowionem, nie mającym wyrazów, a tęsknotą na pół tylko zrozumiałą, odśpiewuje nam niby czarodziejską operę, do której nam libretta brakuje; radzibyśmy odgadnąć słowa do tych melodyj — serce je tylko wróżyć zdoła; a tak samo miesza głosy swoje do tych pieśni, do tej muzyki tęsknej, i samo muzyką się staje, rozplywając się w akordy a tony.

Z głębi ogrodu przeniosłem się prawie bez wiedzy mojej, samym instynktem wiedziony na belvedere, co tak śmiało a wdzięcznie występuje wśród morskich bałwanów. Tu byłem sam jeden — z daleka słyhać jeszcze tylko turkot głuchy — to ostatnie powozy śpieszące od Chiai do domu. — Owe Corso a ten belweder! To dwa światy wręcz odwrotne sobie. — Teraz patrząc na spokojne igrzy wodnych głębi, i ciszę gwiazdzonego nieba; teraz otoczony będąc zewsząd uroczystym, milczącym majestatem natury: owa dopiero co widziana na Chiai szumna, lśniąca parada ludzi, zdawała mi się być pacholecym snem. Od dalekiego morza załatywały mnie wieczności dreszcze, świętą grozą duszę przejmując. Księżyc w kwadrze, choć jasny, świetlisty nie przygasił milionowych gwiazd pochodni. Płoną gwiazdy, te wiekuste śpiewce Boże a arcykapłany jego chwały. Tutaj wśród ciszy morza i nieba uciszą się do ostatka i gwary ziemskie w piersiach twoich. Zdaje ci się, jakobys stał na korabiu samotnym, unoszącym się wśród potopów — i wysyłasz z piersi twoich tęskne ku północy myśli — a myśl ta twoja wraca ku tobie, niby gołębicą, niosąc ci listek bluszczu na gruzach, na mogiłach uszczknionu — i wysyłasz myśl tęskną ku gwiazdom, onym śpiewcom a niebiańskim wróżbitom, i ta twoja myśl tęskna wraca radośnie, niosąc ci oliwną gałązkę zieloną.

Przyszedłszy do Villi Reale, byłem do ostatka fizycznie zneka-

ny; zakładałem sobie tylko przepatrzyć się w niej, z wierzchu, a potem wrócić do domu, by sobie czém rychłej odpocząć. Ale uroki a wdzięki tych czarownych ogrodów, to wejrzenie wielkich scen natury spłoszyły wszelkie strudzenie ciała. Bo takowy jest przywilój istoty ludzkiej wznoszącej się wysoko nad bezrozumnych jestestw czernie. Patrzmy — nawet już dziecię niemowlę chore, bolejące lub głodne, zdołasz uspokoić, choćby na chwil kilka, bawidelkiem świecącym, dźwięczącym — i dziecię zdjęte ciekawością zapomni o głodzie, o boleściach; bo w nim już świta ducha potęga, co przemaga cielesność śmiertelną i doczesności biedy. — Zwierzę oddane na jęctwo naturze zna tylko cielesne potrzeby, materyalne rozkosze i materyalne cierpienia. — Ciekawość niemowlęcia zamieni się kiedyś w badanie prawdy — i kiedyś inne dźwięki, inne światła zagrają w głębi duszy jego.

Neapol.

(Dalszy ciąg.)

Otóż wczoraj mimo zużycia mojego aż w późną noc nie znalazłem się sen — tak jakoś w sercu i w głowie czułem się rozkołysanym. Bo to przecież nie bagatela powiedzieć sobie: jestem w Neapolu, sąsiaduję poufale z Wezuwiuszem, — mieszkam sobie o ścianę z Pompeji, więc ze starym rzymskim światem, a żyję wśród tego tak oryginalnego neapolitańskiego ludu, oddychając w krainie słusznie zwanej okrawkiem nieba na ziemię spuszczonej. Ani tedy myśląc o Morfeuszu, to siadałem do stolika, bazgrząc notatki moje, więc rozmawiając z tobą eny lubo nieznanymi mi czytelnikami; to znów stawałem na balkonie otwartym, a jakby ptaszki z ciasnej dusznej klatki wylatywały z piersi uczucia i myśli, bujając po tej morskiej nieprzejrzaną przestrzeni, co choć otulona nocą, świeciła, mrugała, promieniła własnymi światełkami, jak wśród smutku i biedy znękanemu człokowi, promienieje i mruga dusza własną poświatą, bo nadzieją nieskończoną a przecuciem błogiem.

Tuż przede mną jak już wiecie, ciągnie się daleko w morze owe ciosowe wążkie ramię, a na końcu jego siedzi na straży ów zadumany *Castello dell' Ovo*, rysując teraz ponurą, ciemną sylwetę swoją na tle spokojnych i cichych wód. Niekiedy gdzieś — na bardzo dalekim morzu przemykają się rybackie łodzie; one widne, bo jak światełka błędne, goreją na nich płonące łuczywa — czasem słychać echo dalekie: to wiosło rzucone w łódź; czasem przelatuje przez fale cichy odgłos pieśni, i znów wszystko umilkło; samo tylko morze nie śpi a wybija lekkim uderzeniem sekundy, minuty o węgły ciosowe

Castello dell' Ovo. Jak wszystko na świecie, tak się też skończyły te nocne marzenia — zasnąłem.

Dziś rano przekonałem się, że nic za darmo w tém życiu. Zapłaćciło się komarom za romantyczne dumanie a za okno otwarte. A te komary neapolitańskie, *zanzare* zwane, są najzaciętsze, najokrutniejsze z pośród całego swojego rodu. Garson wnoszący rano kawę oświadczył jak najsolewniej, że wieczorem koniecznie wybrać należy jedno z dwojga: bo albo mieć okna otwarte a nie świecić w pokoju, albo też świecić, zamknawszy jednak poprzednio okna. Od téj przeto chwili, wracając wieczorem do domu, trzymaliśmy się świećcie tego neapolitańskiego proceduru, przepisanego raz na zawsze. Garson niosący lichtarze, stawiał je w korytarzu; potem wchodził oமாகiem do pokoju, a zamknawszy okna, dopiero wnosił świece. Nie zawadzi atoli osłonić się jeszcze niby fortyfikacją, namiotkiem gazowym, którym opatrzone są łóżka. Takowe namiotki właśnie na cześć tutejszych komarów zowią się *zanzaviere*. Mimo jednak tych wszelkich ostrożności nie zawsze ujdiesz cało. Bo w cichéj nocy usłyszysz tuż nad sobą te zawzięte zanzary, co drwiąc z ciebie nucą sobie szatańskie piosenki swoje. Jedne huczą basem tak głębokim, że ci aż dziwno, zkąd tym drobnym potworkom takie głosy potężne; inne przyspiewują dyszkantem, cienkim, piskliwym, a to właśnie najgorsze wrogii, to istne djabluki, najwięcej zaciekle na ród ludzki. Jestem najmocniej przekonany, że to rodzaj zupełnie różny od naszych polskich, dobroduszných komarów. Zatem słuchasz, jak na mękach onego koncertu, co ci gra i brzęczy tuż nad twarzą, i czekasz aż cię który z tych włoskich muzykantów nie palnie swoim sztyletem, i czekasz z rezygnacją, jak jaki biedny autor, przewidujący, że go lada kiedy uje który z recenzentów, co już tuż około niego burczą i brzęczą. — Lecz o tém sza! — bo po cóż ludzi drażnić i wyzywać. Więc zamiast niebezpiecznego gadulstwa radniej wziąć za kapelus i ruszyć w dal, by oddać pierwsze pokłony przesławnemu *Museo Borbonico* (*), które tutaj zwykle *studii publici*, częściej jeszcze po króćce, więc z lenistwa *studii* zowią. Z mojego planiku miasta bez wielkich kombinacyj zgađłem, że to nie lada podróż mnie czeka, a jednak postanowiłem, jak na raz pierwszy pieszo odprawić tę pielgrzymkę, by się *con amore* rozpatrzeć w tym dziwnym neapolitańskim świecie.

Z mojego hotelu, jawszy się na lewo, po kilku minutach rześkiego pochodu staję jak już rzekłem na *S-ta Lucia*. *S-ta Lucia* to raj dla neapolitańskiego ludu, ona żyje w nim na jawie, ona odwiedza go we śnie, ona mu się uśmiecha w marzeniach, a brzmi a tęskni w pieśniach jego. *S-ta Lucia* jest pobrzeżem (*Chiaja*) — jest-to jakoby bardzo długą a szeroko ulicą. Po lewéj stronie bieży rząd

(*) Dziś *Museo Nazionale*. — St.

przeciągły domów dość brudnych, okopciałych, wcale nie okazałych, choć rosłych a zamaszystych; po drugiej zaś stronie rozlega się morze. Wzdłuż jego wód, to jest wzdłuż ciosowej balustrady, obrębującej morski brzeg, stanęły szeregi nieprzejrzane wrzaskliwych straganów. Każdy stragan osłoniony daszkiem płóciennym, a każdy niby skośny, pulpitowy, by tém jawniej mógł nęcić pokusami swymi. Paradują tedy już roztworzone ostrygi, czekające półknięcia; więc raczki a raki; więc pajęczki morskie a ryby smażone, a nadziewane pomidory; więc się świecą one wszystkie przesławne frutti di mare i nie wiedzieć już jakie przysmaki. Znajdziesz tu i pomarańcze i kukurydze i ciasta, a przedewszystkiem makarony, a z przeciw stojących domów przyspieszy na skinienie wino bianco i nero. Jakże się tu dziwić, że każdemu marinaro i facchino, i Lazzarone serce się śmieje na samą myśl Św. Łucyi. Bo on nie tylko dla siebie znajdzie, czego dusza zapagnie, ale ma pod ręką wszystko, co jeno mu potrzeba, by zmięczył sentymenta, z razu może nieużyte, kochanki swojej. Przecież obaczmy jeszcze w innéj chwili S-ta Lucia.

Mijamy hotel rzymski, co malowniczo wystąpił w morze; on z daleka patrzy jak strugany z drzewa pałacyk, a cacko które ręką pacholęcia na zwierciadelku postawione. Znow maszerując żwawo za kilka minut dosięgniesz *Largo di Palazzo* (*). On z jednej strony zamknięty kościołem *S. Francesco di Paolo*, co zatacza z obu stron w półkole przepyszna kolumnadę swoją. Z drugiej strony rozparł się Pałac stołeczny króla. Cóż o tym pałacu powiedzieć? Ot to, iż wielki, że dużo w nim okien, że rozsiadły i podsiadły, że jak wszystkie budowle rządowe, malowany we dwa kolory, bo z ceglata pomarańczowo i kamienno zielonkawato. On zaiste ogromny, a przecież go nie stać na wielkie uderzające wrażenia, choć go zmurował w roku 1600 *Fontana*! On olbrzymi co do wielkości, lecz przecież mały w duchu zwłaszcza, jeżeli sobie przypomnisz te formy pełne grozy a majestatu florenckich pałaców (**). On zżałowiej, zwietrzeje, jeżeli odżyją w tobie te czarodziejskie, malownicze wewnętrzne perspektywy pałaców, co je stwarzał w Genui *G. Alessi*. Z *Largo* już nie zbyt oddalona owa zawołana na świat cały *Strada di Toledo* (***) . Na samym jej początku umieściła się wspaniała kawiarnia, *Café dell' Europa*, jednak o tej jej wrzekoméj wspaniałości także sobie później więcej powiemy.

Byłżeś kiedy, czytelniku cny, na jednéj z najludniejszych ulic Paryża, lub city Londyńskiej, zwłaszcza w czasie jakiegoś niezwy-

(*) Dziś *Piazza del Plebiscito*. — St.

(**) *Palazzo Reale* uległ w roku 1837 znacznemu pożarowi, poczem go przebudowano, więc w obecnym kształcie nie może służyć za podstawę dla oceny pierwotnej myśli twórcy. — St.

(***) Dziś *Strada di Roma*. — St.

kłego ruchu, gdy bruki wezbrały ludzkim tłumem, niby żywymi falami; gdy krzyki, wołania, śmiechy unosiły się nad ciżbą w powietrzu, niby brzęk rojącego się ulu? Otóż wiedz, że to wszystko furda i żarty obok strady di Toledo w Neapolu. Gdy wejdiesz w tę ulicę, zapoznasz się za życia, jakby z piekłem Dantego. Któs rzekł, czy napisał, że cudzoziemiec każdy, stanąwszy pierwszy raz na Toledo, przysięgłby, że tu rewolucya w najwyższej potędze a wykipieniu swoim; mnie się zaś zdawało, jak gdyby kilka tysięcy waryatów, jednym zamachem wyrwawszy się z czubków, rzuciło się na ulicę szaleńcem bezprzytomnym, rozhukanym. Czujesz się wśród tych opętanców, jakby sam opętany, zdaje się jakby tu wszystkich ukąsiła tarantula. Toledo jest głównym tętnem całego Neapolu; przeto tu świat luczny przekupniów, fachinów a drabów przeróżnego gatunku. A są ich całe chmary. Ale to jeszcze mniejsza! — gorsza, że nikt z nich po ludzku nie chodzi, lecz każdy pędzi, goni, jakby tuż za nim licho gnało; a wśród biegu wrzeszczy straszliwie, niby wzięty na męki. Jeden na pół nagi, z czerwoną czapką na głowie a ze szkaplerzem na gołych, opalonych piersiach, inny przywdziany na zielono, żółto ponsowo, patrzy, jak olbrzymia dzika papuga; na innym znowu powiewają łachmany, frak bez jednej poły, łokcie wyglądają zuchwale na świat — ale on nie pyta, niby nie widzi, nie słyszy, pędzi na złamanie karku, krzycząc na gwałt. Jeden z nich w koszu na głowie niesie kilkanaście pomidorów, drugi chce sprzedać trzy kraciaste stare fartuchy, inny znowu fiaskę atramentu, tamten wyciągnąwszy ręce wysoko po nad siebie, pokazuje dwie lalki, inny na głowie dźwiga koszlawę, brudne karło, ten sprzedaje winogrona, ów limoniadę lub ryby smażone, które się na daleko węchem anonsują i t. d. A na trotuarach pcha się pośpiechem ciżba ludzi to z eleganckiego, to ze szaraczkowego świata — na progach sklepów znów stoją krzykały, całym gardłem zachwalając towary; a środkiem ulicy śpieszy ekwipaż za ekwipażem i całe wojsko jednokonnnych doróżek, wozów i wózków, a wszystkie z dzwonkami, każdy rad drugiego uprzedzić, więc razem toczy się ich dwa rzędy; czasem zapchają sobą drogę, że ani rusz dalej, więc znów pożądana pora do krzyku i wrzasku. Nabrałem przekonania, że jak u małych dzieci, tak też u tego ludu krzyk jest potrzebą fizyczną, warunkiem zdrowia; każdy się musi wykrzyczeć i wyhałasieć, dopiero mu jakoś spokojniej w duszy, a błogo na sercu. Niekiedy do tego tłumu nadjeżdża calesso. Calesso czerwono malowany na dwóch wysokich kołach, o dwóch dyszlach, o jednym koniu. Koń ubrany w dzwonki, kutasy, pióra i w kity; krom tego na grzbiecie jego świeci jeszcze rodzaj wysokiej wieżyczki mosiężnej z dzwonkiem, a na szczycie tej wieżyczki chorągiewka. Na głównym siedlisku kołasy rozpiera się dwóch padronów — na ich kolanach siadła wożazerka podsadzista, która znów na podółku trzyma bambina, po naszemu dziecko; więc też jednemu z tych padronów aż poty wystąpiły na

czoło, więc ciągle obciera sobie czerwoną twarz czerwoną chustką. Honni soit qui mal y pense, bo to słońce strasznie doskwiera. Za plecami tych dwóch ichmościów wcisnął się mały chłopak, a czasem i dwóch. Z tyłu kolaski deska czerwona, szeroka, podchodząca daleko pod jej korpus. Tutaj, niby już pod kolaską siadło dwóch zwiniętych w kłębek; nogi ich dyndają pod środkiem kolasy. Na téjże desce mieści się aż trzech, czasem czterech drabów — oni najczęściej stoją na jednej nodze, bo drugiej nie ma gdzie podziąć, jednak za to trzymają się oburącz, by koziołka nie magnąć. Na dyszlu siedzi woźnica, przecież nie sam jeden, bo dyszle długie, koń daleki, więc obok siebie mógł usadowić ze dwóch sąsiadów. Z tyłu biegnie ulicznik, co choć pieszo rad korzystać z pory i ułatwić sobie drogę, dla tego biegnie trzymając się stopnia onéj deski. Gdym dawniej widział podobne sceny malowane w albumach lub obrazkach luźnych, zdawało mi się, że to żart przesadny, że to karykatura; lecz wierz mi czytelniku, że to istne *fac simile* a wierny fotograf rzeczywistości! Ba! Co więcej pod kolasą rozpiętą bywa jeszcze siatka, a zdarzało mi się widzieć na własne oczy dzieci w tej siatce wiszące. Takie kolasy w ten sposób opakowane, wielce jeszcze częściej spotkasz na gościncach okolicznych neapolitańskich. Krom tego cisną się wśród strady Toledo tłumy juczych koni, mułów, a zwłaszcza osielków. A każde z tych ciężko obciążonych zwierzątek brzęczy dzwonkami, a każde strojne w kutasy, pstre szmatki i inne przybory. Tu postępuje osiołek poważnie; na nim cała piramida baryłek arcy-misternie na sobie ułożonych, a za baryłkami prawie na ogonie siedzi spaśle drabie, tykające niemal bruku nogami — za nim drepcę znów inny osiołek lub muł, po obu jego bokach wiszą kosze pełne pomidorów, lub brzoskwiń. Za nim dziewczyna popędza czworonożną ofiarę szturkając ją kijem, uzbrojonym w kołec żelazny. Ona sama na głowie dźwiga kosz pełny pomarańcz, ustawianych matematycznym dowcipkiem, — na samym szczycie olbrzymia króluje pomarańcza, w nią wbity kwiatek. Często na jednym koniu lub osielku jedzie dwóch ogromnych chłopów. Tu i owdzie na trotuarze zebrało się w gęstą ciżbę mnóstwo ludzi, czekających chwili sposobnej, by przerzucić się na drugą stronę ulicy. Teraz przecie przerwa chwilowa — mała luka w szeregu powozów. W okamgnieniu kłęb ludzki, jakby wąż stulony rozwinął się i sunął błyskawicą na przeciwny chodnik.

Ogłuszony, otumaniony bekiem, rzeniem, rykiem zwierząt, dzwonkami, wyciem, krzykiem przekupniów, wrzaskiem rozmów hałasnych, ruszasz dalej sam gnany, jakby gorączką złego snu. W tém nowy łoskot! — Rząd dobozów występuje z poprzecznej ulicy i zarżarcie tnie swoją sztukę, za nimi oficer wyprężony, jak na drutach, zuchowato tupie z góry po bruku; za oficerem żołnierze, wąsate, tęgie a przystojne chłopcy; a te neapolitańskie żołnierze stąpają z miłą tak buńczuczną, jak gdyby jakie świata pogromcy. W téj saméj

chwili z drugiej ulicy pojawia się nowy widok — parami ruszają małe chłopcy, przebrane po księżemu w kapeluszach o ogromnych brzegach, z nimi kilku duchownych, przestrzegających porządku. Ba! bo duchowni tak świeccy i zakonnicy w habitach przeróżnego kroju a przeróżnej barwy, nie mało przyczyniają się do urozmaicenia Toledo. Często gęsto atoli tutaj, zwłaszcza na rogach ulic, wśród tych szatańskich hałasów uśmiecha się lubo nieśmiało do znękanego przechodnia światek pełen spokojności błogięj; są to kwiaty, zebrane w nieprzeliczonem mnóstwie a rozmaitości. Kwieciarki wiążą je w bukiety, to maluchne, to olbrzymie, a wszystkie prawie uchodzić mogą za arcydzieła swojego rodzaju, tak umiejętnie i artystycznie są podobierane w nich kwiaty; a te kwiaty świeże pokrapiane ciągle sztucznym deszczykiem, odwdzięczają się zapachem i różnością rzeską barw i kształtów. Zaledwie jednak spojrzałem na tę lubą działość natury, a już znowu jakby złowrogą siłą pchany, spieszyłem naprzód bez tchu.

Gdy mi się udało jako tako przyjść do siebie, zdobyłem się o tyle wśród tych zamętów zawrotnych, żem się jakoś mógł przypatrzeć bliżej tej tak przesyłnej ulicy. Jużci ona dość prosta, ale wznosi się coraz to wyżej, a tak długa, że mi trzeba było dobrych trzech kwadransów, by ją zmierzyć własnym chodem od końca do końca. Za to jednak ona wcale nie jest szeroką, a tém mniej wspaniałą; domy w niej dalekie od wszelkiej elegancyi, w dość zaniedbanej, obleciałej, opłowiałej toalecie; tylko balkonów bez liku. Są też tutaj domowstwa, które uparcie przywłaszczyły sobie nazwę pałaców, choć nie wiem, jakim prawem; bo ani z miny, ani z czupryny nie patrzą na pałace, a przytém zakurzone, obleciane, brudne i nie wyczesane. Dziwna też rzecz, że tu ani śladu tych bogatych, możnych, świecistych sklepów, któremi błyszczą inne stolice europejskie; kawiarnie zbyt mało mają pretensyi i próżności, a cukiernie chyba w ostatniej potrzebie a biedzie zdołając znieść ku sobie.

Bym nie zapomniał o jednej osobliwości strady Toledo, a właściwej i innym ulicom a placom neapolitańskim, powiem wam, że tu i owdzie w jakimś spokojniejszym kąciку widzisz budkę drewnianą, niby to ołtarzyk, niby kapliczka, a to stragan limonadierki. On cały wylepiony obrazkami świętych, ubrany w kwiaty sztuczne lub żywe. Całe wojska szklanek, to większych, to mniejszych, stopy cytryn i pomarańcz. Baryłka zawieszona na osiach w ciągłym ruchu a kołysaniu; w niej woda z lodem, cukrem i sokiem cytrynowym, a nie braknie w niej nigdy ukochanego anyżku.

Otóż macie wizerunek, choć wiotki strady Toledo. Jak córki do matki są do niej podobne inne ulice, zwłaszcza łączące jakieś punkta ważniejsze w tém wrzaskliwem mieście. By za jednym zamachem odbyć rzecz z ulicami Neapolu, powiedzmy, że i inne ulice w miarę, jak przestają być prądem dla przepływających tłumów, tém więcej ich bruki mrowią się ich własną miejscową ludnością. Jakoż, jeżeli

już w północnych Włoszech, widzisz rzemieślników pracujących na ulicy, cóż dopiero w Neapolu się dzieje. Przeróżne warsztaty, wyniesione na bruk, stanęły obozem: więc ślusarze i kowale, szewcy, stolarze i krawcy, zegarmistrzowie, tokarze i tkacze, kołodzieje, siodlarze, blacharze, rymarze i introligatory i t. d., odbywają na ulicy trudy codziennego życia, a odbywają je po swojemu, to jest nie spiesząc się zbytnie z robotą, a za to dużo rozmawiają, wrzeszcząc i śpiewając — ba! smażą i gotują, jedzą i piją, i śpią na ulicy; kobiety szyją, kołyszą, powijają dzieci, kąpią je, nic nie dbając o przechodzących. Czylibys wierzył, czy czytelniku, że widziałem na otwartym bruku ulicznym zecera, mającego rękopis przed sobą, a składającego najspokojniej w świecie czcionki swoje? Z obu stron tuż obok niego przebiegali hałaśne przechodnie. On nie dbał o nich — ba bo i tak musiał się oganiać rojom zajadłych much.

Możecie sobie wyobrazić, jak swobodnie i głęboko sobie odetchnąłem, gdy nakoniec przecież po mojej prawej ręce, jak jaki dla mnie zbawca, roztworzył się plac obszerny, a nim stanął *pałac burbońskiego muzeum*.

Ta budowa również, jak i ów pałac królewski jest kompozycyją *Dominika Fontany* (ur. 1543, † 1607). I tutaj widać, że Fontana należy do szkoły Andrzeja Palladiusza, lecz, że żył w czasie, w którym twórczość artystyczna migotała się jeszcze jedynie gwiazdką przymgloną nad czołem artystów; bo znać, iż mistrzowi brakła owa potęga wysokich poglądów, komponująca architektonicznie dzieła na wielką stopę. Budowa ta choć ogromna, rozłożysta, przecież przemawia drobnymi myślami, nie unosi, nie uskrzydla uczuć widza.

Jednak w tych ścianach zamieszkał świat głębokiego znaczenia! Gdy się spoufalisz z tym światem, już na zawsze do niego należeć będziesz. A choćbyś już zaszedł w późniejsze lata, gdy sobie w sercu wywołasz tę piękność w tym przybytku niegdyś poznaną, jeszcze raz odrodzisz się wiosną żywota, odprawisz złote wesele z tą dawną miłością twoją, bo z pięknością, co się nigdy nie starzeje, a zawsze się odradza urokiem i wdziękiem.

Bo uważmy, to Muzeum jest tak zamożne w dzieła sztuki starożytnej, iż pod tym względem jednym tylko watykańskim zbiorom ustępuje pierwszeństwa. Jakoż samych rzeźb marmurowych liczy przeszło półtora tysiąca sztuk, a starożytnych obrazów malowanych, wziętych z miast Pompeji, Herculanium i Stabiae, jest numerów dwa tysiące! (*) A nadto takiego bogactwa posągów i popiersiów bronzowych starożytnych, jakiem się szczyci to muzeum, już żadne inne na świecie miasto nie posiada. A cóż dopiero te przedmioty najwyższego zajęcia, odnoszące się do życia publicznego i prywatnego, a znalezione w owych umarłych miastach, lub ów tłum najprze-

(*) Liczba ta w ostatnich czasach znacznie się powiększyła. — St.

pyszniejszych urn i waz, będących również spuścizną po starożytnym świecie! — Wszak w tém muzeum przechowane są także zabytki życia i sztuki średniowiekowych czasów, wysokiej ceny materyalnej, a często nierównie wyższej jeszcze artystycznej wartości.

Pięć tygodni bawiłem w Neapolu, a prócz czasu, poświęconego na wycieczki w okolice, prawie dzień w dzień odwiedzałem to muzeum i wyznaję, że dopiero pod koniec mojego pobytu w tém mieście, zdołałem ovladnąć jako tako ten ogrom i spoufalić się z ważniejszymi przedmiotami w tym skarbcu sztuki. A jednak, szanowny czytelniku mój, wypadnie nam ograniczyć się na bardzo maluchnej liczbie tych artystycznych dzieł, bo nie staje nam ani czasu, ani miejsca, bym mógł wedle chęci rozpuścić uczucia i pióro. Zresztą sam cel tej książki trzymać nas winien na wodzy, bo ona, jakeśmy tyle razy już rzekli, wzięwszy na się obowiązek jedynie obznajmienia nas choć ogólnie z dziejami sztuki, nie zakłada sobie bynajmniej wspomnieć o tém wszystkiém, co piękne, ważne i wielce godne widzenia. Jednak przedmioty sztuki, które sobie do opisu obierzemy, złożą zupełnie dostateczną całość z temi, o których mówiliśmy już we Florencyi, i z owemi, którym jeszcze przypatrzemy się bliżej w Rzymie.

Z tego co powyżej rzekłem o ogromnej zamożności tych zbiorów, łatwo odgadnąć, że po pierwszych odwiedzinach moich byłem do ostatka odurzony; nawał przedmiotów wirował mi w duszy kołowrotem. Dopiero za trzecim, czwartym razem mogłem się jakoś upamiętać i pochwycić w tym pozornym zamęcie.

Zanim się zabiorę do szczegółowych opisów, wyznać muszę, że przestrzenie tego muzeum jakoś mi się nie stroiły do wysokiego znaczenia zabytków w niém przechowanych. Te korytarze choć tak długie, te sale choć tak rozłożyste, te izby choć tak liczne, są arcy postne, jałowe, a tém prozaiczniej patrzą na wędrowca, im on w żywszej pamięci zachował one wdzięczne, zdobne i urocze przybytki florenckich Uffizi. A co gorsza — często przedmioty są zupełnie fałszywie oświecone, a nawet niekiedy brak im wcale światła; bo czasem posągi wielce ważne, umieszczone są po kątach ciemnych, zamroczonych. Często téż posągi, popiersia, są tak wysoko postawione, że im się z żadnej strony dokładnie przypatrzeć nie można. Jakoż te korytarze są wprawdzie niby szerokie, przecież nie dość szerokie, aby dostarczały dogodnego miejsca do ogarnienia okiem kolosalnych popiersiów lub posągów. Nie raz kwasząc się, to stawałem na palcach, to przechodziłem z miejsca na miejsce, by ująć jakie ważne dzieło sztuki; a te wszystkie zachody na nic się nie zdały.

Im dłużej bawiłem w Neapolu, tém silniejszego nabrałem przekonania, że to miasto rzeczywiście winno swoje nadzwyczajne znaczenie, nie sobie samemu, ale dwom wyłącznie potęgom; bo naprzód owej naturze, która je tak cudownie obdarzyła we wszystkie czaro-

dziejskie uroki nieba i ziemi, a powtóre owemu dziedzictwu wziętemu po świecie starożytnym, który Neapolitańczyków udarował i owemi miastami, pogrzebanemi przez Wezuwiusz, i ciżbą innych zabytków, rozsypanych po okolicy całej, a umieszczonych dziś w tém muzeum. Zatem ten Neapol zdawał mi się być podobniutenkim do człowieka, który sam bez osobistych zasług, który nic sam z siebie nie uczynił, a jednak zrobił świetną karierę w świecie, a to dla tego, że mu natura dała wielce dorodne i kształtne ciało, i dla tego, że wziął z nienaacka olbrzymią sukcesyą, lub, że wygrał na loteryi. Dajmy jednak temu pokój!

Otoż wbrew tych przestrzeni, tak bezozdobnych, a niby koszarowatych dziwnie ci w duszy promiennie i jasno, gdy się puścisz wśród tych długich szeregów marmurów, popiersi a posągów; wśród tych bogów i bohaterów, imperatorów a gladiatorów, wśród tego świata, co niegdyś zrodzony wśród ludzi, a przecież bezśmiertny i jakby nadludzki. I mijasz korytarze i mijasz przysionki, sale; a z prawej i z lewej ciżbą stanęła ta ludność kamienna, a gdy już znękany, znużony, rozumiesz, żeś osiągnął ich kresu, a tu nowe roztaczają się korytarze i nowe sale i nowe zachodzą zastępy, i cisną się nowe tłumy marmurowych postaci. Tu stanął hardo i o chmurném czole jeden z rzymskich cesarów i patrzy na cię tak groźnie a gniewnie, że się zdaje, iż demoniczna moc jego zakłęta tylko do czasu w tym marmurze, czeka tylko chwili, by żywcem zestąpić z podnóża i na nowo ukrzyżować świat za prawdy, które od trzech wieków ludzkość zrodziła. Tam uśmiecha się kochania bogini olimpijskim wdziękiem; tam żołnierz konający rozłożył się na ziemi; ten już umarł; indziej znowu na krzesle siadła matka imperatora, i duma i tonie w boleściach, jak dumiała i bolała przed osmnastu wiekami nad upadającym Rzymem, nad zbrodniami a sromem krwawym własnej swojej rodziny. Tam wznosi się nakoniec pełen godności a zaczęj dumy prokonsul uwieńczony obywatelską zasługą i czcią ziomków swoich. Niedaleko od niego znów jakieś komiczne figury odgrywają scenę z życia ludu dawno umarłego i złożonego w końnicy dziejów powszechnych.

Zabierzmy się atoli raczej do szczególnych opisów.

Zaczynam od rzeźb najdawniejszych. A jest ich tutaj kilka. One należą do epoki drugiej dziejów artystycznych (od r. 600 lub 560 do 460 przed Chrystusem, więc epoka rzeźb egineckich (*).

Jakoż naprzód wita nas owa sławna w dziejach sztuki *Diana*, czyli *Artemis Pompejańska* tak nazwana, bo mniemano dawniej jako-by była znaleziona w Pompei (**). Nasz drzeworyt (str. 113) fig. 74.

(*) Ob. tymczasowy szkic dziejów sztuki starożytnej T. III, str. 152 i nast.

(**) Wedle innych dziś już nie wątpliwych świadectw odgrzebano ten posąg między Torre del Greco i Torre dell' Annunziata w r. 1760.

przedstawia nam ten posąg, który choć nie wielkich rozmiarów, bo niedochodzący nawet dwóch łokci wysokości, jest przecież arcyważnego znaczenia (umieszczona w galerji Adonisa). Diana ta, prześladowanych opiekuna a mścicielka zbrodni, jest zarazem cichej nocy mistrzynią a boginią kniei, gajów i łowów. Ona siostrą-bliźniaczką Apollina. A jak ten brat jej promieni w słonecznych dnia jasnościach, tak ona kocha się w łagodnych powodziach księżycowej poświaty; ona im powierza tajemnice miłości swoich. Łukowładna niebianka strzałą śmiertelną ściga bluźniących bogom a poniewierców obyczaju i prawa, — ona skonem bolesnym mści krzywdy a gwałty. Ztąd w szarych godzinach dopiero świtającej Grecji chętnie widywała krwawe ofiary na ołtarzach swoich. Jednak, jak ktoś rzekł, wszędzie kędy śmierć i skon, tam jest i życie. Diana zarówno jest i życiowładną natury potęgą, a paiza wszelkiego rodzenia — ona niebianką pomocnicą niewiast w ciężkich cierpieniach. Ztąd niekiedy w jej rękę płoną pochodnie; bo rodzeniem się, bo życiem jest światło.

Te głębokie a tak różne znaczenia Diany wywołały też dla niej cześć przeróżną i obrzęd przeróżny. Ztąd też sama bogini pojawia się w przeróżnych postaciach. Na Wschodzie na pobrzeżu azjatyckim, w Efezie, Dia-

na jest dopiero naturą a karmicielką wszech stworzeń żyjących. Bo Wschód pojmuje dopiero zmysłowo świat, jego bogi są dopiero symbolem potęg przyrodzonych; one nie są jeszcze spełna osobami, więc jeszcze nie mają prawdziwych mitów, więc nie mają istnych dziejów



Fig. 74. Diana Pompejańska archaistyczna.

duchowych. W nich promienie ducha jeszcze łamią się z materją przyświecając spaczonem, zmroczonem światłem. Ztąd też Diana Efezyjska jest potworną symboliczną postacią, obdarzona mnóstwem piersi jako żywicielka jestestw żyjących. Gdy rozwój ducha greckiego i sztuki Hellenów osiągnął najwyższego południa swojego, wtedy występuje Artemis w całym wiosennym uroku dziewicy. Lekką szatę powyżej kolan podkasawszy, trzymając łuk i strzałę w ręku, tak śpieszy młoda, hoża, smukła niebianka przez gaje i knieje. A w około otacza ją jakby orszak geniuszków ów wianek lubyh, wdzięcznych wieści a mitów, zrodzonych po różnych krainach i wspanach Grecyi. Póki przeto sztuka rozwijała się jeszcze w dawniejszej epoce, a nie dosięgała jeszcze najwyższego ideału Diany, pótą ta niebianka jest jeszcze pełna grozy a powagi, a odziewa się długą uroczystą szatą. W takowym kształcie ukazuje nam się nasza Diana Pompejańska; bo ten posąg rzeczywiście jest dziełem z owej epoki archaistycznej, poprzedzającej najświetniejsze czasy sztuki greckiej; on, jak rzekłem, należy tedy do okresu rzeźb egineckich, choć, jak myślę, jest nieco od nich późniejszy. Kilka wyrazów wyjaśni nam drzeworyt nasz. To misterne wyrobienie włosów w kędziory drobne jest pewną cechą starożytności, bo sztuka w największej pełni nie kusi się wcale o tak drobnostkowe wykonanie, bo ona wie, że marmur nie zdolen naśladować rzeczywistych włosów. Włosy są związane z tyłu we warkocz, niby we węzeł spadający na spodnią część karku. Twarz tej Diany nie może bynajmniej uchodzić za piękność idealną, jak już uważał Winkelman (Hist. szt. T. I), ale jest przecież już idealna, bo nie jest portretem żywej, rzeczywistej kobiety. Również za główną cechę archaistycznej sztuki uważać należy tę szatę tak sutą a tak długą, a więcej jeszcze to jej arcy misterne ułożenie fałdów, które są wielce jednostajne, a zupełnie do siebie podobne i jakby wyprasowane; te fałdy drapują się z jakąś pedancką architektoniczną symetrycznością. I zaiste w tej epoce udrapowanie figur marmurowych przypomina szaty na obrazach bizantyjskich. I nie może być inaczej; bo początek styka się z końcem, bo starość zgrzybiała dziecinnieje, wraca do pacholęcych lat. Nogi i stopy u naszego posągu są ślicznie wyrobione; znawcy twierdzą, że u posągów późniejszych arcymistrzów te części ciała nie są z wyższą sztuką dokonane. I tę doskonałość w tym względzie zrozumieć można, bo potrzeba jedynie pilnych studyów natury, by nogi i stopy pięknie wyrobić. Trudniej atoli wlać ducha pełnego swobody w postać marmurową. Otóż i nasza Diana niby w ruchu, niby pełna życia, a przecież, jak słusznie uważają krytycy, jest coś kamiennego w całym jej ułożeniu, zwłaszcza ramiona i ręce spuszczone, są trochę martwe, ciężkie, jak skrzydła orłęcia, co dopiero wykluło się ze skorupy, ale jeszcze tych skrzydeł użyć nie zdolne. Jednak to orle, ten młody wykluwający się duch, rozwinię te loty swoje w następującej epoce i wznieś się nad ziemię

i spojrzysz oko w oko słońcu. Nasz posąg atoli odznacza się jeszcze inną wielce ważną osobliwością. Ot, on jest przykładem malowania rzeźb, więc starożytniej polichromii (*). Jakoż na włosach zostały lekkie ślady pozłoty. Mitra, która otacza kędziory, była białą, a róże na niej złote. Rąbek spodniej szaty, sandały i ich wstęgi malowane pasowo, czyli różowo. Czerwony jest również rzemień od kołczana, przewieszony przez ramię i piersi. Rąbek zaś wierzchniej sukni także jest zdobny farbami. Wzdłuż samego kraju pasek złoty, powyżej niego pas szerszy kolorowany, udający hafty. Oblicze, ręce, nogi a nawet nierównie większa część szat nie była powleczona farbą.

Widzimy przeto w tym przykładzie, że mamy słuszną za sobą, twierdząc, że polichromia starożytna nigdy nie miała na myśli, aby farbami powlekając rzeźby, uczynić je podobnymi do natury. Chodziło jedynie starożytnym o uwydatnienie niektórych szczegółów w posągach.

Drugim dziełem archaistycznym, przechowanym w tym muzeum (w portico de diversi) jest *Minerwa* (z Herkulanum). Dziwny to wyraz tego marmurowego posągu! Pallas zwraca głowę w lewą stronę, przeto i lewe ramię i rękę uzbrojoną wyciągnęła przed siebie, prawą rękę cofnęła za siebie, trzymając dziędę, ciało zaś więcej wprost ku nam zwróciła. Stopy daleko od siebie rozstawione; znać, że bogini w dzielnym pochodzie śpieszy naprzód na wroga, że prowadzi zbrojne zastępy, że jest Palladą *bojowładną* (promachos). Bo Pallas jest boginią mądrości a nauk; zatem i ona jest uzbrojona i ona stacza zwyciężkie walki, przemagając waleczną dzikość bezumnego Marsa. Ona rodząc się, wyskoczyła z głowy Zewsa cała orężna, zbrojna a z kaskiem i z tarczą. Na naszym posągu bogini nie ma tarczy; natomiast lewe ramię osłonięte niby płaszczem, bo wierzchnią szatą twardą a broniącą od nieprzyjacielskich razów. Na głowie jej hełm z gryfem; spojrzenie silne, śmiałe, baczne i pewne siebie.

Przecież mimo tej żywej, niby swobodnej postawy, styl archaistyczny (staroświecki) tej postaci brzmi i w całości jej kompozycji i w najdrobniejszych szczegółach. Jakaś, niepowiem sztywność lub wymuszenie, ale jakaś symetria a twardy rytm wyraża się w całym ułożeniu. Prawda, że właśnie ta architektonika przeniesiona tutaj na rzeźbę oblewa dziwną uroczyością a grozą postać bogini. Ten rytm brzmi podobnie i w szatach. Tunika krótsza ułożona również we fałdy regularne, zupełnie do siebie podobne; takimże trybem fałduje się i suknia spodnia, niby z cieńszej materji wyrobiona. Nie będziemy bliżej opisywali tej draperji, bo ona zupełnie w tymże samym stylu, jak u powyższej Diany naszej, lubo ośmieliłbym się

(*) O tej polichromii u Greków już była mowa w „Listach z Krakowa“.

powiedzieć, że Diana jest późniejsza od Minerwy, bo ta uderza jeszcze dobitniej architektonicznym rytmem. Moglibyśmy jeszcze opisać *Atletę* z tej epoki i równie archaistyczną grupę *Orestesa i Elektry* (brat i siostra, dwie sieroty — wyrodna matka w sromotnym przymierzu z gachem zabiła im ojca. Elektra objęła brata ręką, by jej nie był wydarty, i opowiada mu poniewierkę a cierpienia swoje). Poprzestanmy atoli już na tych dziełach dawnych czasów.

Otóż w sąsiedztwie Orestesa i Elektry, tej rzewnej a dumającej grupy, świeci w bieli marmurowej *Afrodyte*, kochania mistrzyni a najtkliwszych uczuć królowa. Jest-to owa głośna w świecie artystycznym *Venus z Kopy*, bo była wygrzebana w amfiteatrze tego miasta; jest-to *Venus victrix*, „Zwyciężająca“; bo ona przelamuje wszechwładnie uporne a nieużyte serca, a tryumfuje nawet nad owym Marsem srogim, uznającym jedynie potęgę ciała a dzikie zachwałę męstwo. Być może, że ten posąg dokonany był za czasów rzymskich, że nieco ze rzymska jest ujęty, jak niektórzy mieć chcą; lecz to pewna, że on należy do najcudniejszych klejnotów starożytnego świata, że stworzony był przez arcyświeotnego mistrza, a to wedle motywu zrodzonego w samém promienném południu greckiej sztuki, a więc w epoce Fidyaszowej, zwłaszcza w drugiej jej połowie. Tak tedy albo Skopas, albo Praksyteles byli niegdyś pierwotwórcami tego posągu. Wyższa część ciała aż po pas jest zupełnie bezszatna, a nieco naprzód pochylona; oba ramiona, ręce obie, łagodnie podniesione (może niegdyś trzymały zwierciadło, te ręce powyżej łokcia są nowożytnie, więc dorobione; dorobiony jest również amor, stojący dziś przed Afrodytą). Niższa część ciała od pasa otulona draperyą płynącą w bogate fałdy, które atoli zdradzają cudne formy żywego ciała.

Czarem niewypowiedzianym, ciągle a ciągle zatrzymuje ta bogini przed sobą wędrowca, który, zniewolony, jakby wyższą mocą, staje, oddając cześć i niebiance, i owemu dawnemu mistrzowi. Wyznaję, że był najwyższém zdjęty podziwieniem, gdy pierwszy raz obaczył ten posąg. Bo w nim i rzewność uczuć i łaskawość tkliwa cudownie łączy się ze wzniosłym majestatem, z jakąś grozą wspaniałą. Jeżeliby ktoś mniemał, że starożytni pojowali miłość lekkomyślnie, jako luby sen przelotny, lub jako ziemską igraszkę, niechaj się wpatrzy w tę tutaj boginię, a rzuci w okamgnieniu to uprzedzenie swoje, choćby jak najwięcej zadawnione. Głęboka powaga i znowu czułość miękka i uroczytość świąteczna i potęga losowładna, żyjąc życiem wiecznem w tém idealnej piękności obliczu, ochuchały całą postać, owiały wszystkie członki tej niebianki, a zarazem nurtują w jej duchowém wnętrzu tętnem głębokim, tajemniczym. Tutaj widzisz, czujesz, że ta niebianka użyła śmiertelnym najwyższe życia szczęście, ale szczęście opłacone często boleścią a skone. Tutaj znać, że bogini o wdziękach nieśmiertelnych, pewna swoich tryumfów, przejęta jest dumanie nad własną mistyczną mocą

swoją, że ona kocha miłością głęboką ten ludzki ród, a sama się lęka i trwoży o losy ciemne, łzawe — o zbrodnie, których niekiedy mimowolną przyczyną się staje. Tu, w tém dziele, miłość starożytna pojęta na stopę prawdziwie przezacną a wielką.

Niedaleko od tej wszechmożnej bogini, a prawie naprzeciw jej stanęła grupa, pełna najweselszego wdzięku. I ona zapewne pierwotny ród swój wieździe z praksytelesowych czasów, choć może jest późniejszą lecz doskonałą kopią dawnego oryginalnego dzieła. Jest to *Faun*, któremu siadł na barkach Bacchus jeszcze dziecięcim będący. Sztuka wymyśliła tutaj żarcik tak prześliczny, tak uroczy a gracyjny, jak już może nigdy więcej. Bacchus, cudne, może pięcioletnie pachole, siadł okrakiem na karku Fauna, przechylił się główką do niego, uśmiechając się figlarnie, a trzyma w ręczce grono winne i pokazuje takowe przyjacielowi swojemu. Faun rozłożył szeroko ramiona, bo trzyma w rękach mosiężne talerze, w które uderzając, zapewne wybija sobie takt, wtórując piosence i z lekka pływając. Lecz jego mniej zajmuje ta muzyka i płąsy: on głowę zwrócił i w bok podnosząc ją do małego ulubieńca, patrzy się w niego z takim szczęściem, z taką miłością, że trudno z całego serca uśmiechem nie wtórować radości jego. Faun wzorowo zbudowany, a twarz jego obłana serdeczną rozkoszą, nie jest wcale idealnie piękną, ale za to miłą, i wielce mówną. Ta grupa będąc naturalnej wielkości, tém mocniej przemawia do widza. Bądź tedy pewnym, czytelniku, że gdybyś przyszedł do galeryi z kwaszonem sercem, lub z jakimś niesmakiem w duszy, a stanął choć na chwilę przed tém dziełem, wrychle rozjaśnisz myśli swoje, bo wesoly wdźwięk i harmonia tej grupy zestroi rozstrój duszy twojej harmonią i wdziękiem. Takowe to jest władztwo piękności nad duchem człowieka. — W pobliżu tej grupy znajdziesz drugą, również dobierającą się do serca widza. Jest to *Ganimed i orzeł Jowiszowy* (*), miłość między chłopięciem a ptakiem. Chłopię i orzeł patrzą się na siebie oko w oko, tonąc w sobie spojrzeniem wzajemnem niewypowiedzianej rzewności. Zwłaszcza to spojrzenie orła, pełne kochania, jest tak głębokie, tak rzewne, żebyś rzekł, iż ten Jowiszowy ptak, już, już przemówi o cierpieniach miłości swojej — żebyś rzekł, iż ten orzeł a młodzian jest jednym i tym samym duchem przełamanym na dwoje. I w istocie! jakiś dziwny panteizm rozlany po tej grupie nadzwyczajnego wdzięku!

Czyliż nie prawda, czytelniku mój, że ta *Wenus Victrix* i ten Bacchus z faunem i ten *Ganimed* z orłem, roztwierają nam głębokie wejrzenia z różnych stron w duchową tajemniczą rdzeń starożytnego, zwłaszcza greckiego świata? — Wszak tutaj, w tym samym portyku stanęły inne jeszcze dzieła wysokiej wartości a niewymó-

(*) Obecnie *Ganimed* ustawionym jest w innej sali. — St.

wnego uroku, nad któremi wartoby się rozpisać, np. owa precudna gruppa *Bacchus i Eros* (amor)! — Zadają atoli gwałt chęci mojej, skracając te opisy, bo niewiedziąc kiedybym je ukończył.

Jednak dzieła, o których dotychczas wspomniałem, zapewne wszystkie są z grecka pojęte.

Obok nich stanęły gęstemi rzędami dzieła wskroś rzymskiego uczucia. W tych dziełach zwykle znika idealność, a realistyczność, a prawda często nawet z całą okropnością oddana. Ten realizm i naturalizm rzymski odzywa się też z całą przewagą we wizerunkach osób historycznych. I dla tego rzymskie rzeźby tego rodzaju miewają dla nas niezmiernie zajmujące znaczenie, bo nam dają pewność, że te popiersia wszystkie i posągi są wierném naśladowaniem natury. Nie dziw tedy, że te portrety marmurowe rzymskich imperatorów, o których zaraz niżej powiemy, działają na wędrowców jakąś siłą oczyniającą, z której z razu trudno sobie dać sprawę. Jeszcze nie wejdiesz za progi pierwszego z tych korytarzy, a w perspektywie oddalonej wezwie cię ku sobie ów sławny w naturalnej wielkości posąg *Noniusa Balba* — a wnet drugi *Balbus* (M. Nonius) również na koniu, również świeci marmurem białym, jakby innych wieków pośmiertne zjawisko. Jest-to ojciec i syn. Oni niegdys, z kolei będąc prokonsulami w Herculanium, wzniosłą cnotą obywatelską tak się zasłużyli w sprawach rzeczypospolitej, iż im miasto na cześć wystawiło te posągi na miejscach publicznych. Czyliż może w życiu całém spotkać człowieka wyższe szczęście, jak takowe od współobywateli uznanie? — Zdarza się wprawdzie niekiedy, iż zasługa bywa zapoznaną, że gorączkowe namiętności i zawści współczesnych oszargają cnotę, że dopiero męczennik skrzywionej opinii publicznej, śmiercią okupuje sobie zwrot zaćmionego imienia i czci; że dopiero potrzeba długich po jego zgonie lat, zanim późniejsze pokolenia zmażą niesprawiedliwość i winy zmarłych ojców swoich, składając dawno umarłemu na grobie wieńce obywatelskie i wdzięczności hołdy. To zdarza się niekiedy! — Prawie zaś nigdy nie bywa, aby w czasach wewnętrznego i zewnątrz pokoju, oddana przez współczesnych cześć zasłudze była mylną, a nie płynęła z przekonania a prawdy, a to tém więcej, że ludzie z wrodzonej sobie słabostki często mniemają, iż uznanie obcych zalet i wyższości jest dla nich upokorzeniem a przyznaniem niższości własnej. Przysłowie stare: „*Vox populi, vox dei*“ jest prawdą, trzeba atoli umieć je zastosować. Głos jednego pokolenia nie zawsze jeszcze bywa: *vox populi*.

Nie będę wam opisywał tej grandezzy isticie starorzyskiej, która patrzy na nas z tych posągów; spokój i powaga uroczyta a dzielność ufna w sobie, a przytém jakaś męzka gracya żyje w tych marmurowych postaciach. Jeździec a koń dziwną harmonią pojęte. Konie oba z wielkim mistrzowstwem dokonane, a zwłaszcza ten, na którym siadł starszy Nonius Balbus. Winkelman pierwszy zwrócił

uwagę na osobliwszy chód rumaka. Jakoż on obie nogi jednej i tej samej strony razem porusza. Ztąd chód jego kołyszący a wążący się to w jedną, to w drugą stronę. Uważano też, że ta właściwość często bardzo się zdarza i powtarza w posagach konnych starożytności; znać, że przyuczano wierzchowce do tego stępa w skrocz.

Nie tylko atoli ojciec i syn otrzymali te zaszczytne dowody miłości, a uwielbienia od ziomków swoich — w bliskości ich są posagi niewiast z tej samej rodziny Balbów w naturalnej wielkości. One jako muzy zdobyły teatr herkulański. Szaty długie, obszerne, spadają, czyli raczej spływają wielkim zasobem fałdów, niby akordem misternym a pełnym, wtórując niby melodyi, ruchom i postawie każdej z tych niewiast, a postawa i ruchy w każdej są inne a inne.

Obok tych szlachetnych pomników wdzięczności a wzniosłych obywatelskich uczuć, śmierć rozstawiła tutaj straszne widma swoje. Tam na ziemi rzucony wojownik; on wsparty na lewym, już uginającym się pod nim ręką, skłoniony w sobie — z rany głębokiej rzuca się strumieniem krew — ta jego rana śmiertelna; oczy już zaledwie otworzyć zdoła, niezadługo padnie — i skona. Tam leży drugi — ten już przeboleł ostatnie boleści — już umarł. Głęboka tu prawda w tej śmierci — w tym skonie — w tym pasowaniu się z sobą onych dwóch, przepaścią odstających od siebie, dzielnie, bo ciemności grobowej i jasnego dnia żywota. Prawdziwem atoli okropności arcydziełem jest ów naturalnej wielkości gladiator — on ranny śmiertelnie; lecz jeszcze, jeszcze stoi — oczy i źrenice szeroko rozwarte patrzą w ziemię, ale one patrzą i już nie widzą — one zachodzą już wiecznym mrokiem — usta na poly rozwarte łakną tchu — powietrza — w twarzy jakieś zdziwienie, jakieś osłupienie, i w niej tyle tylko jeszcze przytomności, że widać jako on wie, że to śmierć — że to noc go ogarnia. Włosy na głowie się podniosły, — ramiona bezsilnie opadły — ręce zaledwie nieco jeszcze podniesione — lewa noga trochę naprzód wysuniona, prawa w tył cofnięta — ale kolana już pod nim dygocą, już się uginają, już dłużej nie podolają ciężarowi ciała — wszystkie muskuly już wiotkie, obwisłe, bo życie z nich ucieka — on cały się chwieje, świat w koło kręci się kolowrotem — on jakby pijany — śmierć napoiła go z czary swoich strachów a okropności. W najbliższej chwili już padnie — padnie na ziemię, by skonać — bo w nim już śmierć włada. — To rzymskiego dłuta dzieło! — Śmierć to ukochana osnowa tego ludu; bo on sam był gladiatorem na wielką stopę, gladiatorem ludobójczym w dziejach świata. — Ten lud znał śmierć na palcach, nauczył się jej na pamięć; i dla tego on z tym straszliwem wirtuozostwem umie przedstawić skon — a z amatorstwem rozkoszuje w okropności scenach, i niby lubieżną bacnością a prawdziwie genialnym jasnowidzeniem podpatruje, studyuje srogię boleści a męki skonania. Wszak mało kto z łaskawych czytelników moich się znajdzie, coby nie był już stał przy łożu konających, a nawet jeżeli należy do starszego poko-

lenia, nie patrzył już na umierających śmiercią gwałtowną, gdy w czerstwość i zdrowie, gdy i w młode życie uderza znienacka śmierć, niby grom. A przecież ten rzeczywisty jaw nie tak straszny, jak ten obraz jego skamieniały w tych marmurach rzymskiego dłuta! — Przyczyna tego nie trudna do zrozumienia. — Spotkałeś się nieraz w życiu z obcym nieszczęściem, bolałeś nad ciężkim, ciemnym losem bliźniego, podałeś mu nawet pomoc, o ile cię na to było stać; a przecież — przecież suchym okiem mogłeś patrzeć na smętną dolę jego. Niechajby jednak pisarz z talentem wplótł w romans swój tych samych nieszczęsnych ludzi, te same biedy ich i cierpienia; ty czytając w samotności nocnej jego książkę ani się spostrzeżesz, a już ci tak gęsto pocieknie łza po łzie, że nawet sam na siebie się pogniewasz za te sentymentalności czułościowe tak niby niewczesne, bo romans wywołane. Lecz to właśnie jest sztuki potęga! Sztuka oswabdzając rzeczywiste powąj z przypadłości a z dodatków naleciałych, przyćmiewających istotę rzeczy, tēm samēm potęguje właśnie tę istotę, wznosi ją do idei ogólnej, która przecież znówu pełna indywidualności, więc i prawdy głębokiej. Tym trybem się dzieje, że ta istota już pojawia się w sztuce bez opony, ona działa wprost na ciebie, wygrywając na sercu twojem łzawęj boleści elegie.

Wszak wiecie, jak to ów mistrz nad mistrze, jak to ów Szekspir, co przeniknął wszystkie nerwy duszy naszej, co humorem unoszącym się nad świat i panującym nad światem, umie wśród scen, sciągających krew w tętnach widzów, wśród okropności oblewających cię mrowiem, wywoływać żarty i drwiny i dowcipy i facecye; a tak niby igrając z uczuciem widza, czyni jeszcze straszniejsze owe zgrozy, które dopiero co słyszałeś, które dopiero przed chwilą przemknęły się przed wzrokiem twoim. — Pamiętasz żarty Hamleta ze samego siebie? — a scenę z grabarzami na cmentarzu? — lub w Romeo i Julii facecyonistę Mercutio? — lub szlachetnego błazna w Learze? — lub tę scenę w Makbecie, gdy ową noc zdrady a mordu kończą o świcie szarym grubaszne koncepta i żarty dwóch sług opilców?

Otóż taką humorystykę straszliwą, żartującą ze samej siebie, choć ze łzą w oku, z boleścią w sercu, wziął tutaj na siebie ślepy przypadek — bo wątpię, żeby się ona była panom dyrektorom galerii z umysłu udała. Jakoż wśród tych posągów, w których dygocą męczarnie skonu a śmierci, wśród tych skamieniałych tragedij, masz rzeźbioną istną buffę, wziętą z życia obyczajowego gminu rzymskiego. Widzisz albowiem dwóch podsadzistych parobków, zajętych sprawieniem świnki; odbywają oni tę robotę prawdziwie con amore, ciesząc się serdecznie z góry festynem, co ich czeka. W tej faceciji żyje taka realistyczna prawda, że patrząc na tych pacholików widzisz w tej scenie ich jakby ironią i drwiny z tych okropności, które dopiero, jakby spłżową, zimną pięścią ścisnęły uczucia twoje.

Takowych ironij a sprzeczności tutaj nie braknie. Nie zbyt daleko od onęj *Wenus*, od onego marmurowego cudu, pełnego głębokich wdzięków a uroku wznosi się popiersie cesarza *Karakalli*! A dobrze ono postawione — możesz stanąć i patrzeć twarz w twarz — oko w oko straszному człowiekowi. Uzbój się jednak w odwagę uporną, byś zniósł widok tego koronowanego potworu, któremu za życia nikt w oczy nie zajrzał. — *Winkelman* uznaje, że to popiersie jest arcydziełem, że jest najwyborniejszym wizerunkiem tego cesarza. Ono pełne misternego wyrazu, życia i prawdy. — Ośmieliłbym się powiedzieć, że wedle mojego zdania jest najdoskonalszém popiersiem wśród wszystkich innych, przechowanych w *Neapolu*.

Usta harde, pogardliwe nieco wąsami zakryte; gęsty zarost otoczył, niby w ramy, owalną twarz — włosy kędzierzawe, oczy fatalne, niepewne, niby obłąkańca — niby hyeny — a dodają im złowrogięgo wyrazu brwi wydatne, zadarte. Głowa cała na bok skrzywiona; bo *Karakalla* uparł się, by małpować *Aleksandra Wielkiego*, który także przechylał głowę. Wszak *Karakalla* bawił się także w *Achillesa*. Zatem odwiedził grób *Homerowego* bohatera, i otrul najukochańszego przyjaciela swego, aby nad nim mógł również tak płakać, jak płakał niegdyś *Achilles* nad *Patroklem*. Wpatruj się w tę twarz! Ona piękna, nawet bardzo piękna — lecz to piękność szatana, co wstąpiwszy w człowieka, buntuje się Bogu. — *Karakalla* pogardza rodem ludzkim, bo wejrzał w duszę własną i obaczył w niej krew i bagno — on w objęciu matki zabił brata *Getę*, i kazał jej się cieszyć i radować ze śmierci syna — on wymordował i otrul przeszło dwadzieścia tysięcy ludzi, których miał za zwolenników brata — a potem tego *Getę* między bogi policzył — a toczył dalekie wojny, a odbywał tryumfy choć bez odniesionych zwycięstw. — Gdy go ubił jego powiernik podły, *Rzym* policzył *Karakallę* między bogi.

W tej poczwarze, będącej jakby ironią ludzkiej natury, okrucieństwo było skutkiem szału, czyli raczój to obłąkanie było koniecznym okrucieństwa wypływem. Człowiek stworzeniem będąc, jest tém samém z istoty swojej ograniczoném jestestwem, dla tego tak mu niezmiernie trudno zachować zdrowie duchowe a rozum przy władzy bez granic. On te sprzeczności jedynie zdoła przeczyczyć, jeżeli się Bogu ukorzy, jeżeli sobie u Stwórcy wyblaga pokorę, która go wskroś przenikając, ciągle przypominać mu będzie, że jest tylko człowiekiem. Ta pokora będzie jego najwyższą mądrością, bo go utrzyma w szrankach umiarkowania. Bez tej pokory wzrośnie w pychę, a pycha jest opętaniem szatana, bo odstępstwem od Bożego zakonu wszechstworzeń; a pycha jest obłąkaniem, bo i obłąkaniec nie widzi jasno, nie uznaje stosunku swojego do innych ludzi i do świata — u obłąkanego jest ten stosunek a ład pomieszany, zwiethniony. I dla tego właśnie pycha odbiera rozum i jest karą Bożą.

Zrozumieć nam tedy łatwo obłąkanie a skręcenie mózgu tylu imperatorów rzymskich i despotów azyatyckich.

Postać kilkanaście kroków, a obaczysz twarz *Nerona*. Popiersie to przedstawia go w młodym wieku bez zarostu — jeszcze w nim nie przebudziło się zwierzę drapieżne. Gdy się wpatrzył w tego *Nerona*, tuż za mną slysze: mais-il n'a pas du tout l'air méchant. Te słowa wymówione były przez damę francuzką, która z całym gronem wojażerskiem śpieszyła od sali do sali. — Wyrzekła i znikła.

Dalej posąg *Tyberjusza* prawie bezszatny, z czego widać, że on tu przedstawiony jako *divus*, jako ubóstwiony. Potem posąg *Domitiana* cesarza. Wiecie, że jego bratem był *Tytus*, co go lud nazywał słusznie rozkoszą rodzaju ludzkiego, a sam ten *Domitian* opętany chucią błotnej rozpusty, morderca, i rozbójnik, i kat, i bezmózgły głupiec, kazał się uważać za syna *Minerwy*, i ciążył zmorą śmiertelną na ludzkim rodzie. Wnet jednak ogarnęły go samego strachy, gdy ze wszech stron złe wróżby zapowiadały mu śmierć, gdy pioruny uderzyły w *Kapitolium*, w pałac cesarski, a nawet w jego własną komnatę sypialną; gdy *Minerwa*, ona matka jego ukazała mu się we śnie, mówiąc, że się już nim opiekować nie będzie, a gdy nakoniec wrona, siadłszy na *Kapitolium*, zawołała: „Wszystko będzie dobrze!“ (Obacz: *Suetonius* w życiu *Domitiana*). Te groźby się spełniły, bo skutkiem spisku, potwór padł zakłuty we własnej swojej świetlicy. Ten posąg, choć nie nadzwyczajnej wartości artystycznej, jest wielce ważny, bo wielce rzadki, gdyż po śmierci ciemiężcy z rozkazu senatu, lud z radością kruszył posągi i popiersia ohydneho cesarza, oddając marmurom, co ucierpiał od żywego tyra-na przeklętej pamięci.

W bliżkiem sąsiedztwie stanął *Kaligula* — on stanął hardo i ponuro, na nim zbroja strojnie wyrobiona — prawą rękę dumnie wyciągnął, rozkazując narodom — z lewego ramienia spada płaszcz. Cóż o nim powiedzieć? — że w czasie uczt kazał dręczyć najwymyślniejszemi męczarniami niewinne ofiary, lub przepiłować je żywcem przez pół, lub ścinać głowy, bo jęki, krzyki, bólesci niewysłowione, bo pluskająca krew zaostrzała mu jak mawiał apetyt. Wszak to on żałował, że cały rzymski lud nie ma jednej głowy, by ją mógł ścinać jednym zamachem; wszak to on co zbudowawszy ów most przez morze z *Puzzuoli* do *Bajów*, na pół czwarta mili włoskiej długi, kazał zniecka chwytać ludność obecną, nawet dzieci małe i topić w morzu na pamiątkę szczęśliwie ukończonego dzieła. On równał góry, i wysypywał góry, gdzie ich nie było, bo on, jak powiada *Suetonius* (IV. 37) właśnie tego pragnął dokonać, co uważano być niepodobnem do wykonania. — Wszak to ten *Kaligula*, dla konia swego osobny zbudował dom i opatrzył we własne meble, a nawet tej swojej szkapie przeznaczył liczny orszak dworzan, nakoniec wyświęcił ją na kapłana, a nawet chciał ją uczynić konsu-

lem. — Kaligula karmił swoje konie ze złotych naczyń. — Niekiedy rozbierał się całkowicie i tarał się z rozkoszą po kupach złotych pieniędzy; kąpywał się też w najdroższych olejkach, i wypijał najwyszszej ceny perły rozpuszczone w occie (Suetonius l. c.), a gdy mu brakło złota, naznaczał sam sobie podarunki jeszcze na nowy rok należne — innym razem, sprzedawał suknie i sprzęty swoich przodków, przymuszając zamożnych do kupowania ich za ceny milionowe przez siebie postanowione — albo rozkazawszy bogatym obywatelom, uczynić go dziedzicem w testamentach, otruwał ich dla rychlejszej spuścizny. — Czyliż wam jeszcze przypomnieć, że on uważał siebie być bogiem i nakazał oddawać sobie religijną cześć, jaką zwykle samemu Jowiszowi składano? Wszak nawet uważał siebie za Afrodytę i z jej godłami pokazywał się ludowi. Polecił zbudować sobie osobną świątynię. Wymyślił też maszyny, któremi udawał grzmoty i błyskawice, jako Jowisz; a przecież ten bożek, gdy grzmiało na prawdę wlaził ze strachu pod łóżko.

Pytacie, po co ja wam prawię o tych wszystkich okropnościach i ohydach? Wszak to nie moja rzecz historia? — Prawda! — Stawiam atoli na pamięć waszą tych strasznych imperatorów, przywodząc zarazem, na co się właśnie wtedy zanosilo w rodzie ludzkim, abyscie się sklonili opatrnej, nieskończonej miłości, co króluje nad światem. — Patrzcież! właśnie gdy się rodził ten pan a władzca świata, co był karykaturą sromotną rodzaju ludzkiego — patrzcie! właśnie w tym samym roku, w którym on się rodził, Chrystus Pan — nasz Zbawiciel, był właśnie w 12 roku zycia! — Więc wtedy „właśnie stało się, że znaleźli go rodzice w kościele w pośrodku doktorów“..... (Łuk. II. 46 i następne). Już, już gotowało się odkupienie ludzkiego rodu, odkupienie od śmierci zagrobowej, i odkupienie od ziemskiej niewoli — a zbawcza miłość niebiańska stanęła po nad światem a łzawemi dziejami jego.

Kończę rzecz o posągu Kaliguli. Znaleziono ją pod brudną karczmą nad Garigliano, kędy wiązali u szyi tej statuy powróż od tratwy, służącej do przeprawy przez tę rzekę; tak tedy — jak ktoś rzekł — choć późno, zasłużony postronek stał się udziałem powtoru.

Nie będę już dłużej nużył czytelnika opisem posągów i popiersi, które gęstym szeregiem stanęły obok ścian — powiem tylko, że większą część notatek moich, z których biorę powyższe opisy, kresliłem, stojąc pod popiersiem wielkiego *Juliusza Cezara*. Popiersie kolosalne, a tak ogromne, i tak wysoko umieszczone, że prawie niepodobna mu się dokładnie przypatrzeć. Spinałem się to z tej, to z owej strony, by jakoś uchwycić wierne rysy tego wielkiego człowieka; bo znakomity znawca Visconti twierdzi, że to popiersie jest najdoskonalszemu z pośród wszystkich wizerunków Cezara, które nam się spuścizną dostały. O ile dostrzedz mogłem rysów, o tyle je tutaj opisuję. Broda niby napoleońska, silna, wydatna, okrągła. Z przodu

twarz szeroka — łysina dodaje wysokości czołu — spojrzenie poważne, niby baczne, czujne. Oddalenie nosa od ust dość znaczne. Gdy staniesz z boku, widzisz, jak ta linia cofa się niby w tył w miarę jak się zbliża ku ustom — brwi mocne; na obliczu dwa dość głębokie fałdy, jeden biegnie od szerokości nosa do końca ust, drugi od kości licowych ku brodzie. Taki jest wizerunek człowieka największego w całej rzymskiej historii. A przecież i ten wielki człowiek przeliczył się w biegu świata. On śmiercią przypłacił za to, iż wyprzedził czas swój. On chciał nową ideę, bo monarchiczną, wprowadzić w Rzym — a padł pod puginałem niedobitków republikańizmu. W kilka lat później dokonał tego maluchny na duchu August, czego nie dokazał wielki Cezar. Bo drobnego ducha następcom zawsze łatwiejsza sprawa — bo upadek wielkiego poprzednika równa im drogę, a późniejsze ich wystąpienie znajduje i pokolenie dojrzsze dla tych nowych idei przyszłości.

W pobliżu od onych okropnej pamięci imperatorów na środku korytarza, siadła na krześle, starorzymskich form, niewiasta. Podnóże, dźwigające to krzesło nie jest zbyt wysokie, możesz przeto dokładnie się jej przypatrzeć, obchodząc ją zwłaszcza ze wszech stron. Nasz drzeworyt, poniżej umieszczony (str. 126), poda wam, choć ogólne wyobrażenie o tym posągu szerokiej sławy, a poruszającym tak rzewnie uczucia nasze. Jest to *Agryppina*, wnuczka Augusta, z córki jego Julii, a małżonka szlachetnego C. Germanika, okrytego wawrzynem męstwa, a wieńcem obywatelskich cnót. Patrząc na ten posąg, rzekłbym, iż zawsze, gdy ród ludzki, lub lud jaki chyli się ku ziemi pod brzemieniem własnych grzechów swoich, gdy przepada w błotnych bezdeniach nikczemności i spodlenia, wtedy duch szlachetnych przodków niekiedy jeszcze jasno rozplonie w późnym wnuku, co wzniesie się w olbrzyma, przemówi potęgą dawnych lat, dokona wielkich spraw, raz jeszcze przemówi dawnym uczuciem, raz jeszcze wstrząśnie duszą wyrodnym współczesnym, a potem ginie pod uderzeniem morderczym swojego czasu — i znika jako widziadło przeszłości niepowrotnej. Tak się dzieje, iż w czasach sromoty i upadku znajdziesz przedstawców najbezpieczniejszej ohydy i zbrodni — obok nich występujące charaktery wręcz im odwrotne, bo przeczyste a heroiczne i wielkie, choć z robakiem śmierci w sercu. Rzekłbym, że ostateczności takowe ztąd się rodzą, że właśnie hańba ogólna i rak zepsucia, że właśnie nikczemność i podłość bez granic, przez reakcją a oddziaływanie raz jeszcze budzą resztki duchowych iskier, przechowane w zacniejszych piersiach, a te iskry rozniecą się płomieniem, zaświecą raz jeszcze jasnością, jakby całopaleniem ofiernym na przeszłości mogiłach.

A zdarza się to często, że przedstawcami tych ostateczności są kobiety. Pomyślmy — o owęj Messalinie, której samo wspomnienie będzie na zawsze sromem całej płci niewieściej, a znów o prawie jej współczesnej, bo mało co wcześniejszej *Agryppinie*, która tu przed

nami w majestacie swoich cnót siadła na tém krześle, jakby na tronie a stolicy wzniosłych boleści swoich. Ba! wszak jęj własna córka, która była znów matką Nerona, a miała również imię Agryppiny odrodziła się od matki, odpadła od nięj, puszcżając się na obyczaj bezuzdny — a tak sama stała się odwrotną ostatecznością zacnej a heroicznęj rodzicy swojęj, a plamiła jęj pamięć świętą, póki jęj własny syn nie zabił, zostawszy z jęj łaski cesarzem; wszak to ta Agryppina otrula Klaudyusza, by się usunął Neronowi.

Myślę, że takowe na pozór dziwne zjawisko łatwo wytłómaczonym być może. W czasach prawidłowych zdrowęj i szczęśliwęj społeczności, niewiasta jest kapłanką rodzinnego obyczaju, a stróżą świętości ogniska domowego; ona jako małżonka, matka, siostra jest geniuszem opatrzny m cichych cnót, a nieskalanych uczuć serca. Niewiasta atoli nawzajem właśnie z tego życia domowego, z tęg uczciwości rodzinnego obyczaju bierze własną potęgę swoją i siłę; a dopełnia zacnego trudu powołania swojego jasnowidzeniem uczuć, taktem a instynktem, wróżącym jęj o tęg co prawdą, co dobrem a zbawiennem. Jakoż kobieta, będąc raczję z istoty swojęj bierną, słuca natchnienia serca swojego i głosu niezwodnęj jeszcze dla nięj natury. Ztąd tęg dla nięj mocą a źródłem prawdy jest instynkt, uczucie, a nie zaś zasady ogólne rozumem wyrobione, i długiem myśleniem z głębi ducha wysnute; ztąd tęg u nięj mniej waży samodzielność charakteru, a indywidualność mniej bywa potęźnie a samostannie rozwiniętą. Zatem idzie, iż w czasach nadzwyczajnych, a zwłaszcza w czasie upadku, gdy pękają wszystkie społeczności ogniwa, gdy się zrywają święte węzły rodzinnego życia i cnót domowych, już i niewiasta, będąc wyrzucona z należnego jęj stanowiska, traci siebie samą — w takich czasach się przeto dzieje, że niewiasta właśnie dla braku wyrobionęj samodzielności indywidualnęj, dla bierności jęj wrodzonęj, staje się wyrazem owych powszechnych potęg, rozlanych, jakby po całej atmosferze współczesnych dziejów. Albowiem żywioły unoszące się w społeczności, przenikają wskróś kobietę, nie znajdując w nięj indywidualnego uporu. Tak przeto ona, albo porwana prądem ogólnego zepsucia, opętana szałem bezuzdnej rozpusty, wyradza się w potwór, przesadzając w złem męczyzn współczesnych, — albo tęg przeciwnie staje się jasnym uosobieniem wzniosłęj zacności starodawnęj, przechowującęj się jeszcze gdzie niedzie w ukryciu.

Jak bowiem w zwykłym toku społeczności, kobieta, jako opiekuna spokojnych cnót rodzinnych działa w zaciszy domowęj, tak przeciwnie ona w czasach nadzwyczajnych, wypartą będąc na świat zewnętrzny, wśród spraw publicznych, często zajmie z godnością szczytne stanowisko, któremu nie podolają męczyzni zepsuciem stoczeni. Jakoż w takich razach niewiasta może osiągnąć wyższość nadzwyczajną. Bo wychowana będąc w ścianach domowych, nie owiana zarazą powszechną, — słuca natchnienia serca swojego,

idzie za jasnowidzeniem swojego instynktu w czasie, w którym wszelkie zasady wyrozumowane są skrzywione i sponiewierane, gdy zaginęło przekonanie, oparte na myśli i charakterze, i gdy cała społeczność obłudę chodzą. A gdy ona już raz zwróci się ku dobremu, wtedy właśnie dla tej bierności swojej przeniknie się tem wszystkim, co jeszcze zacnym na świecie. Starodawne myśli, cnoty i uczucia, o ile się jeszcze zostały w tej konającej społeczności, zbierają się w takowej kobiecie, wzmagając ją siłą a znaczeniem. Ona stanie się podobną do kwitnącego przepychem drzewa, które przyswaja sobie wszystkie jej powinowate a odpowiednie soki, idące mu na zdrowie a moc.



Fig. 75. Agryppina.

Taką niewiastą była ta Agryppina, jak ją widzimy w sławnym posągu neapolitańskich zbiorów, a którego słabym odgłosem jest nasz drzeworyt (fig. 75).

Starzy dziejopisowie roztoczyli nam obraz jej życia, jej chwały i cierpień; a to jej życie, pełne katuszy a boleści jest jakby tryumfalnym do grobu pochodem (*).

(*) Agryppina żyła szczęśliwem, miłością pełnem małżeństwem z Germanikiem (tak nazwanym ze zwycięstwa nad Germanami), co zacny, bez skazy, jaśniał starorzymską dzielnością, a sławą z bohaterskich spraw. Jednak zazdrośna zawiść

W młodości uśmiechało się jej życie szczęściem domowem, bo jej małżonek Germanicus, okryty chwałą wojenną był zarazem kochaniem i nadzieją rzymskiego ludu. Zacność i miłość wzajemna obu małżonków tak była wzniosła, tak czysta i bez skazy, iż starożytni dziejopisowie prawią o tym związku z czcią a uwielbieniem, a to tem wyższem, iż już dawno świat w koło grzął w zepsuciu a nikczemności (Tacyt). A gdy następnie nastąpiły dni klęsk a nieszczęść, gdy grom po gromie spadał na głowę Agryppiny, gdy życie jej zaszło no-

milkkiem gotowała im zgubę. Wśród szczęścia, wśród bohaterkiej sławy, daleko od rodzinnej ziemi, bo w Antyochii, dosięgła Germanika śmierć od trucizny. Na łożu skonania przemówił do otaczających go, płaczących przyjaciół; a kończąc pożegnane wyrazy swoje, rzekł: „Nie szlochania, nie lamenta trwożliwe są przyjaciółi najwyższem zadaniem — bo Germanika oplakiwać będą nawet nieznajomi. Wy zaś będziecie mścicielami skonu mojego, jeżeliście kochali mnie samego więcej, niż szczęście moje. Pokażcie rzymskiemu ludowi wnukę ubóstwianego Augusta, małżonkę moją, wspomnijcie ludowi imiona sześciorga dzieci moich. Litość stanie po stronie oskarżycieli. A gdy kłamstwo zmyśli zradne potajemne polecenia, lud albo im nie uwierzy, albo im nigdy nie przebaczy“. Przyjaciele chwytając rękę umierającego, poprzysięgli raczej wyrzec się życia, niż zemsty. (Tacitus, *Annal.* lib. II, zachował nam całą tę przemowę). Suetonius w życiu Kaliguli powiada, że Germanicus umierając miał dopiero lat 34 i dodaje, że jako oznaka trucizny, wystąpiły na całym ciele sine plamy, a usta toczyły pianę. — „Krom tego po spaleniu zwłok samo serce zachowało się w całości jak to zwykle bywa, jeśli zamoczone zostało trucizną“. Poczem obróciwszy się do małżonki — która go nie opuszczała nigdy, towarzysząc mu nawet po wszystkich wyprawach wojennych — zaklinał ją na pamięć jego, na wspólne dzieci, by po powrocie do Rzymu ukorzyła zacną dumę swoją, a nie jątrzyła władzów przemóżnych. Potem mówił do niej z cicha szeptaając — zapewne wskazywał jej niebezpieczeństwo grożące od Tyberjusza. Dziejopisowie nie zdołają słów dobrze, by opisać żal i smutek wszystkich prowincyj, gdy się rozeszła wieść o śmierci ukochanego Germanika. — Gdy Agryppina przypłynęła flotą do Brundisium, wtedy wszystkie morskie wybrzeża, mury i dachy domów były okryte tłumami ludu. A gdy Agryppina wystąpiła na ląd z dwojgiem dzieci, trzymając urnę z popiołami małżonka, wtedy rozlegał się jęk powszechny całej ludności. Nie można było, jak powiada Tacytus, rozróżnić ani przyjaciół, ani obcych, ani mężczyzn, ani kobiet; wszyscy płakali. I nie było innej różnicy, jak ta, iż lud, który dopiero się przybliżał, głośniej szlochał dla świeżej boleści, niż orszak Agryppiny, bo ten był już znękany długą boleścią. Nie przedłużając opowiadania mojego, powiem, że Agryppina bez względu na niebezpieczeństwo, wraz z przyjaciółmi małżonka, oskarża morderców Germanika przed sądem. — Ale ta sprawa nie odniosła skutków pożądaných i rzuciła podejrzenie na samego Tyberjusza. Ztąd zawiść złowroga wznaga się w piersiach tyrana. Od tego czasu życie jej było nieustającą katuszą. — Tyberysz zamordował dwóch jej synów. Wśród nęk a cierpien bez miary, Agryppina jaśniała cnotami a dumą zacną, wzniosłą. Ona Tyberyszowi na oczy wyrzucała nicność a okrucieństwo. Nakoniec wskazał ją na wygnanie na wyspę Pandataria, a gdy ona uniesiona uczuciem krzywd doznanych, podniosła głos karząc tyrana, ten przez centuriona rozkazał jej jedno oko wybić. Na wyspie tej pragnęła głodem się zamorzyć. — Tyberysz rozkazał gwałtem jej otwierać usta i karmić — a nakoniec przemogła wola i umarła śmiercią głodową. A pomyślny, że jednem z jej dzieci była owa Agryppina, która poszła za Klaudyusza po śmierci jego pierwszej żony, owej Messaliny, a drugiem z jej dzieci był ów straszny Kaligula.

Cośmy w tym przypisku rzekli, posłuży nam do zrozumienia tego wielkiej piękności posągu.

ca łą cierpień bezdennych, ona stała, jakby posąg, dumnie wznosząc głowę w pośród mąk, pomiatając potęgą wszechmożną Tyberyusza. Ta niewiasta za nic sobie waży środki ocalenia siebie; pogardza strachami, które ją zewsząd otoczyły. Cała wielkość duchowa staro-rzymskiej cnoty, cały majestat praocjów wstąpił w tę kobietę, niemocą ciała a katuszami duszy, znękaną.

Patrzmyż na wizerunek posągu tej niewiasty! Agryppina dumając, tonie w morzu swoich cierpień, дума nad upadkiem własnego domu i nad walącą się wielkością ojczyzny — a może już jasnowiedzeniem duszy przeczuwa, że własny jej syn, co go wykarmiła w miłości piersiami swojemi, stanie się przekleństwem świata, że wszystka przyszła historia odwróci się z ohydą przed imieniem Kaliguli. Może to wewnętrzne proroctwo sięga jeszcze w odleglejszą przyszłość, może jej pokazuje krwią zbluzganą postać jej wnuka Nerona — matkobójcy. I zaiste ten posąg maluje głębokie zadumanie w sobie, — zewnętrzny świat zniknął, a wewnętrzny wypłynął na jaw całą najgłębszą treścią swoją. Z tajnic jej duszy jakby z przepaści występują figury ciemne, straszliwe, odgrywając tragedye okropności pełne. Postać jej na pół siedząca, na pół prawie leżąca; stopy postawione na podnóżku — ręce niby bezwładne położyła przed siebie. Całe ułożenie ciała, jako dogodne, nie przeszkadza zadumie; — cielesność, nieobecna, nie zajmuje ducha, koło niej zgasł świat cały, dla niej nie istnieje rzeczywistość obecna. Znać, że to oblicze marmurowe jest portretem wiernym, jak to niemal zawsze bywa w rzymskich rzeźbach. Rysy twarzy są wyraziste, przystające do matrony, zaszłej już w późne lata, — tymczasem formy ciała są młode i pełne. Tę sprzeczność niektórzy tak tłómaczą, że cierpienia i niepokoje duszy przebyte sprowadziły zawczesną zwiędłość jej lica.

Dla nas jest jeszcze wysokości udrapowanie tego posągu. Szaty z mistrzowska nadają się do całej postaci, do tych pięknych jej form — a przytém te szaty same są, jakby uduchowionym smętkiem, i cichą a głęboką elegią. A słusznie twierdzi jeden z obecnie żyjących znawców (Burckhardt), iż posąg ten uczy nas naocznie, w jakiej to pozycyi ówczesne damy rzymskie najczęściej przedstawiały się artystom.

Neapol.

(Dalszy ciąg.)

Od trzech dni nie tknąłem się pióra! Jużciż nie jadam ja darmo kaszy w tym Neapolu; bo aż strach pomysleć ile ja tu rzeczy ważnych już widziałem. Przecież mnie od pisania wstrzymuje jakiś olbrzymi niechęć, co nierównie mocniejszy odemnie, bo mi najczę-

ścięj w końcu da radę; więc mu się też poddaję na łaskę. Nie wiem, z kąd się on wziął. Bo prawda, że gdy po dławiącej spiekocie dziennej, wieczorem do domu wracam, tak bywam zgoniony tém polowaniem na osobliwości, iż obchodzę z daleka mój kałamarz, perswadując sobie, że notatki poczynione na prędce ołówkiem w czasie oględzin przedmiotów, kompletnie wystarczą dla celu mojego, że tedy nie ma się już czego fatygować pisaniem w domu. Te piękne adaggia nie zdołają jednak zawsze uciszyć mojego autorskiego sumienia. Owszem nadchodzą mnie często jakieś obawy, że to może dolce farniente opadło mnie na piękne w tój tu ojczyźnie arcypróżniaków, że to może duchowy lazzaronizm mnie samego opętał pod tém cudnym niebem Neapolu. Z tego samego lenistwa myśli jakoś się też nie kwapiłem odpowiadać na te niedogodne pytania. Bądź co bądź, w tój chwili jednak wziąłem się na ostro do siebie: więc piszę, choć zapewne nie osobiwie, bo z przynuki. — Ale co tu wam pisać? — Ani myśleć, bym was czytelnicy moi, chciał natrętnie raczyć wszystkiem a wszystkiem, com tu widział, i co godne jest opisu. Przebiegam tedy w notatkach moich, ofiaruję wam z nich jedynie to, co mi się ciekawem być wyda, a nie pytając już zbyt wiele o systematyczny ład i skład. Ba! może właśnie ten brak systematycznego składu nada piśmidłu mojemu onę barwę rodzimą neapolitańską, a takowa byłaby właśnie, jak na teraz wielce pożądana.

My już szpakowaci, pamiętamy, co się stało w Paryżu przed wielu laty, bo jeszcze w r. 1832.

Wśród zawrotnych zapustów, w sali opery hula tysiące skocznych masek, ciesząc się radośnie życiem. One rzuciły troski o ziemię, dla nich nie ma jutra. Lekkoduche tłumy unosi rozkielznany szal; bo karnawał już na samym schyłku, a bal właśnie zakipiał najgorętszą namiętnością. Rozhukały się dzikie, swawolne tańce a hasy zawrotne. Krzyki, chichoty, kwiki, piski wraz z huczącą na gwałt muzyką zlały się w jeden zagłuszający zamęt grzmotny. Patrząc z góry z łóż na te przewalające się, chaotyczne ciżby, zda się, że to zbuntowane morze gwałtami wichrów miotane, a nad tym zamętem unosi się niby mgłą para i kurzawa. Napoje gorące podniecają ogień w płonących, nabrzmiąłych tętnach. Każdy każdego przesadza w rozpasanej wesołości, każdy radby się odznaczyć wśród tych tłumów podrzucanych zapamiętałą chucią. Atoli wśród wszystkich celuje jakiś Pierrot — on nie znękany w szalonych błazenistwach a w ciągłych strzelistych podskokach, on zawsze i wszędzie wodzi rej, pędzi przez salę, unosząc galopadą, jakby przez powietrze, swoją tancznicę, a za nim rzucają się długim węzłem setkami pary, niby dziki potok po oberwaniu chmury. Tego Pierrotta wszędzie pełno; on niewyczerpane płata figle, a co dowcipem ciśnie, już zagrzmią

w koło huczne śmiechy i wesela. On duszą całego balu, choć nikt nie poznaje hulaka; bo przyprawiony nos, bielidła i róż, odmieniły mu twarz do szczętu. Ale Pierrot się wywrócił; więc w koło nowe śmiechy i żarty i koncepta — on zapewne gotuje nową bufonadę. — Lecz — Pierrot się nie podnosi. — Co to! — Zbliża się komisarz: „Wstawaj wpan, bo przeszkadzasz do tańca! Dość już tego blażeństwa! — Stratują cię rozpędzone pary“. — Pierrot nie słucha — zdzierają przyprawiony nos a tu przez malowane rumieńce patrzy siność, twarz czarna — zęby ściśnięte — oczy w ślup! Pierrot uchwycony śmiertelnie — cholera! — Strach — zgroza — rozpacz — krzyk — jęk — sala jak wymieciona. — Takowe było pierwsze publiczne pojawienie się cholery w Paryżu. Czyliż fantazyja, choćby najfantastyczniejszego poety, zdobędzie się już na straszliwszą ironią, a okrutniejszą sprzeczność, na ohydniejsze drwiny?!

Otóż ta scena stanęła mi na pamięci wczoraj przed południem.

Puściłem się dorożką przez Toledo, który wrzał znajomem wam już życiem; bo tu przez rok cały nieustannie zapusty, tu chwila obecna władza wyłącznie, tu sama jedna namiętność wrząca panią, a nawet bez maski swawoli rozpusta i grzech — tu frymarczy korrupcyja. Zewsząd głuszy hucznie wrzawa, chaotyczny zamęt; zapamiętałe zabiegi ścigają się po bruku. Przejehawszy wzdłuż całej tej ulicy, otumaniony gwarem, i jeszcze nie był ochłódnął, nie uspokoił się w sobie — gdy woźnica zatrzymawszy się, rzekł: „Stanęliśmy na miejscu — tu *St. Gennaro de' Poveri* — tu *katakomby!*“

Klasztor — dziedziniec cichy, milczący, gardziel skalny, spuszczaający się w głąb — zstępujemy po schodach — przyjmuje nas odzwierny umarłych, starzec, co sam już oddawna chodzącym grobem. Spojrzał na nas zeszklonemi oczyma długiem spojrzeniem i rzekł głosem przeciągłym, dudniejącym jakby z trumny: „Więc Signori! wy chcecie wędrować po państwie śmierci i zniszczenia, wy pragniecie za życia jeszcze rozpatrzeć się w wieczności mieszkania?“ — Nieco zdziwiony tém powitaniem, odrzekłem: „Potośmy przyjechali, by widzieć katakomby“. — A on znowu głosem bezdźwięcznym, grobowym: „Obaczycie tedy katakomby! Ale Signori! Przygotujcie się na widoki straszne, co wam ścisną serca, a włosy na głowie podniosą!“ — Zadzwoił; pojawił się drugi custode, także siwy, choć nieco młodszy, jego podwładny. Starzec drżącą ręką sięgnął po zawieszzone na kołkach latarnie blaszane. — Przez ten czas miałem sposobność przypatrzenia mu się bliżej; kilka kosmyków białych włosów na chudej czaszce — skóra na twarzy jak u mumii sucha, z niej silnie występuje nos o ostrych konturach, nadając fizyognomii wyraz ptasi. Usta bezbarwne, bezzębne, oczy przygasłe, postać jego drżąca, dygocąca, ku ziemi nachylona, jakby już szukająca w niej przytułku dla siebie. Biedaka dni i godziny już policzone. — Starzec, zapaliwszy latarnię wziął do ręki ogromny pęk zardzewiałych kluczy, a spierając się na kiju, ruszył w drogę.

Towarzyszowi kazał wiaść drugą latarnią i wyprzedzić nas o kilkanaście kroków.

Stanęliśmy wśród katakomb. One całe wykute w tufie wulkanicznym, co jest skałą miękką i łatwą do obrobienia. Środkiem ciągnie się przestrzeń szeroka, wysoka, okazała. Jej strop sklepiasty spoczywa tu i owdzie na kraglęj arkadzie, opartej na dwóch kolumnach. Od boków biegną konarami korytarze niższe i węższe. Ściany prawie jak plasty w ulu pełne wydrzeń. Niekiedy te jamy są znaczniejszych wymiarów, najczęściej atoli są wielkości trumny; one umieszczone niemal tuż przy sobie; czasem jest ich kilka rzędów po nad sobą. — „Vedete! Vedete!“ Odezwał się znowu głosem jak z pod ziemi nasz zgrzybiały przewodnik i zbliżając drżącą ręką latarnię do jednej z tych jam, oświecił bielejące w nich kości i czaszkę. — „Vedete! Vedete!“ znów woła i pokazuje malowania lub mozaiki.

Tutaj najczęściej głowy en face malowane, rysy twarzy skostniałe i zbutwiałe, patrzą się na nas wejrzeniem surowym, groźnym.

I znów postępuje naprzód nasz mentor, brzęczy pęk kluczy, a w rękę drżącym dygoce i kłapie latarnia blaszana. Staje, oświeca dół głęboki, umieszczony w ziemi — coś szarzy się na dnie — to cały stos kości wielkiej liczby umarłych, niegdyś razem pochowanych. Cała mogiła kości! Custode prawil, że to są kości tych, którzy w roku 1556 umarli na dżumę, i że pamięta jako w czasie, gdy tu nastal na to smętne urzędowanie swoje, a bylo to w roku 1812, jeszcze wiele z tych skieletów miało włosy na głowie, a nawet pończochy i trzewiki na nogach, ba! że niektóre trupy miały jeszcze na głowie kapelusze. Nie wierzyłbym custodemu, ale mam od wiarogodnych świadków potwierdzenie tego faktu. Susza zupełna miejscowości, była zapewne temu przyczyną. Dziś same tylko nagie kości bieleją po tych stosach.

Tu i owdzie jaśnieje otwór w sklepieniu! — Witamy go z jakąś dziwną radością, bo ze smętnych głębin skonu i śmierci patrzymy na płomienne błękity nieba, jako na pocieszenie Boże. — Szerzy się ten podziemny świat daleko w łono ziemi. Przechodzimy przez przysionki, sale, kaplice, obszerne grobowce, istne labirynty. Znać, że tu niegdyś piętrzyły się trzy nad sobą kondygnacye — ale one dziś już nie przystępne — widać tylko niekiedy schody to prowadzące w górę, to zstępujące w dół.

Na zawsze jednak będzie tajemnicą i epoka, w której powstały te katakomby, tajemnicą też będzie na zawsze, cel, dla którego były wykonane. Dawniej twierdzono, że one były sprawą pierwotnych chrześcijan, którzy w nich odprawiali nabożeństwo, ukrywając się przed przesładowaniem pogan. — Jakże atoli przypuścić, aby garstka chrześcijan mogła podołać tej pracy olbrzymiej, wymagającej wysilenia kilku pokoleń? Jakże przypuścić, aby wykonanie tych katakomb mogło ująć uwagi pogan współczesnych? Mniemano też,

że te katakomby Neapolu były wprost podobnie jak inne (np. rzymskie lub paryzkie), łomami kamienia, z których wydobywano wątek na budowlę. I to zdanie zdaje się być mylnem; bo dziś już wiemy, że dopiero w XVII wieku zaczęto używać tufu do budowli neapolitańskich. Tak tedy domyslać się można, że katakomby Neapolu są dziełem pradziadowych, przedhistorycznych czasów. Być może, jak niektórzy mieć chcą, że ludy stare Kampanii poczyniły te pieczary na przypadek wojen a nieprzyjacielskich napadów. Nie ma też prawie wątpliwości, iż te podziemne przestrzenie były używane za miejsce pogrzebów dopiero wtedy, gdy już Kościół chrześcijański został panującym. Nigdzie albowiem nie znaleziono w nich ani malowania, ani napisu odnoszącego się do dziejów męczeństwa. Mimo to wedle zdania dziś prawie powszechnie przyjętego, umarli zaludnili wcześniej te podziemia bo w pierwszych stuleciach już tryumfującej wiary naszej. Biskupi a ludzie przeważni w społeczności dokonali tych kaplic i grobowców, a rzesza wierna kazała się chętnie chować po tych nocnych cmentarzach.

Wielkiego zajęcia są przedewszystkiem *malowidła*, w które tak hojnie ozdobione są groby i ściany. Zostawując innym ostateczne wyrokowanie o tych dziełach, wymagających nie pobieżnego między niemi pobytu, ale raczej długich, sumiennych studyów, ograniczę się uwagą, która każdemu się nastęrcza, choćby jedynie przy powierzchownem rozpatrzeniu się w tych obrazach, to mozaiką, to pędzlem utworzonych. Otóż możnaby rzec, iż te malowania są trojakiemu rodzajowi. Jedne są wykonane w stylu sztuki starożytnej, klasycznej; i to są zapewne najdawniejsze, a zaiste najwięcej ze wszystkich celują artystycznością. Drugie są zupełnie bizantyńskie i przypominają wedle mojego zdania najdawniejsze mozaiki u Św. Marka w Wenecyi; i są, jak się zdaje najpóźniejsze. Trzecie zaś stanowią jakby przejście z pierwszych do drugich. Widać tedy, iż te malowania nastęrczyć mogą wyborną sposobność nauczania się dziejów najstarszej sztuki chrześcijańskiej. Szkoda tylko, że wiele z tych dzieł malowanych zgasło; niektóre nawet są tak zepsute, iż zaledwie ślady z nich zostały. Prawda, że znów inne zachowały całą świeżość farb, jednak te ich farby są znów tak świeże, że budziły we mnie mimowolne podejrzenie, że je odnowiono za naszych czasów. Malowania w tych katakombach przedstawiają to Pana Jezusa, to świętych mężów, lub niewiasty święte. Inne zaś zdają się być wprost wizerunkami nieboszczyków tutaj pochowanych. Mimo kości a grobów, których tutaj ogromne, nieprzebrane massy, wrażenie, którego tu doświadczasz, dość podobne do uczucia, jakiego doznajesz, zwiedzając jaki zwykły rozłożysty cmentarz. Może nawet zwyczajny cmentarz posepniej działa na duszę naszą; bo z razu przedstawia groby świeże, jeszcze skrapiane łzami, pielęgnowane z miłością a uświęcone modlitwą w boleści pogrążonych rodzin i przyjaciół. A tu w tych katakombach kości należą do pokoleń przed wielu wie-

kami zmarłych, zatém obcych, przeto, więcej obojętnych dla generacyj dziś żyjących. Nie ma też w tych katakombach ani grobów męczenników świętych, ani zabytków ich krwi. Choć tedy uczucie, które cię tu przenika, jest pełne uroczystości i powagi, brakuje mu atoli głębokiej rzewności a religijnego skruszenia. Wszak i światło dzienne i błękity nieba, które tu i ówdzie rozświecają grobowe ciemnice, ujmują ponurości straszliwej tym miejscom. A kto wie — może też owa przemowa tak posepna, którą nas na wstępie powitał stary custode, wręcz jęj odwrotny sprawiła właśnie skutek; bo może ulagodziła uczucie zgrozy i okropności. Bo owe słowa starca przygotowały nas do widoków zbyt ohydnych, zbyt straszliwych; gdy przeto te nasze napięte oczekiwania w zupełności się nie spełniły. cóż dziwnego, że katakomby nie miały w oczach naszych tój nawet posepności okropnej, którąby nieochybnie na nas działały, gdyby nie owe przesadne oczekiwanie nasze. Bo taka jest serca ludzkiego dziwaczna natura!

Właśnie w ten sposób rozbierałem w myśli wrażenia moje tu doznane, gdy custode, opuszczając ten świat umarłych, odezwał się do niego i do nas, niby pożegnalną przemową — a to znów owym właściwym mu głosem grobowym a nawet jeszcze żalobniejszym, niż zwykle. Jakoż, intonacya jego wyrazów w tój chwili była taka, że mi przypomniła nedorzeczne niańki, które ukrywszy się za drzwiami i udając bobo, dobywają głosu grubego, by straszyc diałwę małą. Tym razem jednak — przeholował stary! — Błyskawiczką przyszło mi na pamięć, żem gdzieś slyszal lub czytał, jak od niepamiętnych czasów dozorca katakomb neapolitańskich zwykli frazesami żalobnemi, a głosem grobowym potęgować uczucia smętne odwiedzających osób; bo w miarę głębszego wrażenia spodziewają się sowsitzej zapłatki. Już tedy patrzyłem innemi oczyma na tego dziada — to komedyant! — Więc to on frymarczy śmiercią a kośćmi. Jego towarem jest cuch z grobów a okropność uczuć przejmująca serce przechodniów! — Zatém to on dla tego tak potęguje ten towar swój, by go drożej sprzedał, prehandlował. — Nie jest że to nowa sprzeczność — pieniądz on przedstawca doczesnych potrzeb — zarobiony na śmierci a na wieczności dreszczach! — Podobno zaś sprzecznością nad wszystkie sprzeczności jest ta, że ten zgrzybiały człek handryczy grobami, odgrywa na nich komedye — a nie myśli o tём, że lada godzina sam w doł wpadnie. Jestem prawie pewny, że w chwili, gdy to czytasz czytelniku mój, już od dawna jego młodszego towarzysz stanawszy u łóża nieboraka, pokazał sąsiadom umarłego, wołając: „Vedete! Vedete!“ — Świeć mu tam Panie!

Od S. Gennaro de' Poveri, więc od katakomb już nie zbyt daleko do zamku, czyli Villi Królewskiej, *Capodimonte*. Jedziemy tedy na oględziny.

Już to prawda, że tutaj w tój willi ludzie pięknie się sprawili. Pałac sam wielce przepyszny a wspaniały — a rozłożyste jego ogro-

dy i parki prawie jeszcze cudniejsze. Te jednak dzieła człowieka nikną, maleją obok arcydzieł Bożej natury. Bo tutaj widok na okolice, na golf, na Wezuwiusz, na miasto tak czarodziejski, że cię upaja, odurza urodą swoją. Zapominasz z kretesem o obrzydach szkaradnych owęj dopiero co widzianej nocnej trupów stolicy. Nie będę wam jednak opisywał bliżej ani tego pejzażu, bo zapewne nie jeden jeszcze taki widok rozwinie się przed oczyma naszymi — zamilczę też o wnętrzu tego pałacu, o jego paradach, obrazach i t. p. Powiem wam tylko, że pod tym rajskim światem, stworzonym dziwami sztuki i natury, że tam w głębi podziemnej dyszą one katakomby. Tak jest — te katakomby ciągną się aż pod pałac Capodimonte. Bo pod całą tę górę, na której on stanął wraz z wdzięcznemi ogrodami swojemi, podkopali się umarli. Tak w przepaściach ziemskich czai się śmierć i wyszczerzają zęby czaszki trupie. Niektórzy architekci lękają się nawet o ten pałac cudny, twierdząc, iż on z całym swoim życiem rozkosznym, a wdzięcznym zbytkiem, może kiedyś zapasć się w one straszne ciemnice. Inni temu nie wierzą — tym właśnie i jabym rad wierzył.

Co się zaś tyczy świetlic samego pałacu, powiem jedynie, że mnie uderzyło tutaj arcy dziwne zamilowanie w kolorze czerwonym. Posadzki świetlic zaprawione ponssem jaskrawym, stopy i opony okien z ponsowego adamaszku, na ścianach jedwabie ponsowe. — Uważałem atoli już, iż upodobanie w barwach silnych, czystych, a nawet wrzaskliwych jest tutaj, na tém południu Europy, jakby cechą smaku narodowego, oznaczającą wszystkie warstwy tutejszej społeczności. Najuboższy lazzaroni arcy szczęśliwi, gdy mu się pali na głowie czapka zwieszista czerwona; a kobietom u ludu serce się śmieje do każdej szmatki farbowanej jaskrawym jakimś kolorem. Warto też pamiętać, że i starożytne ludy lubiły barwy żywe, silne. W Pompeji obaczymy całe ściany mieszkań, nawet kolumny malowane na czerwono. Wiemy też, jak to zwykle wszystka dziatwa drobna, choćby na północy zrodzona, raduje się farbami pełnemi, wesołemi. Dodaj, że właśnie na południowej ziemi, i nieba i wody i kwiaty świecą całym przepychem kolorow, że tam i ptaki, niby żywe kwiaty odziewają się pierzem złocistym, mieniącym się we wszystkie barwy tęczy — ale za to te ptaki nie śpiewają — one tylko wrzeszczą i hałasują. Przeciwnie im dalej na północ, tém więcej niebo i wody, kwiaty i ptaki i cała natura ciemnieje, bieleje, szarzeje — za to jednak nasz szaraczkowy słowik, on śpiewak północnych gajów nuci treny tak rzewne, a serdeczne, że aż w duszy coś się uśmiecha i płacze. Czyliby to zjawisko znaczyć miało, iż wśród południa, kędy natura zewnętrzna, materyalna buja w całej swojej potędze, siła życia wiecznie młoda zwraca się na zewnątrz; a że przeciwnie na północy, kędy gaśnie potęga materji a zewnętrznego świata, życie cofa się w głąb siebie a staje się wewnętrznym, duchowem?

O tém jednak byłoby wiele prawić, zatem zamiast długich roz-

wodów w tej rzeczy, przenieśmy się na drugi koniec ogromnego miasta. Nawracamy — jedziemy na powrót przez Strada Toledo, Capodimonte, około muzeum, przez całe Toledo, potem znów przez S. Lucia, Chiatamone, wzdłuż willi Reale przez Chiaja, a po żwawej, blisko godzinnej jeździe, ruszamy wprost do grotty *Posilippo*.

Więcie, jak ta góra skalista *Posilippo* zastępuje drogę ludziom od morza. Rzymianie, przemagając narody, i naginając dzieje świata pod rozkazania swoje, przyuczyli się też i głuchym mocom natury nakładać jarzmo żelaznej swojej woli. Dali się tedy w znaki i tej skalistej górze. Aby ułatwić komunikacyą, przekuli ją na wyłot, a tak stworzyli ową grotę słynną po przez cały świat. Dzieło prawdziwie rzymskie, więc olbrzymie; bo uważmy długość tego tunelu dochodzi tysiąca łokci a wysokość 25 łokci! Prawda, iż ona wcale nie szeroka, owszem wązka; bo w szerz liczy jedynie 10 łokci. Ściany harde ciemnej skały, obrosłej suto powojem, girlandami kaktusów i bluszczów, witają cię na wstępie. — Wjeżdżasz do grotty — w pierwszych sekundach już głuszą cię łoskoty, brzęki, huczenia, dzwonienia, turkoty, tententy końskie, ryki; a dudni jakiś zamęt nie do opisania. A z każdą sekundą gaśnie światło dzienne; zamiast słonecznych promieni, oświetają drogę lampy wiszące od stropu grotty, rozsiewając poświatę mdłą, niepewną, fantastyczną. Klusem pędzące wozy, powozy, dalej osielki, muły juczne dzwoniące, cisną się przez grotę; co chwila spotykasz trzody szkopów, beczących owiec; około nich szczekają pilnujące psy, i znowu pcha się rogate stado ryczących wołów; za niemi pastuchy z dzidami, na koniach. A te zwierzęta dziwnych nabierają kształtów wśród tej niezwykłej dla nich poświaty lamp. Wzdłuż samych ścian ruszają wieśniacy piechotą, wołając, krzyżąc w ciemnościach na siebie. A gdy, jak rzekłem tunel wązki, bo jedynie na dziesięć łokci szeroki, zatem dwa powozy jedynie wielce ostrożnie mijają się mogą. Tu niezmiernie ciasno, ścisk niesłychany; woźnica twój klnąc, zżymając się, wstrzymuje często gęsto konie, często wlecze się wolnego stępa, czasem nawet zupełnie staje; bo owce wbiegły pod konie, pod powóz, albo woły zastąpiły koniom drogę, a rogate ich głowy fantastycznie oświetcone zaglądnęły do powozu. A pomyślcie — te hałasy, krzyki, ryczenia i szczekania, odbijając się o skalne ściany i strop, huczą głuchem echem. A kurzawa wznosi się gęstemi kłębami nad tą całą masą żyjących ruszających się jestestw. Piomienie żółte olejnych lamp oświetają zawieszono w powietrzu obłoki ciężkiego pyłu, przenikając je brudnem pomarańczowem światłem, jakby zaprawdę piekielnem. Chroniąc oddech, oczy, zatykasz sobie usta, zamrużasz oczy. A jedziesz, a jedziesz — a tu nie ma końca tej drogi podziemnej. Jakies obawy, strachy cię cisną — aż tu w środku otwór na wysokim stropie, a omajony krzewami! Tutaj w tym punkcie wpływają do grotty promienie słoneczne zafarbowane zielonością lubą; przypominają tęskną, rzewną księżycową poświatę. Wnet atoli to wi-

dziadło znikło — i znów otacza cię owo oświecenie wstrętne, poma-
rańczowe. Znowu jedziesz a jedziesz; aż tu przecież po długiej
tęsknicy widzisz drugi koniec groty, z razu jakby okienko — aż cię
znowu wita światło dzienne — znów oddychasz czystem powie-
trzem, oddychasz na słońcu — huczenia, turkotania umilkły, choć
jeszcze ci szumi i dudni w uszach. Jedyne gruba warstwa kurzu
na sukniach przypomina biędy dziwaczne, które przebyłeś. Tym
razem atoli nie pojedziemy z sobą w dalszy świat, lecz nawrócimy
przez grotę; bo właśnie przed nią ze strony miasta wstąpimy na
Posilippo, by odwiedzić grób Wirgiliusza, ową będącą w ustach
wszystkich pobliskich uliczników *Tomba di Virgilo*.

Jakoż przewodników nie braknie — jest ich cały sztab, jest ich
na każdą miarę. Od lewej strony wchodu do groty, lubo w znacz-
nym przed nim oddaleniu, wznoszą się schody wspaniałe, szerokie
niby pałacowate, za to jednak nieczyste i zaśmiecone. Potem szer-
oka brukowana droga prowadzi wężykciem pod górę; ona lubo się
spina stromo, gwałtownie, nie zawadza wcale, bo nie żal co chwilę
odpoczywając, stawać i obzierać się na panoramę, którą natura,
Boża artystka stworzyła, malując ją w barwy, rozpuszczone w złocie
promieni słonecznych. Widzisz tuż pod sobą Chiaję i Villę Reale,
która jakby szlak zielony wyhaftowała rąbek morskich zwierciadeł.
Eleganty miastowe a lazzarony znalazły w jasełka drobne. Ta
Villa Reale, ta Chiaja, te karetki, wózki, te koniki przesuwołące
się, wszystko teraz to istną szopką. Tam dalej duma Wezuwiusz
w hardym, butnym pokoju. Portici i Torre del Greco i Castella-
mare, uśmiechając się w szczęściu swoim, przezierają się w mor-
zu, — a dalej, w zaciszy jakby za fioletową szybą, migoce się So-
rento i Capri. Na boku drogi naszej stanęły domki, to niby wieś.
Tu tak sielankowo milcząco, żebyś ani zgadł, że tak blisko na dole
wre i grzmi Neapol. Po drodze na Posilippo, przed domami siedzą
sobie szyjące a szwargotne dziewczęta i starsze niewiasty: gwaru
a chichotu, a śpiewek tedy nie braknie; czasem ta lub owa z nich
cię zagadnie na pół żartem, na pół na prawdę o mały datek na bot-
tiglia — niby na napitek. Przecież już stajemy przy furcie dre-
wnianej, patrząc się sobie per modum polskich wrót. Trzeba pocze-
kać zanim przybędzie właściciel z kluczem. Przybiegł niezadługo,
zadyszany, a do ostatka zmęczony, by nas przekonać, jak to on po-
święca się dla forestierów.

Za furtą zieleni się winnica wysadzana, jakby drogim klejnotem
brzemieniem świecących gron. A jednak tu wszędzie jeszcze buja
samorodna roślinność bogata, ochocza — w każdej szczelince skal-
nej mają gniazdzka swe różnobarwne powoje, co rozchodząc się z ci-
cha po ścianach, ubierają stare głązy w sukienkę majową. Zewsząd
cizba dzikich kwitnących krzewów — a gdzie się tylko udało, roz-
pierają się aloesy twarde, sztywne, lub dziwaczają się po swojemu
kaktusy, lub marzą rozkochane mirty. Niekiedy nad nami zady-

goce oliwa liściem lekkim, eterycznym, srebrzystym, lub też figa ocienia dróżkę od skwarów, rozkładając nad nią ciemny gęsty spłot. Nasza ścieżka wąziuchna, kręta, to podnosi się kilku schodkami w górę, to znowu się puszcza w dół, a wije się ciągle wśród wzniosłej trawy a ziół wysokich — zewsząd zaległa święta cisza a samotność uroczysta. Zrazu dolatuje nas turkot! łoskot! gwar! coś grzmi, huczy gdzieś głęboko pod nami, zda się, że słyszysz jakby walki rozpasanych żywiołów w przepaścistych otchłaniach ziemi. Ot jesteśmy wprost nad grota Posilippo! Jeszcze kilka kroków, jeszcze kilka schodków w dół — a tuż przed nami Wirgiliusza grób. Ten grobowiec murowany i sklepiony. Wewnętrzny obszar, jakby średniej izby. W ścianach jest kilka niż, w których niegdyś stały popielnice. Na zewnątrz i z góry na sklepieniu i po bokach, wyrastają ze szczelin starych murów bluszcze i drzewka i krzewy, niby wiecznie kwitnące girlandy a wianki, owe nieumierające nigdy grobowe napisy. Otóż taki jest grób wielkiego wieszczu, który tu pochowany był 19 lat przed narodzeniem Zbawiciela naszego. Wirgiliusz, syn wielkiego rzymskiego świata, podobnie, jak ta ojczyzna jego, wzniosł się, jakby na pograniczu dwóch epok historii powszechnej. On na łonie starożytniej społeczności zrodzony śpiewał dawniej Romy chwałę, i śpiewał sielskie jej rozkosze i szczęście wsi spokojnej — lecz w tych pieśniach swoich on mimowolnie staje się przyszłości ludzkiego rodu wieszczem. On śpiewa w czasie, gdy Rzym przeszedłszy przez południk swojej potęgi, już był dokonał zadania swojego na ziemi, — a śpiewa w epokę, gdy duch rodzinny Rzymu już stracił swoją życiodawczą, dziejorodną, pierwotną moc, i gdy już w atmosferze świata unoszą się wróżby innych przeznaczeń człowieka. Wirgiliusz z woli swojej, a z przytomnej sobie myśli jest synem Rzymu — ale on w chwilach natchnienia, jak uchwycony potęgą wyższą, tajemniczą, wieszczy uczucia nowe, nieznanie współczesnym mu pokoleniom, wróży uczucia, co dopiero po wielu, wielu stuleciach miały być tętmem serca późnych pokoleń. Ztąd też Wirgiliusz stał się mistrzem a wzorodawcą wielkich poetów ludów chrześcijańskich. Wirgiliusza duch w trzynastym wieku po skonie cielesnego życia staje się przewodzą Dantego przez Piekło, Czyściec i Niebo. A Dante znów był wzorodną potęgą dla naszego Zygmunta, co nam świeci wróżbą jak gwiazda przewodnia na niebie, jak gwiazda przewodnia w sercu. A patrzmyż — właśnie w roku, gdy ostatni Piast ów Wielki Kazimierz zasiadł na majestacie polskim (1333 r.), zjawia się tu na Posilippo, tu przegrobowcem Wirgiliusza młodzieniec. On był synem zamożnego kupca z Florencyi, on sam kupcem, on bawił wiele lat w Paryżu, on zwiedził z poleceń ojcowskich cały ówczesny przemysłny świat, by poznawszy ogromne znaczenie handlu pojętego na wielką stopę, zamiłował powołanie swoje. Bo od dawna widział z niechęcią ojciec, odzywającą się w synie ochotę do poezyi. Młodzieniec po-

dróżując po krajach, przezierając ludy, przybył i tu do Neapolu. Odprawił pielgrzymkę do grobu śpiewaka Eneidy. Stał w długim zamysleniu przed grobowcem tym, dumając i marząc — aż z razu, jakby gromem Bożym rozświeciło się w duszy jego. On tutaj w obec tego grobu zrozumiał siebie i zrozumiał zadanie swoje na ziemi. On w téj chwili wyprzysiął się na zawsze handlu i zabiegów przemysłu; on w téj chwili ślubował sobie, że będzie poetą. I dotrzymał swoich ślubów. Tym młodzieńcem był *Jan Boccacio*.

Tak Boccacio, mogąc opływać w zbytki a przepychy dumne, umarł wielkim poetą, ale ubogim starcem. Petrarka na łożu śmiertelnem zapisał testamentem Boccaciusowi, jako bratu po lutni, a przyjacielowi od serca, futro, „by starzec nie marzył przy pracach wśród nocy“. — Wszak król Robert tu na to miejsce przyprowadził samego Petrarę, który w obec króla zasadził wawrzyn na cześć rzymskiego poety. Wawrzyn Petrarki rósł pięknnością a siłą, a przetrwał wiele i wiele ludzkich pokoleń — a podobno usechł i obumarł dopiero w czasie, gdy już dla wieńców laurowych zabrakło wieszczów. Za naszych dni na miejscu umarłego wawrzynu Petrarki zasadził tu nowy młody laur C. de la Vigne — ale ten laur się nie przyjął — po kilku nocach obleciał z liści! Bo nie miał przyszłości w sobie. Otoż od najstarszych czasów te Posilippa wysokości były wybraną poetów szczęsną siedzibą. Pierwszym z nich, co tu żył, był sam Wirgiliusz. Bo lubo nie braknie ludzi o suchotném sercu, którzy za mało sobie ważąc świętość tradycyi pływającej ze stuleciów na stulecia, gadają, jako nie jest jeszcze rzeczą zupełnie dowiedzioną, że w tym grobowcu stała niegdyś urna z popiołami Wirgilego; jednak nikt zaprzeczyć nie zdoła, iż śpiewca rzymskiej epepej rozmiłował się ciepłem, a głębokiem uczuciem w tém ustroniu cichém, w tym czarownym widoku na świat, pełnym cudów, że on tutaj snuł długie szczęsne dni i snuł wątek swoich myśli i marzeń. Gdy umarł w Brundisium, mając lat 52, cesarz August, opłakując go serdecznie, kazał przenieść jego popioły do Neapolu, jako do miejsca najwięcej ukochanego przez zmarłego poetę (*). W pierwszym wieku naszej ery, zatem w kilkadziesiąt lat po Wirgiliuszu, żył na Posilippo uczony poeta Cajus Silius Italicus (opisał wierszem wiernie drugą wojnę punicką). On mając Wirgilego za bóżyszcze swoje, czcił jego grób, jakoby świątynię jednego z olimpijskich bogów.

Tutaj krótkie, ale szczęsne dni spędził poeta Jacopo Sannazare (ur. w Neapolu 1458 r.). On to umiał wyśpiewywać uczucia swoje

(*) Węgłem głównym, na którym się opiera przekonanie, że ten grobowiec na Posilippo ma być rzeczywiście grobem Wirgiliusza, są nie tylko wnioski wielce podobne do prawdy; ale wyrazy, choć nieco ogólne różnych pisarzy dawnych, jako Stacjusza poety rzymskiego, który urodził się w Neapolu, a żył w piewszym wieku, dalej Aeliusa Donata, gramatyka żyjącego w środku IV wieku w Rzymie.

w pieśniach łacińskich i włoskich, co były słodką dla ucha melodyą, a przemawiały rzewnie, tkliwie do serca słuchaczy.

Tutaj na tem Posilippo żył jeszcze neapolitański poeta Marius Giambattista *Marini*. On był jednym ze szczęśnych wybrańców losu; bo za młodzięcych lat poznał osobiście Torquata Tassa, a wpływ wielkiego wieszca rozniecił przyrodzone talenta w młodzięcu. On sypie iskrami dowcipu, włada z mistrzowska słowem, podziwia śmiałemi zwrotami, a lubo prawda, że krytyki zarzucają mu manierę i przynukę i sztuczność; pamiętajmy atoli, że on żył w czasie (ur. 1569, † 1622 r.), gdy i inne gałęzie artyzmu, zwłaszcza architektura, już się spaczyła w wymuszony barocco. Tak tedy — zaledwie wymówisz imię Posilippo, a już przed duszą staje grono imion wieszczych, słynnych. A dziwnie tym imionom wtóruje natura, co tutaj sama wielką poetką. Patrz na ten świat w koło, na te góry, wyspy, morze, na te lądy i niebo! Tu świat sam jest, jakby sztuki dziełem. Tutaj natura w zachwyceniu wieszczem będąc, stworzyła światek tak pełen harmonii, iż on zdaje się być całością w sobie, a jedną, jedyną ideą; zapominasz, że on jest tylko ułomkiem a maluchną cząstką całej ziemskiej kulicy. Tu zapominasz, iż w świecie widomym piękność zwykle od szczęśliwego zbiegu szczegółów, czyli od sprzyjającego trafu zależy. Natura, jak ją widzisz z Posilippo, stała się arcy malowniczą mistrzynią — ona na tej drobnej przestrzeni ziemskiej zebrała wszystkie swoje cuda poetyczne, wznosząc się jakby nad słabostki a niedostatki, towarzyszące rzeczywistościom tutecznym. Te lądy i wody i atmosfera, i wyspy i skały, te góry, ta roślinność i to niebo są jakby struny rozpięte na wiekiustej lutni natury. Komu nie zamarła dusza, a nieogłuchł serca słuch, ten usłyszy tej lutni granie. Jej pieśni niebiańskie, nadziemskie, a przecież znane będą dla niego, jakby śpiew matki niegdyś za dziecięcych lat słyszany. Więc zdaje się, żeś sam znów dziecięciem się stał, bo serce twoje w tej chwili tak niewinnie a pełne prostoty — i znowu ci się zdawać będzie, żeś już starcem, żeś już przeżył długie lata a przeboleł życie, a wygoił pamięć dawnych bięd, i że teraz już w spokoju, a mądrości zpoufaliłeś się z wiecznością, jakby z tą matką twoją. Ta natura w koło i te morza i lądy i góry i barwy i niebiosy — one teraz, jakby ściany ojczystego domu, co niegdyś obstały kolebkę twoją, one teraz świętecznie przybrane, rozświecone, jakby na święto rodzinne, lub na Bożego Narodzenia gody.

Napol.

(Dalszy ciąg.)

Nie ma co mówić! jest ogólny logiczny świata zakon, co tętnem przenika bytność wszelką; nim jest owe prawo, mocą którego każda ostateczność wywołuje drugą odwrotną sobie, a każda rzecz silnie oznaczona a potężnie charakteryzująca się, zradza drugą również tak silnie oznaczoną i równie charakteryzowaną, ale wręcz tamtęj pierwszjej przeciwną. I w naturze, i w dziedzinie obyczajów, dziejów, polityki i w zjawiskach psychologicznych, każda akcja wywołuje reakcją sobie odwrotną.

Tego prawa i ja doświadczam na sobie w tém tu Muzeum Burbońskim.

Niekiedy będąc na duszy i na ciele do ostatka znużony, samotną, wielogodzinną przechadzką po tych olbrzymich korytarzach, a rozłożystych świetlicach, siadam sobie gdzieś w jakimś zakątku galeryi, by odpocząć i znowu się skupić w sobie. Ale cóż się wtedy dzieje? Ze wszech stron spotykam spojrzenia bogów, bohaterów, cesarów, co tu stanęli jakby sejmem skamieniałym historyi; a to ich nieme spojrzenie oczynia mię jakąś dziwną mistyczną mocą, — a choć się na nich nie patrzę, toć jednak czuję, że ich wzrok ciąży na mnie, że spoczął na obliczu mojem, więc nie mogę ani zebrać się w sobie, ani ukołysać rozdrażnionej wyobraźni. Nie wstydzę się wyznać przed tobą, czytelniku mój, iż w takowych chwilach uciekam się do sposobków, których zwykle używają małe pacholęta gdy ich strachy biorą — ot zamrużam oczy! A choć przez dłuższe jeszcze minuty zostaję pod urokiem tych postaci tak grozy pełnych, jednak po trochu wyzwalam się z ich władztwa a urzeczenia. Zaledwie atoli ów grecki a rzymski świat usunie się z poprzód duszy mojej, zaledwie on rozplynie w przestrzeni, a ucielnie w sobie, a już na miejsce jego nastaje inny świat, co całą potęgą ogarnia wkoło duszę moję. Jakoż, to niby za mojem przełożeniem, to znowu jakby bez woli mojej, bo jakby przez prostą reakcją, wyobraźnia buduje sobie widziadła z innej wręcz odwrotnej dziejowej epoki ludzkości. Zdaje mi się albowiem w takowych chwilach, iż stanąłem wśród jakiej olbrzymiej katedry gotyckiej. Ze wszech stron i obok mnie i przede mną i nade mną, z wysokościach zawrotnych spirytualizm obchodzi zwycięstwo nad materją. Materja straciła niby ciężkość swoją — ona wskroś uduchowniona, uskrzydłona, lekka jak myśl, niebolotna jak modlitwa. Wszędzie gdzie spojrzę, widzę jako duch stałł moce z myślowe — wyzwolił doczesność, wcielił wieczność w ziemskie formy (*).

(*) Niechaj te kilka słów o cechach gotyckiej architektury wystarczy. gdyż nie radbym powtarzać charakterystyki gotyckiego budowania, rozwiniętej już

Architektura gotycka, a rzeźba starożytna są to dwie ostateczności wręcz sobie przeciwne, odwrotne i dla tego one nawzajem się wywołują w naszej duszy, choćby nawet bez własnego przyczynienia się naszego. Jak rzeźba jest najwyższym spotęgowanym wyrazem dawnego klasycznego świata, tak odwrotnie budowanie gotyckie jest najwyższym spotęgowanym wyrazem romantycznego świata, żyjącego jak już wiemy pełnym a najwyższym życiem w drugiej połowie wieków średnich.

Obie te wręcz sobie sprzeczne formy sztuki uwydatniają tedy nasilniej różnicę usposobienia wewnętrznego, owych dwóch wielkich epok w historii powszechnej.

Lubo w niniejszej „Podróży“ nie za jednym już zawodem mówiłem w ogólności o tej różnicy klasycznego a romantycznego artysty, lubo nawet dotknąłem się ogólnie tego przedmiotu i w innych pismach moich, uważam jednak, iż rzecz ta jest tak ważną, a tak zajmującą dla każdego myślącego człowieka, iż nie zawadzi gdy tutaj znowu inną drogą, zupełnie z innego stanowiska dojdziemy do tych samych wypadków; i wyświecimy sobie prócz tego jeszcze uzupełniając dawniejsze wywody, dla czego to właśnie skulptura grecka a nie inny rodzaj ich artysty, i dla czego to budowanie ostrołukie, a nie inny rodzaj sztuki, stały się najwierniejszym i najdzielniejszym wyrazem owych dwóch tak różnych od siebie społeczności.

Wiemy, że artysta jest zjednoczeniem treści duchowej z materją, że jest wyrażeniem tej treści we formie zmysłowej.

Uważmy sobie teraz jako różnica charakterystyczna owych dwóch epok na tém zależy, iż one dokonywają tego połączenia pochodem zupełnie odwrotnym i wręcz przeciwnym.

Epoka stylu gotyckiego będąca, jak się dopiero rzekło, najpełniejszym rozkwitem romantyczności, miała od wiary zbawienia już dane sobie prawdy najwyższe; tak tedy ona zaczynała od treści duchowej już zupełnie gotowej, a dopiero dla tej treści szukała odpowiedniej formy zmysłowej w świecie materji. To jest fantazyja romantyczna ma za punkt wyjścia swojego nadświatne idee, a z tego stanowiska nadświatnego zstępuje dopiero w niziny zmysłowej bytności pragnąc w niej stworzyć dzieło sztuki coby było wyrazem owej duchowości nadziemskiej, nadzmysłowej. Z tego powodu nie tylko poznajemy charakter sztuki romantycznej, ale znajdujemy nawet rodzaj artysty, który się niby najwięcej nadawał dla fantazyji tego nastroju i tej dążności.

Uważmy, iż ściśle mówiąc, żaden rodzaj sztuki, żadne dzieło artystyczne nie podoba takowej spirytualnej a wskroś nadzmysłowej

w kilku miejscach tej „Podróży“ mojej. Odsyłam czytelnika podobnie do mojej rozprawki: *O Tryptyku z wystawy Archeologicznej Krakowskiej i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu*. Wilno 1860 r. (Zob. ostatni tom niniejszego wydania *Dzieł Kremera*. — St.)

treści, bo ta może jedynie jako światło wiary płomieniem w sercu człowieka, one może być jedynie, żyć w myśleniu abstrakcyjnym i we filozoficznej spekulacji, ale nie zdoła się nigdy w zupełności wyjawić w sztuce, bo istota artystycznej piękności przecież na tém zależy, aby strona zmysłowa nie zaginęła obok treści duchowej. Tęj ważnej prawdy nie przeczuwał atoli okres stylu gotyckiego, a miał tę ufność, iż wśród rodzajów sztuki znajdzie się takowy, który zdoła być zupełnym wyrazem owęj treści nadmateryalnej, transcendentalnej.

Łatwo nam zrozumieć, że rzeźba i malarstwo okazały się mu być mniej ku temu odpowiednie. Jakoż oba te rodzaje sztuki z istoty swojej, biorąc ze świata zmysłowego, z natury, osnowę swoją, już tém samém są do pewnego stopnia wiązane przez te formy przyrodzone, które na żaden sposób zgwałcone być nie mogą.

Zaiste uważmy, iż ze wszystkich form, które natura rzeźbie i malarstwu za osnowę podać może, najszlachetniejszą, najzacniejszą formą jest postać człowieka. Postać ludzka dla tego jest właśnie osnową najwyższą i najstosowniejszą do uduchownienia i do wyrażenia duchowości, iż już samo przez się to ludzkie ciało jest żyjącego, rzeczywistego ducha powłoką a jego mieszkaniem i wyrazem. Przecież mimo tego wszystkiego, forma ciała ludzkiego jeszcze nie wystarczała ówczesnemu romantycznemu artyzmowi — bo ona nie zniosłaby była owęj treści spirytualnej, absolutnej, abstrakcyjnej, którą ówczesna epoka chciała narzucić dziełom sztuki. Ciało ludzkie albowiem choć uduchownione, choć zidealizowane, nie zdoła nigdy do szczytu zaprzeć się przyrodzonego pochodzenia, właśnie już dla tego, że jest ciałem; ono zawsze przypominać będzie naturę. Postać ludzka tak jest oznaczona a samodzielna w sobie, tak silne a wyraźne ma cechy sobie właściwe, iż nie ścierpi samowolnego obchodzenia się z nią, a przesadzonego zuchwalstwa fantazyi. Dodajmy jeszcze, iż w czasie, w którym styl gotycki nastąpił i w krajach, w których on się zrodził (na północy), ani przeczuwano do jak wzniosłej idealności wielcy mistrze XV i XVI wieku zdołają podnieść postać i oblicze ludzkie; a to przecież bez zadania gwałtu prawdzie i formom przyrodzonym. Ba! Ani przeczuwano, czego dokona pod tym względem we Włoszech już sto lat później Giotto, który przecież wraz ze szkołą swoją maluje i rzeźbi w stylu gotyckim.

Z tego wszystkiego, co się powyżej rzekło, zgadujemy, iż artyzm ówczesnej epoki rzucił się całym brzmieniem właśnie na ten rodzaj sztuki, który nie pożyczka z natury, a ze świata zmysłowego form swoich, który przeto nie wiąże fantazyi żadnemi względami, a tém samém najwięcej ze wszystkich rodzajów artyzmu zezwala na samowolność koncepcyi, — tym zaś rodzajem sztuki jest architektura. Baczmyż jeszcze, że tak często już wspomnieliśmy, iż ile razy sztuka będzie szukała dla treści już gotowej formy zmysłowej, już wtedy

zrodzi allegoryą, symbol; otóż architektura jest właśnie sztuką istic symboliczną. Widzimy tedy, jakim trybem zrodziła się architektura gotycka i jej niebolotność, jej spirytualizm, i wszystkie te jej cechy, o których już nie mówimy tutaj, bo były już nieraz przedmiotem naszych powyższych wywodów. Nie powtarzając ich przeto w tém miejscu, powiedzmy tylko, że duch, który żył w tym stylu, stworzył dzieła budowane, które jak z jednej strony zostaną na wieki chwałą geniuszu ludzkiego, a przedmiotem uwielbienia najpóźniejszych pokoleń, tak z drugiej strony będą też świadczyć na wieki, że wszelkie nieumiarkowanie a przesada spirytualizmu w sztuce prowadzi do błędów i pomyłek. Architektura gotycka tém przewiniła, iż zadając gwałt materji, pragnęła materją postawić narówni z treścią duchową, nadziemską, a tego nie dokonała, ani dokonać mogła. Pamiętajmy atoli również, iż jak z jednej strony, styl gotyckiej architektury nie obliczył się z materją a jej istotą, a tém samém stwarzał dzieła ulegające łatwo zniszczeniu i wymagające ciąglej odnowy a naprawy, tak z drugiej, te jego dzieła budzą w duszy widza poczucie o wyższości nieskończonej ducha nad materją, nad to, co ziemskie i doczesne; patrząc się na te dzieła, czujemy jakby odrodzenie się naszego życia żywotem innym, wyższym, nadziemskim.

Styl atoli gotycki tedy musiał umrzeć na własną istotę swoją, rzekliłbym, że treść nadziemską rozsadziła powłokę materjalną.

Wychle też sztuka malowania zajęła miejsce architektury gotyckiej, idealizując, uduchowniając postać ludzką — i nie dziw przeto, iż właśnie w czasie gdy styl gotycki konał, zrodziła się nowoczesna muzyka, będąca, jak się już tyle razy rzekło, sztuką najwięcej odpowiednią usposobieniu chrześcijańskich ludów.

Po tém wszystkiem, wkrótce odbyć zdołamy porównanie stylu gotyckiego z rzeźbą grecką. Rzekliśmy powyżej, że oba te światy artystyczne tém się głównie od siebie różnią, iż one łączą treść duchową z formą zmysłową, pochodem wręcz odwrotnym. — I zaiste jeżeli artyzm gotycki, jak powiedziano powyżej, rozpoczyna od treści duchowej już sobie danej, i już gotowej, i dla niej szuka odpowiedniego w świecie zmysłowym wyrażenia, — artyzm grecki postępuje sobie wręcz odwrotnie, bo on jako pogański, nie ma żadnych prawd sobie udzielonych a już gotowych. Rozpoczyna więc tém samém od świata zmysłowego, a z niego postępuje do treści duchowej. Że atoli tym punktem wyjścia, że osnową dla fantazyi starożytnej jest postać ludzka, i że to właśnie rzeźba a nie malarstwo jest dla niej rodzajem sztuki najwięcej odpowiednim i ze wszystkich najwięcej ukochanym, o tém także już wspomnieliśmy nie raz powyżej; zatem tutaj raczej obaczmy jakie skutki wyniknęły dla greckiego artyzmu z tego jego pochod. Te skutki stanowią właśnie charakter fantazyi artystycznej Greków, bo ona, zaczynając od form od natury danych, już tém samém winna się była trzymać w granicach tych form; miarkowała się przeto w treści duchowej, którą przelewała w tę

osnowę ze świata zmysłowego wziętą. Zatem choć z coraz wyższym rozwojem sztuki greckiej, jej dzieła stawały się coraz idealniejsze i coraz wyższej nabierały treści duchowej, przecież ta idealność, ta treść, nie przechodziła nigdy miary, bo wzniosła się jedynie do tej wysokości, która jeszcze zdoła być wyrażona we formach zmysłowych, która jeszcze zdoła być objęta w dziele artystycznym. Dla tego to właśnie w sztuce greckiej treść duchowa nigdy nie wystaje, nie wykippa po nad formę zmysłową. Ta jedność treści i formy stanowi istotę sztuki greckiej i stanowi jej klasycyzm.

W sztuce starożytnej przeto, treść duchowa a forma są sobie równe — żaden z tych dwóch pierwiastków nie przeważa nad drugi.

Zrozumiemy, iż artyzm ludów chrześcijańskich winien mieć koniecznie inny charakter. Bo gdy świat chrześcijański stał się uczestnikiem najwyższych, najświętszych prawd; zatem i fantazyja jego artystów wzniosła się na wysokości tak przezyste, tak górujące nad zmysłową doczesnością, o jakich fantazyja starożytna ani marzyć nie mogła. Jakoż jasna jest rzecz, fantazyja twórcza człowieka zawsze będzie odpowiednia stopniowi, na którym stanęła jego wiara a cała treść religijna duszy jego. Natchnieniem mistrza istotnie chrześcijańskiego będzie zawsze natchnieniem najwyższem a jedynie prawdziwem, będzie prawdą. A gdy ta prawda jest naddoczesną, więc ona wyrażając się we formie zmysłowej, nie zdoła się w niej wyrazić całkowicie — ta forma będzie jedynie echem a zbliżeniem się do tej treści; ztąd sztuka ludów chrześcijańskich będzie zawsze symboliczną. Gdy ta prawda jest naddoczesną, więc też ona nie jest związaną jedną formą. Ztąd sztuka ludów chrześcijańskich wyraża się we wszystkich rodzajach artyzmu, choć się nie wyraża w nich wszystkich jednocześnie w jednakowym stopniu doskonałości. A tem mniej fantazyja artystyczna ludów chrześcijańskich nie wiąże się jednym wyłącznie architektonicznym stylem, ale je obejmuje wszystkie, a rodzi style i zradzać je będzie bez końca a w bezgraniczności.

Teraz atoli już nawróćmy do rzeźb Muzeum Burbońskiego i wspomnijmy o tych, które stanowią najwyższą jego chwałę.

Istną w nich zaprawdę świątynią sztuki jest przestrzeń zwana przysionkiem *Flory*.

Wystawmy sobie rodzaj głębokiego alkierza. Na tylnej jego ścianie stanęła postać kolosalna niewiasty. Jest-to Flora (zwana Farnese, bo należała do rodziny Farnesów). Dziwne to dzieło sztuki! Gdy te Florę pierwszy raz zobaczył, stałem od niej oddalony jedynie na jakie kroków dwadzieścia kilka, a zatrzymałem się, zachwycony będąc formami, pełnemi wdzięku i szlachetności uroczystej. Jest-to niewiasta prawdziwie mitycznie piękna. Markotno mi atoli było, że dozór muzeum oddział tę zachwycającą postać osłoną niby z przezroczystej gazy uszytą. Czyliżby to miała być jakaś źle rozumiana wstydlivość tych panów? — Wszak sztuka nie zna płci;

piękność jej jest sama przez się osłona, która tylko dla barbarzyńców nie istnieje! — A zresztą, ta szata nie na wiele się zdała; bo tkan-ka jej tak misterna, iż nie kryje żadnego z tych cudów form. Gdy tak stałem wpatrując się w postać niebianki — pan custode zbli-żywszy się do nas a poważnie zażywając tabaczkę, rzekł: „Patrz-cie signori i podziwiajcie przedewszystkiem mistrzowstwo, z jakim rzeźbiarz dokonał draperyi!“ Nie zupełnie rozumiejąc, co mi prawić, zbliżam się o kilka kroków do posągu — ów chiton z gazy coraz przezroczywszy. Już przystąpiłem tak blisko, że prawie mogłem ręką dosięgnąć tej Flory, a jeszcze, jeszcze nie mogłem przypuścić, aby te szaty nie były rzetelną obsłoną; — dotknąłem się ich ręką, wtedy dopiero poznałem pomyłkę moją. Ta suknia bogini jest na prawdę z marmuru! Otoż mistrz dawny wirtuozostwem swoim umiał nadać nieprzejrzystym głazom pozór przezrocza, a tak złudzić zmysły widzów. W tym posągu zaiste jak ktoś rzekł: „Szaty ob-chochdzą najwyższe uduchowanie swoje“ — one zamieniły się niby w lekkie duch, co owiał te członki urocze. Tutaj przekonać się mo-żesz, jak to z pośród zmysłów naszych, wzrok jest zmysłem prawdzi-wie duchowym, idealnym; bo on zwracając się do materyi tak chętnie ją idealizuje, oddając się igrom fantazyi, a poetycznym zwodom. Bez tych ułud jego nie byłoby też malarstwa na świecie. Przeciwnie zmysł dotykania, to zmysł istny materyalista; on prozaicznym, real-ny, on podejrzliwym chłopskim rozumem, on rodzajem Sancho Pansy; on w nic nie wierzy, chyba w to, czego się palcem dotknie — u niego wierzyć jest wiedzieć. Ztąd też wzrok zastosowany do rzeźby udaje, jak może dotykanie; bo on tu ma do czynienia z ma-teryałą a z pełną przestrzenią, i dla tego wzywa tak często o pomoc zmysł dotykania, gdy o formę w przestrzeni chodzi. Wzrok sam przez się w czystości swojej jest, jak dopiero rzekłem, zmysłem stosu-jącym się do malowania; w tej dziedzinie on widzi, on sam sobie wy-starcza, nie potrzebując pomocy dotykającej się ręki. Postać ta prawą rękę spuściła podtrzymując chiton swój, którego fałdy ze su-tém bogactwem splywają z boków; lewą rękę podniosła, piastując w niej bukiet kwiatu, i z tej strony spadają gęste fałdy sukni. Na całym przodzie tylko szata mieni się w lekkie eteryczne marszczki przezroczyście, zdradzające wdzięki uroczego ciała. Posąg ten zna-leziono w Rzymie w łaźniach Karakalli, a w stanie tak ciężko uszko-dzonym, że wymagał znacznego uzupełnienia. Nie będziemy się rozwodzić, czyli to arcydzieło jest rzeczywiście kwiatów i wiosny boginią, z którą zefiry igrają, obwiewając jej szaty — czyli ono przedstawia „nadzieję, spes“ — czyli jest jedną z muz, jak niektórzy mieć chcą. Ważniejszém byłoby dla naszego celu rozwiązanie py-tania, do której epoki sztuki odnieść należy tę czarodziejską bogi-nię? Przecież ta jej metryka jest arcy nie pewna. Sądząc wedle cudności form a szlachetności całej postawy, a z mistrzostwa samego wyrobienia, zdaje się z pewnością, że ona się zrodziła w czasach

wielce jeszcze świetnych dla sztuki. Jednak z drugiej strony to czarodziejstwo złudne udające przezroczystość draperyi, a właśnie z takim wirtuozostwem dokonane, dowodzi, że to piękne dzieło nie powstało w czasie najwyższego południa aryzmu greckiego; bo w tej epoce, pełnego rozkwitu sztuki, fantazyja mistrzów była daleką od szukania uludy a sztuczności misternej. Sztuka wtedy poważną i uroczystą będąc, nie zniewalała bynajmniej marmurów do udawania gazy a tkanek pajęczych, przezroczystych. Ośmieliłbym się tedy powiedzieć, że najdawniejszą epoką, do którejby odnieść można ten posąg, jest czas Lisippa i jego następców, i że nawet bardzo być może, że on powstał nierównie później, i że pochodzi z rzymskiego okresu greckiej sztuki.

Żał mi, że nam czasu brak do rozpraw nad *Junoną a Minervą*, co tutaj towarzyszą naszej bogini; one zasługiwałyby na obszerny opis; ograniczamy się na wspomnieniu jeszcze tylko jednego posągu w tym przysionku Flory.

Otóż, jak rzekłem, sama mistrzyni wiosny a budzącej się z zimowego snu natury, jako pani i gospodyni, zajmuje środek tylnej ściany przysionka, zatem główne miejsce alkierza. Przed alkierzem zaś z prawej i z lewej stanęły dwie męzkie postaci. Bo po prawej *Antinous* a po lewej *Aristides*. O *Antinousie*, o tym przyjacielu młodym *Adryana*, onego wielkiego cesarza a większego jeszcze dziwaka, rozpisałbym się teraz obszerniej; bo tutejszy posąg jego jest zaiste jednym z najznakomitszych z pośród tylu innych, które uczciły pamięć tego cesarskiego ulubieńca. Pomijamy go jednak, gdyż spotykamy jeszcze w Rzymie dwa posągi *Antinosa*, co już się liczą do dzieł najświetniejszych całej starożytniej sztuki.

Niechaj tedy *Aristides* sam jeden będzie przedmiotem naszego serdecznego podziwu (*). Kładziemy przed oczy czytelnika wizerunek tego zabytku sztuki, by był pomocą opisowi naszemu. *Fig. 76*.

Pod posągiem *Antinosa*, zatem naprzeciw *Aristidesa* widzisz znak na posadzce — on uczyniony na polecenie *Kanowy*; bo z tego miejsca należy patrzeć na to dzieło greckiego dłuta, by ująć całe jego znaczenie. Przy tym znaku też ciągle stoi krzesło. Na niem to często siadywałem, by się wpatrywać w tę postać przezacną, co doszła naszych pokoleń z onych czasów, gdy jeszcze sami ludzie żyjący stali wśród swojej ojczyzny, jakby jakie śpizowe z jednego odlewu posągi.

To dzieło jest wysokim wzorem udrapowanej męzkiej postaci, jak *Agrypina*, niedawno wam ukazana, jest arcy modłą udrapowanej matrony. *Aristides* otulony płaszczem, który choć nie przylega ściśle do ciała, przecież okazuje całą postawę uroczystą, spokojną. W każdym fałdzie przytomna powaga święteczna; szaty pojęte

(*) Nowsi badacze są zdania, że posąg ten nie przedstawia *Aristidesa*, lecz *Aeschinesa*. — St.

również w stylu wielkim unikają wszelkiej malizny drobnostkowej. Patrzymy na tę głowę! Ducha potęga wyrobiła sobie czoło silne, otwarte; spokojny wewnętrzny, wyższy nad burze światowe, rozlewa się na tym pogodnym obliczu, którego żadna namiętność nigdy nie znieważy. A ta postawa! Ileż w niej wspaniałości cichłej! Znać, że Aristides już stanął na mównicy; jednym krokiem posuwa się na brzeg jej, by przemówił do rozkołysanego ludu. Lewą ręką podtrzymuje, jakby z niechcenia szatę, drugą prawą, niemal całą zakrytą zawiesił w płaszczu; on w tej chwili przemówi do ludu a przemówi bez giestów; gdyż żyje jeszcze w owych czasach, w których giestykulacya uchodziła słusznie za ujmę godności powagi mowy, i za ubliżenie prawdy, za którą przemawia. Aristides jest pewny siebie, gdyż ufa wszechmożności swojego słowa. Jakoż w tym słowie jego żyje miłości potęga, a cnota obywatelska, a przekonująca mądrość, bo nie znająca prywaty. On spokojny i umiarkowany; w nim człowiek a obywatel w jedności nierozłącznej. W nim uczucia serca a duszy pragnienia w harmonii z prawem powszechnym a obyczajem ojczyznym; treść wewnętrzna nie wykupia po nad brzegi formy zewnętrznej; duch kraju przenika tę jednostkę, a jednostka żyje i oddycha duchem powszechnym. Każda z tych dwóch stron jest dla drugiej przyczyną, a zarazem skutkiem.



Fig. 76. Aristides (*Aeschines*).

Zdaje się prawie z pewnością, że koncepcya naszego posągu zrodziła się w epoce trzeciej, więc najświetniejszej greckiego arcyzmu, a zwłaszcza przy jej końcu; zgadnąć też można, iż ten nasz Aristides jest duchem szkoły ateńskiej (a nie peloponezkiej). Do tych wniosków wiedzie nas nie tylko wysoka a doskonała piękność posągu, ale owe szczęśliwe połączenie charakteru i prawdy z idealnością, owe mistrzowskie zesłubienie natury a duchowości, będące tak przeważną zaletą tej statui.

Wiemci ja, że są szperacze, co zamiast pić radośnie z czary rozkoszy duchowej, którą im ta postać podaje, łamią sobie wyschłe głowy, badając, czyli ten posąg przedstawia Aristidesa, czyli innego mówcę, bo Aeschinesa? (*) — Mniejsza o to! Bo czyli tak, czyli owakby było, zawsze jednak w tej marmurowej postaci widzimy wolnego Greka, wielkiego męża i wielkiego obywatela. Wpatruj się całą duszą w ten posąg, a pojmiesz dawniej Grecyi tajemnicę, a zrozumiesz jej tak dla nas zagadkową formę rządu. Wpatruj się w to oblicze, w tę postać marmurową męża, — w jego sercu, w jego zadumie, czuje i myśli całego jego ludu duch, — ów demos. Ztąd też ten duch, ten demos mógł demokracją zasiąść na panowaniu, na rządach; bo treść wewnętrzna jednostkowego człowieka, jego żądze i chęci nie występowały, nie wykipiały jeszcze po nad brzegi formy zewnętrznej; bo indywidualność jednostki nie buntowała się ogółowi. Dobro człowieka a dobro ogółu, jeszcze od siebie nie odstały. Wpatruj się w ten posąg starych czasów tchnący tym cichym a spokojnym majestatem. On z razu będzie tylko pięknym marmurowym posągiem, lecz wnet uczujesz w nim myśl i serce; on w rychle ożyje pełnem życiem, a choć milczący, rozmówi się z tobą o ojczyźnie swojej, o tych świetnych nieśmiertelnych Atenach.

Tak zrozumiesz zarazem, czém się dzieje, iż nowożytnej historii ludy będące nawet rejami tegoczesnej cywilizacji, wielokrotnie zapędzają się, by u siebie stworzyć kształt społeczności odpowiedni onej greckiej formie. Lecz te zapędy roztrącają się zawsze i zawsze o wybijanie jednostek, o indywidualność ludzką, która rozwinięta tak silnie przez ostatnie półtora tysiąca lat dziejów ludzkich nie chce i nie może ustąpić z nabytku swojego. Prawda, że i w dawniejszej Grecyi późniejszym czasem wzmogła się ta indywidualność jednostki, lecz wtedy też ów demos się rozwiął, uleciał ze ziemi, a Grecya kornie czołem uderzyła przed indywidualnością macedońskiego Aleksandra; później nawet ukłękła przed awanturnymi żołdakami, ladajakiemi indywidualami, co się zwali następcami jego.

I uważcie, czém jest ten przysionek Flory! Krom tych znakomości rzeźbionych, mieści on w sobie dzieło malarskie najwyższe i największe, jakie nam tylko z całego starożytnego świata pozo-

(*) Zob. powyżej str. 146.

stało. — Jakoż w poprzek tego alkierza biegnie rodzaj strojnego polerownego pomostu wzniesionego nad podłogą. Gdy wstąpisz na niego widzisz na posadzce rozłożoną ową przesławną mozaikę znalezioną w Pompeji w domu Fauna, a przedstawiającą *Bitwę Aleksandra z Persami*. O tém jednak dziele, jako do malarstwa należącym, mówić nam przyjdzie za innym zawrotem.

Wszędzie a wszędzie w każdym korytarzu, w świetlicy każdej tych zbiorów, spotkasz się ze znakomitemi dziełami starożytnego dłuta. Tak np. w sali, Galeryi *Tyberjusza* patrzy na ciebie olbrzymie popiersie tego cesarza, co upiorem krwawym siadł na piersiach chorej ludzkości. Usta jego, jakby smutkiem ściśnione, czoło szerokie, ale dość niskie — włosy z przodu prawie równo obcięte, twarz szeroka, zadumana. To popiersie olbrzymie, będące najdokładniej dokonanym wizerunkiem straszliwego cesarza, wzniesione na podnózu, które niegdyś 14 miast ofiarowało Tyberjuszowi.

W tej samej sali widzisz głowę *Homera*! Podobno to jest najdoskonalszy wizerunek tego wieszca z całego naszego dziedzictwa po świecie starożytnym. I zaiste! Zwykle głowy Homera, które znachodzimy po zbiorach starożytnej rzeźby, w porównaniu do tutejszego popiersia patrzą, jakby gruba, niewydarzona litografia obok miedziorytu wykonanego mistrzowską ręką *Morghena*. Niepodobna się nasycić widokiem rysów wielkiego wieszca, jak je stworzyli wielkie mistrze Grecyi. To oblicze samo przez się jest epopeją — ono jest wskróś duchem, duchem uwidomionym dla oczu śmiertelnych. Bo uważ! Żaden poeta, żaden z ludzi wyższą nad Homera potęgą nie wpłynął na rozwój dziejów świata. Pieśni Homerowe wypiastowały Grecyą-pacholę; a ta Grecyą gdy dorosła stała się pierwszą mistrzynią ucziłowienia człowieka — ona pierwsza rozpałała na ołtarzach swoich światłości na cześć ducha ludzkiego.

W tej samej sali wśród tłumu posągów, popiersiów znachodzimy wyborny biust *Cycerona*. Włosy krótkie, twarz bez brody, uszy nieco od głowy odstające; profil nie bardzo prawidłowy; przestrzeń między ustami a nosem nieco za wielka; kości licowe mocno wystają: więc twarz zapadła i chuda. Jakaś dziwna rzewność rozbiera serce, patrząc się na tego męża. On świetnym mówcą, choć filozofem nieosobliwym; on przez życie całe troszkę próżnym, troszkę słabym i wiotkim; a przecież to człowiek zacny i serdecznie kochający ojczyznę, który gdy mu przyszło umrzeć z ręki zdrajców sprawy publicznej, umarł z godnością, wznosząc się nad siebie samego. Czytaj jego listy, w których on odślania przyjacielowi tajemnice duszy swojej, a wyczytasz boleści głębokie prawego obywatela, który widzi, jak wyrodki niecne, podkradłszy się chyłkiem, podbierają węgły rzeczy publicznej; który widzi już, rysujące się ściany ojczystego domu, a nie zdoła oprzeć się robocie ohydnej, ani uratować ognisk świętych. Listy *Cycerona* niemal przed dwoma tysiącami lat pisa-
ne, skreślone są z tą prawdą, która nie przemija nigdy; bo nigdy nie

starzeje. Czytając je, rzekłbyś, że wypływały z duszy jednego z tych zacnych mężów, co ze śmiertelną raną w sercu, dopiero za naszych czasów złożyli kości w ziemi przez siebie tak ukochanej.

Wspominam w tej sali o tej cudnie pięknej a szlachetnej *Westalce*, co jest ideałem niewieściego wdzięku, i o indyjskim *Bachusie*, o brodzie długiej kędzierzawej, a który tak z obca się patrzy na ten dzisiejszy świat nasz.

O inne galerye tego muzeum, zaledwie słówkiem poboczném porządzić mogę. Tak np. w galeryi *Adonisa* przemilczę o nim samym, choć on tak wdzięczny a wielkiej sławy; powiem tylko, iż w tej sali aż dwóch żyje *Amorów*. Jeden z nich swawolny, figlarny chłopczyzna; on stanął na głowie, a delfin, owa sentymentalna a ulubiona ryba jego przesłicznnej mamy, obwinał się około niego, jakby w śrubę. Dziwaczny ten koncept po mistrzowsku wykonany. Drugi amor nierównie starszy, bo on już prawie młodzianem, więc też wielce poważny a grozy pełen. On stanął z lekka i od niechcenia; w lewym ręku trzyma kołczan, prawą skłonił w dół, niby giestykułując spokojnie. Twarz jego nieco wązka, głowa pochylona; niby prawi o miłosnych cierpieniach, o tęsknotach kochania, jakby uczył, przestrzegał, że to nie ma żartów z jego mocą a potęgą. Ten posąg tak jest cudny, że go uważają być doskonałą kopią Praxytelesowego utworu.

Prócz owego kupidyńka figlującego z delfinem, swawoli tu jeszcze inny chłopczyk; ale ten już jest ziemskiego pochodzenia. Jest to *pacholę* może dwuletnie *duszące gęś*. Małec silny i podsadzisty, znać puścił się za ptakiem, który mu zapewne czémś przeszkrobał, schwycił nieprzyjaciela pierzastego, który prawie tyle co i on, i ścisła mu szyję; lecz ten też całych sił dobywając, opiera się tak dzielnie swojemu wrogowi, że kto wie, czyli mu się nie obroni. Postawa chłopczyzny, wyraz dziecinnego tryumfu, na twarzy doskonale udane. Grupa ta dość często się powtarza (egzemplarz piękny w Luwrze), a zapewne jest kopią dzieła Boethosa z Kalcedonu, artysty należącego do epoki Lysippa. Ten sam Boëthos jest twórca owego młodego chłopca wydobywającego sobie drzazgę z nogi, którego oryginał znajduje się na Kapitoliu, a bywa tak często powtarzany nawet w odlewach gipsowych. I znowu w galeryi „sławnych mężów“ możesz, jakby osobiście, zapoznać się z ludźmi, o których pewnie już marzyłeś siedząc niegdys na szkolnych ławach. Tu czeka cię *Sokrates* i *Antisthenes*, *Lykurg* i *Anakreon*, *Demosthenes* i *Eurypides* i inne znakomitości tworzące tu literacki salon, o jaki trudno dziś w rzeczywistym świecie. Dodajmy jeszcze, jako większa część tych popiersiów jest wielce znakomitej pracy. Jednak tutaj mimowolnie wyzywa uwagę twoją brodaty mąż, co dźwiga na karku z wielkiem wysileniem olbrzymią kulę. To *Atlas* (farnezyjski) niosący kulicę niebieską. On niebo oburącz chwycił, by nie runęło — kolano lewe do góry wygięte, a prawe niemal przyklekło do ziemi; bo tak

straszném brzemieniem przyciska go sfera gwiazdzista. Ten Atlas jest na dwie strony nie lada uczycielem naszym. Bo te mięśnie nateżone, konwulsyjnie wyprężone są jakby lekcyją anatomii; znać, że są dziełem rzymskiego dłuta, które mniej dba o piękność idealną, ale tak kocha się w realizmie a materyalizmie, żeby rade nim przewyższyć samą naturę, gdyby mu się to tylko udało. Powtóre, ten Atlas pokazuje nam jeszcze stan ówczesny astronomii, przeto ta sfera niebiańska jest, jakby jego aktem urodzenia. Jakoż widać na niej dopiero obrazy czterdziestu dwóch konstellacyj, a nie ma jeszcze między niemi konstellacyi znanego wam już „Antoniusa“. Gdy zaś Adryan po śmierci tego młodzieńca tak ukochanego, uwiecznił pamięć jego na niebie między gwiazdami, zatem znać, że ten Atlas jest dawniejszy od tego cesarza, który umarł w r. 138 po Chrystusie.

Przelotem z czytelnikiem przebiegając salę *Jowisza*, powiem, że krom kolosalnej postaci tego gospodyna Olimpu są tu dwa torsa.. Jeden z nich, jak mniemają, był *Psychą*. Braknie całego lewego boku, braknie i wierzchu głowy i tyłu głowy, braknie rąk i nóg; a jednak ten okruch biedny, który posiadamy, jest klejnotem niewypowiedzianej wartości. Psyche patrzy w dół; profil piękności cudownej, a spojrzenie tak rzewne, a usta tak pełne słodocy, a cały wyraz tak przezczysty, że ci dziwno, zkąd temu pogańskiemu światu te nieskazitelne duszy ideały. Spytasz, czyli te ideały poczęły się we fantazyi, jakimś przeczcucia dreszczem, jakimś ciepłem serca o przyszłości stuleciach? Niechaj który z dzisiejszych giełdowników stanie przed tą *Psychą*, niechaj się patrzy w to oblicze jej, a jeżeli jeszcze nie zdolen choćby na czas wyzwolić duszę z pod kursów bankowych, żałujcie z całego serca biedaka. On choćby szafował milionami, jest ubogim żebrakiem, on zaprzedał siebie. Jego dusza oslepiła, już nie obaczy siebie w piękności dziełach, co były niegdys jej nieśmiertelnej istoty zwierciadłem.

Nie daleko od tej *Psychy* umieszczony jest drugi torso. On podobno niegdys był *Bachusem* młodym lub *Apollinem*, głowa odtrącona; on tylko żalonym okruchem! Pan custode jakoś oddawna odgadł, jak wielce mnie zajmują te cudowne zabytki sztuki; wezwał mnie, abym posunął z lekka palec po formach tego *Bachusa*; i istotnie ten marmur, on miękki, on żyje — to ciało jest pulchne, pod palcami pulsuje krew. Co więcej! Czujesz, że te misterne formy, których się dotykasz, są ducha przybytkiem. Ale się nie ma czemu dziwić, że starożytni tak pojmowali formy ludzkiego ciała; bo patrz! w tej samej sali, tuż przy tych torsach stanął sarkofag; na nim jako na przybytku śmierci, *Prometeusz* stwarza człowieka w obec olimpijskich bogów. Uważcie! wszystkie bogi nieśmiertelne świata władcy, stanęły kołem, by być świadkami urodzin pierwszego człowieka!

Z żalem pomijam ową przesławną urnę w *przysionku Muz*, co ubrana w płaskorzeźby jest dziełem ateńskiego rzeźbiarza *Sculpióna*.

Przelotem tylko dotknę się jeszcze sali *marmurów kolorowych*. Tu z wielu dzieł dwa tylko wybieram: *Dianę* efezyjską i *Apollina*.

Diana efezyjska, to natura-macierz wszelkiego żywota. Ciało z kosztownego, wschodniego alabastru; głowa, nogi, ręce ze spiżu. Piękna głowa niewieścia ukoronowana basztą, a otoczona aureolą; na aureoli zwierzęta mistyczne, na szyi konstellacye. Ręce spuszczone, dłonie obie jednak, więc symetrycznie rozwarte; na każdym ramieniu po trzy lewki. Mnóstwo piersi świadczy, że ona jest karnicielką wszechstworzeń żyjących. Od tych piersi aż do kostek całe ciało ujęte, jakby mumia ciasną opięta szatą, na której pełno figur symbolicznych; z pod tej szaty sztywnej wypływa tunika spadająca na stopy. Otóż to obraz symboliczny natury czczony niegdyś w Efezie. Myśl abstrakcyjna, rozumowa, jest tu uzmysłowiona, więc wyradza się w potworności, przeto nie stwarza jeszcze dzieła sztuki prawdziwej. A przecież ta głowa tak wdzięczna, a ręce tak duchowe, dziwacznie się łączą z resztą ciała co zdrętwiałe, kamienne, nie naturalne. Bo téż Efez osiadłszy na rąbku Azji, patrzy na Europę, na Grecyą; on sam osadą grecką na Wschodzie; on sam jest ludzką wdzięczną głową na kadłubie Azji — tej Azji, co sama sobie jest symbolem zagadkowym.

A teraz *Apollo* Citharvedus, *Apollo* lutnista! — Posąg siedzący, kolosalny; bo o wiele większy od naturalnych rozmiarów. Głowa, ręce, nogi z białego marmuru, dorobione w nowoczesnej epoce; reszta ciała z porfiru. Bóg pieśni odziany suknią długą, prawie niewieścią, bo ta suknia o rękawach długich podchodzi pod samą szyję, a u dołu splywa na stopy. Krom tej szaty jeszcze płaszcz, spadający z prawego ramienia, zarzucony jest na kolana. *Apollo*, bóg muzyki i poezyi, ten serc ludzkich władzca, trzyma na kolanach lutnię, a natchniony wieszczym zachwytem uderza w struny — tony jego pieśni wzlatują pod Olimpu gwiazdziste sklepienia. *Apollo* słucha swoich pieśni — i słucha, jak im wtórują sfery niebiańskie. I znów uderzył w struny i śpiewają skały, morza i gory i gaje, i w piersiach człowieka budzi się serce, — a o czém to serce we śnie marzyło, to teraz staje mu się jawem w muzyce — w pieśni. I serce rozumie muzykę morza i skał i gajów, i pojmuje granie gwiazdzistych sfer, bo one mu grają własną jego nutę, co dopiero śniła w głębiach jego. Patrząc na ten posąg, przyznasz, że sam bóg tonów i poezyi natchnął mistrza rzeźbiarza wieszczym zachwytem. Ta nawet draperya, ta szata pływająca fałdami — ona sama jest granjem, jest hymnem, a ten głaz twardy, chłodny rozplywa tonami, unosi się wdziękami melodyi. Zdaje mi się, że widok tego cudnego posągu winienby wpłynąć na każdego młodego poetę. Niechaj się wpatrzy w ten posąg młodzieńiec uniesiony miłością do poezyi, niechaj tu obaczy na oczy jej wzniosły majestat, a jestem pewien, że albo rozgrzany poczuciem wielkiego powołania swojego, wzniesie się wysoko po nad samego siebie i stanie się dopiero istnym poetą, albo téż, uznając własną

nieudolność, rozwiędzie się z dawną myślą, porzucając na zawsze mylną, złudną do poezji ochotkę.

Zanim atoli dokonamy obchodów naszych po tych marmurowych rzeźbach, rozpatrzmy się jeszcze dokładnie we dwóch dziełach ogromnego znaczenia. Ale takowe przebywają w tém muzeum w osobnej przestrzeni, bo w galeryach inskrypcyi. Jakoż przez dziedziniec, w którym tłumem cisną się ułamki a okruchy skulptur dawnych, wstępujemy do korytarza, długości prawie nieprzejrzanąj okiem. W ścianach ciżby kamiennych napisów, co przemawiają mową to Arabów, to Greków, to Osków, to po punicku, lub po łacinie i t. d. Lecz nie o nich mam mówić; bo patrz! Gdy wejdiesz w te przeciągłe niezmierne przestrzenie — tam po prawej w samym końcu korytarza stanął marmurem olbrzym, niby duch w bieli — jest to *Herakles* (Herkules) farnezyjski. I znowu po lewej ręce twojój, w drugim, zatem przeciwnym końcu ogromnego korytarza, świeci drugie dziwo starożytnój sztuki, bo owa grupa przestawna *Wolu Farnazyjskiego*. Oba te dzieła pochodzą z domu Farnezów.

Poniżej choć wkrótce powiemy co się działo ze sztuką grecką w jej epoce czwartej, poczynającą się od Aleksandra, a trwającą aż do zburzenia Koryntu przez Rzymian (więc od 336 do 146 przed Chrystusem) (*). Tutaj chciejmy podać w krótkości wyobrażenie o stanie artyzmu w tym czasie. Był to okres, w którym Grecya już straciła sama siebie, a przestała być sobą samą; straciła właściwy sobie rząd — obyczaj; ufność w siebie, a żyła tylko z imienia. Tak tedy sztuka jej nie miała już z kąd czerpać więcej żywotnej potęgi, bo serce a uczucia rodzinne ludu będącego jej gruntem, obumierały wolnym skonaniem. Sute, wspaniałe a szumne były wprawdzie dwory królów dzierżących dzielnice niegdyś olbrzymiego, a już rozszarpanego państwa Aleksandra, na żadnym atoli z tych dworów, w żadnym z tych królestw, sztuka nie kwitła życiem zdrowym, a właściwym sobie, bo ona jedynie dworowała dumie hardziej, zbytującąj pysze. Ona, co była niegdyś serc i obyczaju mistrzynią, zesła teraz na służebnicę nadskakującą zachciankom kapryśnym a fochom pańskim. Wszak nawet na dworze zacniejszych Ptolomeuszów egipskich rozsiadła się szeroko sama jedna uczoność i erudycya, krytykująca, zbierająca, spisująca zasoby literatury z dawnych epok, ale nie mająca własnej twórczości w naukowych dziedzinach, więc też ona tém mniej mogła być ziemią ożywczą dla poezyi i sztuki.

Wśród tej ogólnej jałowizny zapłonęły jedynie jeszcze dwa ogniska sztuki: bo w Pergamus i na wyspie Rhodus. W Pergamus szczęśliwe wojny z Gallami, a tryumfy odniesione nad temi dzikimi barbarzyńskimi najeźdzcami podniosły ducha pergameńskiego ludu;

(*) Ob. tymczasowy Szkic historii sztuki starożytnój w T. III, str. 154.

więc jego radość serdeczna po wyzwoleniu się z pod wrogów a sromotnej zależności, natchnęła mistrzów jego świeżą, twórczą potęgą. Ztąd sztuka uwieczniając dłużej chwałę wyswobodzonej ojczyzny, wywołała na jaw dzieła nieprzeżytej nigdy wartości, jak o tém świadczą niektóre zabytki, które szczęsnym losem doszły naszych czasów (*).

Drugim ogniskiem ówczesnej sztuki była wyspa Rhodus, będąca rzecząpospolitą. Zdaje się, że na tym kawałku lądu na morze rzuconym, dochował się w dzielności czerstwy praojców duch. Dawny obyczaj i rząd, dawne zacne uczucie, nie mizdrzące się do lada szczęśliwego awanturnika, ale oddające hołd zasłudze publicznej: więc natchnienie artystyczne jeszcze czerpiące swoje siły z głębi duszy ludu swojego stało się powodem, że i tutaj sztuka Hellenów obchodziła piękną, pogodną jesień swojego żywota, a to jeszcze wtedy, gdy po innych dzielnicach greckich świat artystyczny już zaszedł zimową szarugą i skrzepnął mrozem. Tak się stało, iż też na Rhodus zawiązała się szkoła, co uświęciła bytność swoją w dziejach sztuki pomnikami, które po wszystkie wieki nie przestaną być zaszczytem twórczej siły człowieka. Wszak dość wyrzec, że dziełem téj szkoły jest owa grupa Laokoona, będąca zaiste przedmiotem hołdów wszystkich czasów i wszystkich następnych pokoleń (**).

Téjże samej szkole obecne nam pokolenie zawdzięcza tę grupę *Wolu Farnazyjskiego* stanowiącą tak przeważnie sławę zbiorów burbońskich w Neapolu. I o niej tutaj głównie mówić nam przychodzi.

Zanim atoli się jęj z blizka przypatrzymy, chciejmy pobieżnie wspomnieć o wspólnym charakterze obu tych powyższej wspomnianych szkół, będących niejako ostatniem słowem dawnego helleńskiego arcyzmu. Obie te szkoły rzeczywiście jęły się nowęj drogi w sztuce, ale gdy im było rzeczą niepodobną przewyższyć dawne czasy najświetniejsze dla sztuki — bo te przeminęły niepowrotnie na zawsze — zatem ta ich nowa droga, choć nowa, nie wzniosła się bynajmniej do ideałów równających się dawnęj sztuce; owszem ta nowa droga była raczej zestąpieniem w niższe dzielnice arcyzmu. Nowy ten kierunek stworzył arcydzieła najwyższe w swoim rodzaju, sam ten rodzaj atoli był niższym od dawnych ideałów.

Wspomnijmy choć naprędkie o cechach charakteryzujących tę epokę.

Nie sięgając czasów, które wyprzedziły najwznioslejszy rozwój sztuki greckiej, bo sztukę *Fidyasza*, uważmy jedynie, iż Fidyaszowa epoka miała za treść swoją same owe idee swiatorodne królujące nad

(*) O téj szkole pergameńskiej pomówię wicęj na swoim miejscu. Tutaj tylko wspominamy, że posąg Kapitoliński — dawniej mylnie zwany *Gladiatorem umierającym* i grupa we Villa Ludovisi, także błędnie nazwana *Paetus Arria*, są dziełami szkoły w Pergamus.

(**) *Laokoon* powstał, jak się zdaje między r. 250 a 150 przed Erą naszą.

wszem ludzkim żywotem, i ona te idee uwidomiła dla ludzi odziewając je pięknnością nadziemską, a olimpijskim a grozy pełnym wdziękiem. Taką żywą ideą, wcieloną w piękność niebiańską, jest Jowisz Olimpijski i Pallada *Fidyasza* lub Here *Polykleta*. W ich spokojnym majestacie uobecniła się potęga wszechmożna losowładnych idei. Postać tych bóstw jest ludzka, a przecież wzniesiona nad ludzką doczesność. Gdy atoli duch ogólny Grecyi zaczął tracić na mocy swojej, gdy one idee z tego ogólnego ducha poczęte już ulatywały z rzeczywistości ziemskiej, a na ich miejscu indywidualność człowieka, jednostka doczesna, z razu dopięro się wykluwająca, coraz widniej podnosiła głowę: już wtedy z każdym rokiem silniej zmienia się stan społeczności, a w artyzmie występują odpowiednie tym zmianom objawy. Nastaje tedy sztuka *Skopasa* i *Praxyteles*, w której obok owych idei nadświatnych, już pojawia się istota doczesna, to jest obok pierwiastków olimpijskich wyziera już natura ziemska człowieka. Tak się dzieje, że owe bogi, owe żywe idee same przybierają ludzką naturę — one teraz występują, jako przedstawcy uczuć i głosów serca a nawet słabostek ziemskich. Sztuka przeto teraz mniej często wznosi się do tych bogów co królują pełni majestatu a uroczystości nad światem, ale raczej wybiera sobie za przedmiot tych niebian, którzy sami przez się już są, jakby ubóstwieniem własnego serca ludzkiego, i jego uczuć i radości i tęsknot jego. Co więcj, sztuka niekiedy tych bogów nawet pojmując z ludzka i tworzy z nich obrazy obyczajowe (genre, np. *Wenus* występująca z kąpeli, *Apollo* marzący w zadumaniu, *Hermes*, *Merkuryusz*, strudzony odpoczywający). Przeto dzieła artyzmu teraz łączą w sobie dwa pierwiastki; bo przedstawiając bogów, wyrażają w nich wprawdzie owe idee nadświatne, ale z drugiej strony czynią tych bogów jakoby ludźmi, otulając ich tchem doczesnego, skończonego świata.

Wszakże ta łączność tych samych dwóch pierwiastków występuje w sztuce również jeszcze innym a odwrotnym kształtem. Jakoż mistrze stwarzają ludzkich bohaterów, ale w nich zarazem uobecniają potęgę nadludzką owych idei, a tak stawiają na oczy patetyczność tragiczną. O istocie tej patetyczności już rozprawialiśmy nie raz w tej książce. Przeto tutaj jedynie z lekka przypominam jej znaczenie. Patetyczność tragiczna wtedy występuje, gdy jedna z mocy wewnętrznych porwa uczucie człowieka, i gdy ona tak wyłącznie i tak potężnie w nim góruje, iż człowiek, oddając się jej na oślep, obraża idee ogólne, nadświatne, wzniesione nad doczesność, a tak wywołuje na siebie karę za tę winę swoją. Mówiliśmy we Floreny, iż *Niobe*, będąca właśnie dziełem *Skopasa* lub *Praxytelesa*, jest wyobrazicielką takowej patetyczności tragicznej. *Niobe* przewiniła nie umiarkowaną macierzyńską dumą. Uczucie miłości dla dziatwy jest wprawdzie uczuciem samo przez się naturalnem, obyczajowem, zacnem; *Niobe* jednak w tém zgrzeszyła, iż pozwoliła tej dumie macierzyńskiej tak wygórować w sercu, iż przytłumiła w sobie cześć

należną bogom. Jakoż Niobe w tém uczuciu macierzyńskiej miłości uważa się być szczęśliwszą a wyższą od samej Latony. Ztąd obraza bogów i wyzwanie ich kary. Tę myśl wyjawil starożytny mistrz na żywe oczy w posagu Nioby. Na jej obliczu jeszcze obecna owa moc ludzka, owa duma harda; ale zarazem już widać boleści bezdenne i cierpienia, których doznaje z utraty dzieci swoich. Jest tedy na tém obliczu pierwiastek doczesny, ludzki, a zarazem obecne są owe idee nadziemskie, karzące. Słowem tutaj jest przytomna prawdziwa patetyczność tragiczna.—Na samym końcu tej epoki stanął *Lysippus*. On będąc ówczesnym rejem szkoły peloponezkiej, a tém samém spadkobiercą fantazyi Polykletusowej, jest więcej realny, naturalistyczny, i dla tego właśnie marmur a nie spiż jest mu wyłącznym wątkiem. Mimo to atoli najwyższa piękność ciała ludzkiego, z dobitnym wyrazem indywidualności jest zaletą jego mistrzostwa.

Po Skopasie, Praxytelesie i Lysippie następuje nowa epoka artyzmu (4-ta), bo właśnie ta epoka, o której powyżej wspominałyśmy. Jej cecha wykaże nam się samym logicznym rozwojem dziejowym. Jak bowiem sztuka Pidyaszowa uobecnia idee nadświatne w cichym majestacie bogów, jak dłuto Skopasa i Praxytelesa już łączy owe idee olimpijskie z pierwiastkiem ziemskim, ludzkim — jak Lysippus jest już mistrzem we wyrażeniu indywidualności ludzkiej jednostkowej, osobniczej obok najwyższej piękności — tak epoka następna potęguje ten pierwiastek ludzki do ostateczności, a tak wprowadza nowy ideał w świat sztuki. Jakoż tą ostatecznością, w której natura ludzka okazuje się, że tak rzekę, najwięcej po ludzku, jest chwilość, naprężenie uczuć, niepohamowane wykipienie mocy wewnętrznych — słowem patetyczność czysto ludzka, ziemska — (cierpienie, boleść, skon, namiętność, rozpacz i wszelkie gwałtowne afekta). Ten pierwiastek jest wprawdzie *nowym* w dziejach sztuki, *ale jest niższym od pierwiastków stanowiących cechy epok poprzednich* (*).

Uważamy jako i w tej epoce czwartej, arcydzieła wyrażające bogów, rodzą się wprawdzie jeszcze z pod ręki mistrzów, ale te posągi nie są bynajmniej nowym pomysłem, lecz jedynie naśladowaniem dawniejszych ideałów; nie stanowią tedy cechy charakterystyczne tej epoki. Tę cechę jego zdradza raczej ów pierwiastek dopiero co powyżej wspomniany.

Ta epoka czwarta jest zarazem ostatnią właściwej sztuki greckiej; bo następna to jest piąta będzie już sztuką grecką zmienioną pod wpływami Rzymian, będzie sztuką grecko-rzymską. Widzimy tedy, że nam się należy bliżej przypatrzeć cechom charakterystycznym tej epoki.

Z tego co się dopiero rzekło widzimy, że ta epoka czwarta sztuki (zajmująca jak już wiemy przeciąg czasu od Aleksandra Wiel-

(*) Ob. tymczasowy Szkic historii sztuki starożytnej w T. III, str. 154.

kiego do zburzenia Koryntu przez Rzymian 336 do 146 przed Jezusem Chrystusem), obierze za główną ośnowę swoją naturę ludzką, ale będzie miała już to właściwego, iż ona tę naturę ludzką teraz uchwyci w sytuacjach chwilowych, nadzwyczajnych, w chwili prostej patetyczności. Teraz artyzm przedstawi chwilę, gdy moce wewnętrzne ludzkie występują z całą potęgą swoją, to jest, gdy sama przez się wyłączna patetyczność porusza i wstrząsa człowiekiem i gdy ogólna jego indywidualność, jego natura trwała będzie jakby przytłumiona przez gwałtowność chwili. Ta patetyczność atoli nie będzie więcej już tragiczną w ścisłym znaczeniu; bo w tych teraz dziełach obecny jest tylko sam jeden pierwiastek ludzki, a braknie wyrażenia owych idei nadludzkich, nadziemskich. A jak uczucie gwałtowne, wstrząsające człowieka do dna, jest jakby gromem przemijającym, tak i sytuacja, którą nam dzieło sztuki przedstawia, z istoty swojej może być także tylko jedną chwilą, przemijającą jak błyskawica.

Takiem dziełem jest Laokoon i grupa Wołu farnezyjskiego. Nad Laokoonem rozprawiać będziemy w Rzymie, gdy staniemy w obec tego nieśmiertelnego dzieła; tutaj zajmiemy się wyłącznie grupą farnezyjską.

Przedewszystkiem pamiętajmy, że ona jest dziełem dwóch mistrzów, zwiących się *Apollonios* i *Tauriskos*. Oni oba rodem z Tralles, lecz wiśni artystyczne wykształcenie swoje szkole rodyjskiej. Jest prawie rzeczą nie wątpliwą, że ta grupa wykonana była w czasie najświetniejszym tej szkoły, zatem między rokiem 250 a 150 przed Chrystusem.

Mit jest następujący: Antiopa, córka Nikteusa, króla tebańskiego, urodziwszy Jowiszowi dwóch synów bliźniaków, Zetusa i Amphiona, chroni się przed gniewem ojcowskim w góry Cytherona. Tam powierza niemowlęta pasterzowi, a sama później znajduje przytułek u Epopea króla Licyona. Jednak Nikteus na łożu śmierci oddaje berło i tron bratu Lykusowi pod tym warunkiem, by się zemścił na Antiopie sromu wyrządzonego ich domowi. Lykus dostawszy w swoją moc niešťczesną królowę, czyni ją niewolnicą swojej małżonki Dirke, niewiasty rozkołysanych obyczajów a okrutnego serca. Dirke wymyślną złośliwością dręczy swoją ofiarę. Antiopa ścigana rozpaczą ucieka w góry Cytheronu, by ujść okrutnych katuszy. Zdarza się, że tam spotyka dwóch młodych nieznanym sobie pasterzy, którym opowiada cierpienia swoje, i błaga o przytułek. Temi pasterzami byli jej synowie Zethus i Amphion. Lecz wnet wysłanniki dworskie chwytają niešťczesliwą i prowadzą przed Dirke, która ustrojona w zwoje kwiatów obchodzi właśnie na Cytheronie święta bezuzdne. Ona porwana żądzą ukarania zbiegłej słuźebnicy, rozkazuje Zethusowi i Amphionowi przywiązać Antiopę do rogów dzikiego, rozhukanego byka, coby ją wlokąc rozniósł po skałach. W chwili jednak, gdy obaj bracia już, już mają dokonać

straszego matkobójstwa, przybiega ów stary pasterz, który ich niegdyś wychował, i odkrywa im, jako są synami Antiopy. Obaj bracia zdjeci straszną żądzą pomsty, chwytają teraz Dirke i, przywiązując ją do rogów byka, gotują jej samą tę straszną śmierć, którą ona przeznaczyła dla ich matki.

Tę chwilę uwiecznili marmurem mistrze Appoloniusz i Tauriskusz z Tralles. Widzimy, iż sam mit rzeczywiście zawiera pierwiastki tragiczności; bo Dirke ukarana za to, iż karząc hańbę domu nie знаła umiarkowania, a posunęła się do okrucieństwa bez granic. Owszem zdaje mi się, że ta tragiczność dalej jeszcze sięga. Jakoż niechaj mi wolno będzie dodać jeszcze dwie uwagi, które nie wiem, czyli trafne, przecież o ile mi wiadomo przez nikogo nie były jeszcze uczynione. Zdaje mi się albowiem, że ta tragiczność nawet w samym micie jeszcze się spotęguje, jeżeli go dopełnimy przypominając sobie losy następnego Amphiiona, jednego ze synów Antiopy. Jakoż on stawszy się później zakładcą Teb a małżonkiem Nioby, sam z kolei był dotknięty strasznym gniewem bogów, bo utratą dzieci swoich. A boleść jego była tak straszną, że z rozpaczy sam sobie życie odebrał. Może właśnie w tym opłakanym losie jego widzieć nam wypada karę bogów za zbytnią zemstę a okrucieństwo, które on niegdyś za młodu wywarł na Dirke. A przewinienie jego może i tęp cięższe, że on jako mistrz w lubym państwie tonów i muzyki, winien był mieć uczucia łagodniejsze. Nakoniec myślę, że warto uważać, jako kara jego, to jest śmierć jego synów przyszła mu właśnie z ręki Apollina, boga pieśni a lutni!

Tak tedy mit jest, jak rzekłem, pełen patetyczności tragicznej; lecz takowa ani jest, ani być mogła wyrażona w dziele rzeźbionem. Treść tego mitu nadaje się do poezji, ale nie do rzeźby. I zaiste! patrząc na tę arcymistrzowską grupę, widzimy jedynie bezbronną niewiastę oddaną na okrutną śmiertelną pastwę i twardych, nagich młodzieńców gotujących jej straszliwy skon. Ale nie widzimy, jak u Nioby jej przeszłości obciążonej winą, nie pojmujemy przeto powodu tych okropności (*). Podobnie po braciach ani widać, że oni mszczą się krzywd wyrządzonych matce, ani też ze samego dzieła nie zdołamy przeczuć, że ich samych czeka kara za wygórowaną żądzą zemsty, co ich niepohamowanie uniosła w ostateczność okrucieństwa. Słowem główne figury w tęp dziele nie wyrażają bynajmniej idei wyższej, idei nadświatłej sprawiedliwości, która wcześniej lub później spada karą za winę. Tutaj tedy nie ma prawdziwej patetyczności tragicznej. W tęp dziele występuje jedynie uczucie gwałtowne, unoszące człowieka, więc prosta patetyczność (o ile uczucie gwałtowne cierpienia, niby passya, bierność uczuć, patetycznością zwąć się może). Dirke przedstawia uczucie rozpaczy, trwogi śmier-

(*) *Overbeck*, Geschichte der griech. Plastik 1858. T. II, str. 200.

telnęj, bezdenne go strachu. Podobnie obaj bracia są jedynie objawem gniewu, żądzy zemsty, zapalczywości bez miary.

Ale! z jaką doskonałością dokonane to dzieło! Zdaje się, iż ci mają słuszość za sobą, którzy przyznają mu wartość artystyczną wyższą od samego Laokoona.

Nasz drzeworyt *fig. 77*, przedstawiający nam tę grupę, pozwoli



Fig. 77. Wół Farnczyjski.

nam skrócić jej wyjaśnienie. Pod nogami byka padła nieszczęsna Dirke. Zetus, jako sroższy z dwóch braci, przywiązuje ją za włosy do rogów rozlukanego wołu. Dzikie zwierzę szaleje, wrywa się z wściekłością; Amphion całym natężeniem sił swoich wstrzymuje szarpającego się wołu; bo jeszcze Zetus nie dokonał straszliwej roboty; potrzebuje jeszcze chwilki, by przywiązał na skon wskazaną

niewiaścę. Ona w trwodze rozpaczliwej objęła kolano Amphiona, błagając miłosierdzia — ona się do niego zwróciła, bo on litościwszy, niż Zetus. A jakby straszną ironią tuż przy niej padły zwoje kwiatów, któremi dopiero co była ustrojona na wesołe bachickie święta. Za tą grupą stała Antiopa, patrząc na karę swojej złowrogięj pokrewnej (*). Na przodzie zaś widać w małych rozmiarach figurę siedzącego pasterza; bo on jest jedynie symbolem oznaczającym, że scena odbywa się na górach Cytherona. I on ozdobiony w kwiaty dla świat Bachicznych. Otaczającą naturę oznaczają jeszeze zwierzęta górskie z wielką pilnością dokonane.

Rzekliśmy dopiero, iż treścią tego mitu jest jedynie uczucie panujące gwałtownie w sercu człowieka. A teraz baczmy, że sytuacja, w której mistrzowie uchwycili tę scenę jest także przemijającą w chwili, jakby błyskawiczny grom; w następującej chwili już scena koniecznie się zmieni. Zetus się śpieszy, bo Amphion już dłużej nie zdoła wstrzymać rozhukanego byka (**).

Na pierwszy rzut poznajemy, że ta grupa jest ujęta w stylu raczej malarskim, niż plastycznym. Z jakiegokolwiek strony staniesz, zawsze jedną figurę zasłaniają choć w części drugie. Mimo to jednak dwaj mistrze prawdziwie genialnie się wywiązali z zadania swojego. Z jakiegokolwiek strony staniemy, zawsze grupa buduje się z równą doskonałością, zawsze i wszędzie linie łączą się z niewypowiedzianą harmonią; nigdzie nie zobaczysz łamań ostrych, gwałtownych. A potem z jaką mądrością obliczone jest ugruppowanie tych figur! — tu wszędzie pełnia, ale nigdzie nie ma przepelnienia; wszędzie bogactwo, ale nie ma zbytku, ani ciżby. A wysoką genialnością również jest koncepcya cała; bo uchwycenie tej chwilkki przełotnej, tego, że tak powiem momentu, w którym całe zdarzenie wykkipiało, spotęgowało się do najwyższego szczytu. Minuta wcześniej, minuta później, a jużby nastąpiła inna, mniej doskonała sytuacja, nadając się już mniej do szczęśliwego uchwycenia, a do kompozycyi tak mownej a uderzającej.

Z tym szczęśliwie wybranym momentem łączy się wysoka akcya figur. Bo prawda, że za pierwszym rzutem oka zdaje się, jakoby

(*) Według kilku nowszych historyków sztuki (*Burckhardt* i innych) figura Antiopy jest późniejszym dodatkiem. Na dowód przytaczają, że *Pliniusz* w szczegółowym opisie tej grupy nie wspomina wcale o Antiopie. Nadto na poparcie tego przypuszczenia zauważyć by można, że pomieszczenie figury po za główną grupą w ten sposób, że jej zarysy widzieć się dają tylko przez luki, utworzone z połączenia innych figur, sprzeciwia się elementarnym wymaganiom skulptury. — St.

(**) Obaczmy, rozbierając w Rzymie *Laokoona*, iż i jego grupa będzie miała też samą cechę, którą teraz wyświecamy prawiąc o grupie wołu. Co do grupy wołu, porówn. zwłaszcza *Overbeck* *Gesch. der griech. Plastik* T. II, str. 200, także *Brunn* *Gesch. der griech. Künstler*. T. I, str. 495. Z obu tych dzieł, mianowicie z pierwszego, wiele korzystałem.

sama Dirke była ofiarą straconą bez ratunku; ale uważmy, że sytuacja braci jest sama pełna niebezpieczeństwa — oni sami siebie na śmierć narażają; ich akcja jest zarazem czynna i bierna; byk rozjuszony szaleł, już wstrzymać się nie da, on lada sekundę może się szarpnąć, i całym brzemieniem swojej siły uderzyć na którego z nich. A tak się wywiązuje tutaj istna akcja dramatyczna, w której ważą się wzajem łamiące się z sobą moce (*).

Istne również mistrzostwo okazali starzy rzeźbiarze w stworzeniu figur pojedynczych; każda z nich jest arcydziełem koncepcji a zarazem długich studyów ciała ludzkiego. Te piękne i zuchwałe męskie formy dwóch młodzieńców, dziwnie pięknie patrzą obok kształtów niewieścich Dirki i Antiopy tak miękkich i wdzięcznych. A ten sam byk; on tak przepyszny w tej dzikiej zwierzęcej sile swojej, on tak okazałym przedstawcą bezrozumnych gwałtów natury.

Lubo tedy scena przeraża uczucie widza strachem, jednak stając to z tej, to z owej strony tej cudownej grupy, znajduje coraz inne piękności, a te piękności są tak świetne, iż zapomina na chwilę o zgrozach okrutnych. I rzeczywiście jest czem się pokrzepić i od począć sobie po strachach i okropnościach.

Szkoda tylko, iż miejsce, w którym ustawiono tę kolosalną grupę jest tak niedogodne. Lubo korytarz jest szeroki; przecież nie wystarczy, aby grupie takich ogromnych wymiarów przypatrzeć się można ze wszech stron, z odległości odpowiedniej; a co gorsza, dzieło to ustawiono na podnóżu zbyt wysokiem. Stawałem na stolku, przenosząc go z kolei na różne punkta; ale z trudnością tylko mogłem użyć uroków dłuta tej starożytnej skulptury.

Drugim dziełem, o którym w tym miejscu mówić mamy, jest, jak już czytelnik wie, ów *Herkules* farnezyjski, stojący na drugim końcu tego korytarza. Dzieło kolosalnych, olbrzymich wymiarów, więc nad wyraz imponujące mocą i potęgą.

Ani wątplię, że czytelnikom moim od dawna przyswoiła się ta postać; wszak jej pełno po rycinach, a co chwila pokazuje się, choćby w lada jakich odlewach gipsowych. Nasz drzeworyt (str. 162) *fig. 78*, przypomni nam to dzieło sławne. *Herkules* farnezyjski stanął w pokoju — on oparł maczugę o skałę, a objawszy ją lewą ręką, podparł na niej pachę; ku lewemu też bokowi waży brzemień całego ciała, przeto ono też cięży na lewej nodze nieco naprzód wysuniętej. *Herkules* głowę dumającą z lekka ku ziemi pochylił.

(*) Pod tym względem, jak się zdaje, grupa byka farnezyjskiego jest istotnie wyższą, niż *Laokoon*, w którym z jednej strony rolę czynną mają tylko ohydne węże, a rola bierna przypada na *Laokoon*a i jego dzieci. Bo łamanie się ich jest raczej skutkiem śmiertelnej trwogi i fizycznej boleści, a nie jest bynajmniej bronieniem siebie. W grupie neapolitańskiej są to ludzie, owi dwaj bracia, a nie byk, co wykonywają czyn z narażeniem siebie; byk jest tylko ich narzędziem.

więc ją również nieco zwrócił w lewo. Prawą rękę trzyma za sobą, piastując w niej jabłko hesperyjskie. Na skale, na której oparta maczuga, czytamy napis świadczący, że tego Herkulesa wykonał *Glykon z Aten*.

Otóż ten mistrz, choć był grekiem, pracował w późniejszej jeszcze epoce, w której sztuka grecka natchniona była życiem a duchem Rzymu. Być może, że Glykon żył za Augusta. Nasz posąg znaleziony był w Rzymie w termach Karakalli, prawie w tym samym czasie, w którym odgrzebano i Florę farnezyjską. Ten Herkules dochodzi 12 stóp. Nie ma atoli wątpliwości, że Glykon w tej pracy miał przed sobą wzór Lysippa (*). Lysippus, twórca ideału Herkulesowego, wyobrażał tego swojego ulubionego bohatera w czterech różnych postawach, a jedną z tych postaw był *Herkules spoczywający*. W naszym posągu widzimy właśnie ten spoczynek tym się wyrażający, że Herkules ulżywa ciału, opierając się o maczugę, i że na wyższym jej końcu podesłał sobie lwią skórę, by mu było wygodniej spocząć na niej.



Fig. 78. Herkules Farnezyjski.

zatem piersi, ramiona, plecy uczynił w proporcji nieco wazkie, a natomiast części dźwigające, służące do zmiany miejsca, więc uda i nogi uczynił nieco długie w porównaniu do całej postaci.

Ani wątpić, że Lysippowi chodziło w tym posągu o wyrażenie najwyższej potęgi fizycznej. Ztąd głowa małych wymiarów w porównaniu do ogromu ciała; ztąd kark krótki, a potężny, jak u byka, powiada Winkelmann (*die Gesch. der Kunst*, str. 272), krótkie włosy kędzierne nad czołem; ztąd muskule rąk, piersi, pleców tak potężnie występujące. Gdy atoli mistrz zarazem pragnął uniknąć podsadzistości ciężkiej, a nadto wyrazić zdolność do szybkich biegów,

(*) Przypominamy sobie, żeśmy we Florencji wspomnieli o Herkulesie znajdującym się w pałacu Pitti. Florencki Herkules jest zupełnie podobny do farnezyjskiego, ale roboty bardzo niewydarzonej. Otóż na nim wyrazy greckie „dzieło Lysippa“. Ten napis pochodzi ze starożytnych czasów, a lubo on zmyśla, przypisując ten posąg wielkiemu mistrzowi, uczy nas jednak, że w takiej samej postawie Lysipp stworzył Herkulesa swojego.

Porównaj *Brumm*, *Geschichte der griech. Künste* T. I, str. 373 i następnę. Podobnie *Overbeck*, *Geschichte der griech. Plastik*. T. II, str. 244 i następnę.

Ten posąg przeto podaje nam doskonałe wyobrażenie o pierwowzorze stworzonym przez Lysippa, jednak wyznać należy, iż naśladowca jego Glykon nie wyrównał w artyzmie swojemu wzorodawcy. Jakoż przypatrując się bacznie temu dziełu, każdy przyzna, że muskułów tak wzdętych, tak ogromnych, a prawie potwornych żaden człowiek w rzeczywistości mieć nie może. Lubo Winkelman (l. c. 745) wyznaje, że te mięśnie patrzą, niby „pagóry krępe, podszadiste“, przecież z drugiej strony tłómaczy je, mówiąc, że mistrz chciał niemi wyrazić „sprężystość ich podobną do nateżonych łuków“. Jednak dzisiejsi krytycy (np. Overbeck) dowodzą, że Glykon, chcąc przewyższyć wzór swój, iście go przesadził. Mnieby się zdawało, iż każdy, choćby niezbyt gruntowny znawca zgodzi się na tę krytykę, a to tém łatwiej, jeżeli wprzód oczy swoje skąpie widokiem dzieł z najpiękniejszej epoki greckiego aryzmu, a takich dzieł znajduje zacy zastęp w tém muzeum burbońskiem. Z razu zdawałoby się jakoby można wytłómaczyć mistrza Glykona, pomnąc, iż Lysippus tworzył wyłącznie ze spiżu dzieła swoje, że tedy uwzględnił ciemną barwę téj swojej osnowy; tém samém zniewolony był wydatnić niezmiernie silnie wszystkie szczegóły w swoich posągach. Ta wydatność słusznie tedy spotęgowana w spiżu, stała się przesadną, raziącą, gdy Glykon, wiernie kopiując swój wzór, przeniósł ją na marmur biały. Ani przecież, iż takowe przypuszczenie jest wielce do prawdy podobne, lecz ono nie uwalnia mistrza tego od zarzutu. Jakoż jeżeliby to przypuszczenie było prawdziwem, jużby dowodziło, iż on tylko kopiował, trzymając się na oślep swojego wzoru, a nie stanął na samym sobie.

Mimo to Glykon był wielkim mistrzem, zwłaszcza w porównaniu do naszej miary, do współczesnej nam sztuki. A Herkules jego tem wyższego znaczenia, iż w nim uwieczniła się wielka koncepcya samego Lysippa.

Nadzwyczajne zaiste przejmują nas uczucia, gdy staniemy w obec téj postaci, bo choć ten Herkules tak potężny, choć jego ogrom i wielmożność muskułów świadczy o nadludzkiej sile — przecież widok jego rozbiera dziwną rzewnością a smętkiem serce nasze. Bo on sam tak rzewny tak smętny! A może téż to właśnie ta sprzeczność między olbrzymią jego mocą a wyrazem dumającym i prawie zbolalym, tak głęboko przenika duszę widza. Znać, że to jest Herkules wśród życia pełnego wysileń a twardej pańszczyzny. On dokonał już szeregu ogromnych prac, a jeszcze w duszy widzi przed sobą brzemię przyszłych trudów: znękany odetchnął na chwilę, gotując się do nowych a ciężkich zapasów z życiem. Więc stanął i duma i marzy nad sobą. — On patrzy w ziemię, ale nie widzi; bo dusza jego zajęta obrazami cierpkiej nieużytej przeszłości i zajęta widziadłami jeszcze czekających na niego walk olbrzymich. Bohater wprawdzie ufa sobie i swojej dzielności, jednak mrok ponury zaszedł myśl — bo to całe jego życie jest nieprzerwanym ciągiem

wyęzających niesłychanych mozołów, całe jego życie jest trudem trudów. On zwyciężcą potęg dzikich, bezrozumnych natury, jego zadaniem jest zgruchotanie chuci i przemocy zwierzęcej kalającej jeszcze świat. Jego powołanie jest świetnej chwały pełne — on też za to sam jeden ze śmiertelnych będzie kiedyś podniesion do Olimpu, wśród bogów, kędy go czeka wieczne wesele i radość błoga. A przecież on tak zadumany, tęsknący, a przecież on tak bolejący!

Herkules trzyma w dłoni prawej zdobyte złote jabłko Hesperidów.

Gea (ziemia), co sama z chaosu a z żywiołów zamętnych świata poczęta, co jest nieśmiertelnych bogów macierzą a wszechrodną natury siłą, złożyła niegdyś te jabłka w weselnym darze Junonie, Olimpu królowej. Herkules, choć z matki śmiertelnej zrodzony, zdobył trudem a walką to bogów dziedzictwo, i uniósł z sobą te jabłka złote, choć je strzegły podejrzliwe Hesperidy, one córzy zło-wrogięj Nyxy, co jest Nocą ciemną, wiecznie nienawidzącą dzieńne światłości. Bohater uniósł te bogów klejnoty — i duma i marzy w tęsknocie nad ciężką nigdy nieskończoną robocizną swojego ziemskiego żywota.

Rzekłbym, iż z tych tysięcy przechodniów, co szeregami licznych pokoleń stawali z kolei przed tą herkulesową postacią, nie jeden mimowolnie porównywał własne życia swojego mozoły z dziejami mitycznego bohatera Hellenów. I zaprawdę, każdy człek byle uczciwy, więc dokonywający sumiennie swego doczesnego zadania, nie litujący ostatnich sił, byle spełnił tę twardą pańszczyznę zadaną sobie na ziemi, jest na miarę tych sił swoich bohaterem takowym — jest takim Herkulesem, gdy wśród pracy i trudu, znękany na chwilę, głęboko z całych piersi odetchnie, stanie i marzy i duma o tej ciężkiej pracy dni swoich. Czyli kto piługiem lub piórem, słowem lub ręką, duchem lub ciałem odrabia te nałożone powinności swoje; toć on twarde ze życiem stacza walki i boje, których końca ani przeczuć, ani przewidzieć. A zważ! — mniejsza to rzecz jeszcze owe udziernianie się o biedny chleb powszedni, cięższe nierównie są łamanie się z sobą samym — ciężej i bolesniej jeszcze na nas biją owe troski i trwogi, co uderzając w uczucia, odradzają się bez ustanku, jak owa herkulesowa hydra stugłowa! A cóż dopiero drogich nadziei zwody i straty i skony, co rozdzierają serce śmiertelną raną, którą człek już przez życie całe nie wygoi, nie uciszy, którą do grobu swojego zanieśie jeszcze krwawą, jeszcze otwartą. — Patrz w duchu tych ludów dawnych! One w poezji swych wieszczów wyśpiewały mity tajemniczej mądrości pełne; a gdy te ludy dojrzały świadomością siebie — już ich mistrze w sztuce, owe tony i pieśni wieszczów dawnych wcieliły w marmury, unaoczniając ludowi swojemu w rzeźbie mądrość praocjową. A ten ich lud patrząc na tę poezję kamienną, sam siebie w niej poznaje, nią rozpala ducha do wielkich czynów, do poświęceń wielkich. Nawet wtedy, gdy lud ten dopełnił zacień po-

wołania swojego i wyczerpał już siły wszystkie swojej istoty — wtedy on jeszcze z tych postaci marmurowych snuje przedłużenie żywota swojego. Ten Herkules był zaiste dawnym Hellenom potuchą i w życiu prywatnym i wśród zniekania, dodawał serca, by wytrwali w zaności aż do końca dni swoich.

Baczmyż atoli — jeżeli owi dawni ludzie, ślepą nocą pogaństwa ośmieni, jeżeli oni ludzie mieli już w ludzkiej mądrości, w poezyi, w dziełach sztuki, jedyne utulenie troski, a wzmocnienie duszy w ciężkich potrzebach — jakże nam w wierze i miłości wychowanym przystoi utyskiwać na nawiedzenie Boże, i żalić się na brzemię ziemskie, co je dla dusznego zbawienia niesiemy przez życie, ku światłościom idąc?

Pozwólcie, niechaj wam opowiem powieść, choć już nie pomnę gdzie przezemnie wyczytana, lub od kogo zasłyszana.

Był niegdyś pewien człek biedny, co dźwigał z utyskiem krzyż przeznaczony mu w doczesności ziemskiej, i dźwigał go bolejąc gorzko na twarde losy swoje; bo uważał u siebie, że już nikt z ludzi nie przywalony tak ciężkiem jak on brzemieniem. Więc stanąwszy przed Chrystusem Panem pada na kolana, za łkaniem błagając: „Wszechmiłosierdzia Panie! Otoż najcięższy krzyż ze wszystkich na ziemi krzyżów stał się oplakany udziałem moim! Zlituj się mojej, niedoli i użycz mi innego krzyża, cobym go już nosił przez życie.“ A Pan miłości nieskończonej przemówił do śmiertelnego człowieka i rzekł: „Wybieraj sam ze wszystkich ziemskich krzyżów wedle woli własnej.“ I uradowany człek, doświadczając wiele krzyżów, wybrał sobie jeden z nich, a był to krzyż świecisty, złocisty, a włożywszy go na ramiona, zawołał: „Otoż ten krzyż już nadaje się dogodnie do ramion moich; on zbyt nie zacieży i nie zaboli.“ I ciesząc się w sercu swoim, poszedł człek w życie z tym złocistym, błyszczącym, przez siebie wybranym krzyżem. Wrychle atoli on wraca i stanąwszy przed Panem, pada na kolana i błagając woła: „O nieskończonego miłosierdzia Panie! ten krzyż przezemnie wybrany, tak twardych a ostrych jest krawędzi; on jeszcze więcej mnie boli i rani, niż ów pierwszy krzyż mój; pozwól w Twojej miłości bez granic, bym sobie inny krzyż wybrał!“ A Pan łaską niebiańską rzekł: „Wybieraj między krzyżami!“ A człek, doświadczając wiele krzyżów, wybrał znów inny krzyż, co z kształtu już mu się wielce nadawał do ramion jego i był dogodniejszy i mniej bolesny do noszenia. I poszedł człek w życie z tym krzyżem przez siebie wybranym. Ale w rychle znów wraca, znów płacze błagając, i znowu wybiera sobie nowy krzyż. Tak wielokroć jeszcze wracał, utyskując ze łzami, jako każdy następny z kolei przez niego wybrany krzyż jeszcze srożej go boli i rani, niż wszystkie poprzednie krzyże. A Pan w dobroci bez granic, w miłosierdziu niewyczerpanem, za każdą razem po-

zwolił mu inny wybrać krzyż. Aż nakoniec człek wybrał sobie raz jeszcze krzyż, i poszedł w życie — i poszedł w świat — i długo nie wracał. Nakoniec wrócił; ale czyniąc już dziękczynienia Panu wiekuistej miłości i wołając radośnie: „Panie jakież to dogodny a nadający się do ramion moich ten krzyż, ostatnim razem przezemnie wybrany; tego krzyża już ja nie odmienię, on dla mnie najdogodniejszy, najlżejszy ze wszystkich krzyżów na ziemi; on mnie nie boli, nie rani — ja przy nim chętnie na życie całe zostanę!“ Wtedy Pan przemówił do śmiertelnego człowieka i rzekł: „Widzisz ten ostatni krzyż tak ci się nadający do ramion twoich, ten krzyż co cię nie boli, nie rani, jest owym pierwszym, pierwotnym krzyżem, który ja sam dla ciebie przeznaczyłem, a który ci się z razu zdawał był najcięższym ze wszystkich krzyżów na ziemi.“

Neapol.

(Dalszy ciąg.)

Dziś zamyslam eny czytelniku skończyć rzecz ze skulpturą starożytnych ludów. Poczém przejdziemy do obeznania się z ich architekturą, do czego posłużą nam obficie ruiny całego miasta Pompeji.

Już powyżej za dwoma zawodami opisaliśmy sobie co najważniejsze dla nas rzeźby marmurowe, teraz należy nam odwiedzić tę arcyważną dzielnicę w Muzeum Burbońskim, obejmującą popiersia, posągi, i to śpiżowe; jest ona najzamożniejszym zbiorem tego rodzaju na świecie całym.

W koło pod ścianą na podwyższeniu murowaném stanęły posągami lub popiersiami bronzowe bogi, fauny, dawne cezary, kapłanki, atlety, aktorki tragiczne; a nawet w środku sali to stoją, to siedzą, to leżą figury zwierząt, ludzi i bogów. A jedne są rozmiarów naturalnych, inne zdrobniałych; lecz czyli są wielkich, czyli drobnych rozmiarów, prawie zawsze bywają wysokiego znaczenia dla dziejów sztuki. Jakoż odlewanie śpiżowych posągów było w klassycznej starożytności nader bujnym a rozkwitłym konarem artyzmu, rodzącym istne olimpijskie owoce. Bo bronz a marmur są wzajemnem dopełnieniem siebie. Postacie z białego marmuru pojawiają się ludziom, niby wysłanniki przeczystej jasności: więc chłodne, spokojne, więc złożone z tonów z półtonów, światła, jakby widziadła jasności przemawiają do ludzi o żywocie, a majestacie bogów na Olimpie. Posąg marmurowy jest już sam przez się idealnym — nawet jego wątek powstał niegdyś mocą samych potęg natury w onych przedświtowych tysiącach lat, gdy ziemską kulicą odbywała porody swojej. Śpiż przeciwnie żyje własną a wielce wydatną barwą, a dźwięcząc,

brzmiać coś gada i wróży, bo go zrodziły płomienie rozniecone przez człowieka a sztuczne trudy i ciężkie ludzkie zachody. Dla tego spiż dziwnie się nadaje do wyjawienia istoty ziemskiej a indywidualności człowieka, bo zdolny wyrazić wszystkie, choćby najdrobniejsze szczegółki. Jakoż najostrzejsze kontury, nawet kędziorki i włosy misterne, a co więcej godła, narzędzia, broń trzymane w ręku, przepaski i szaty: słowem wszystkie te właściwości odznaczające indywidualność, a będące niepodobne do oddania w marmurze, z łatwością wyrobione być mogą w spiżu. Spiż wielce też dogodny do przedstawiania posągów w gwałtownych, przechylających się postawach, cechujących podobnie potężnie indywidualność. Gdyż niechaj tylko części przechylające się będą odlane z cienka a lekko, więc, ile możności pusto w środku, a niech przeciwnie części równoważące, dźwigające, zatem opierające się o ziemię będą odlane grubo, prawie z pełna i ciężko i silnie, a już ten posąg sam w sobie znajdzie równowagę i nie drgnie i dostoi wiekom. Słowem spiż użyczając mistrzowi wielkiej swobody, pozwala mu wymyślać tak przeróżne motywy, jak przeróżne bywają nastroje ludzkiej natury. Ta dla mistrza znakomita swoboda, jeszcze i tem się objawia, iż spiż nie krępuje rozmiarów dzieł artystycznych, jak to czyni marmur, który już samą wielkością naturalną bałwanu ogranicza rozmiary posągów. Zatem już nie ma się czemu dziwić, że dawny świat tak się kochał w spiżowych dziełach, że ich tysiącami a tysiącami odlewał, i że wielce sławni mistrzowie tak ukochali ten wątek dla dzieł swoich (*Polykletus, Lysippus*). Nie dziwimy się też, że jak szkoła ateńska, idealna, a tworząca władczow olimpijskich oddawała się rzeźbie z marmuru (lub niekiedy ze złota i kości słoniowej), tak przeciwnie szkoła na Peloponezie, wyjawiająca pochodzenie swoje doryckie, twarde, męzkie, zuchwałe, właśnie w spiżu znalazła wątek dla swojej realistycznej fantazyi, i w nim odlewała najczęściej motywa więcej materyalne, więc ziemskie, ludzkie, doczesne, a będące jakby wiernym odgłosem pięknej natury a rzeczywistości. Z wielkiej ciżby posągów bronzowych niegdyś utworzonych mała część doszła naszych czasów; bo ogromna nieprzebrana ich ilość przetopiona została przez późniejsze barbarzyńskie wieki.

Te uwagi powyższe będą, jak mniemam, dostatecznym wstępem do oględzin tych zbiorów dzieł bronzowych, a to tem więcej, że w innem miejscu jeszcze się dotkniemy tego przedmiotu.

W samym środku sali króluje, siedząc na skale gospodarz a pan spiżowego państwa: nim jest *Hermes* (*Merkuryusz*). Ten młodzieniec-bóg, prawie naturalnej wielkości znaleziony był pod wulkanicznymi warstwami w Herculanium, a jest najcudniejszym posągiem całego zbioru, i dla tego od niego rozpoczęliśmy przeglądy nasze.

Hermes, olimpijski bogów posłaniec, wśród lotnego biegu, wśród nieba i ziemi, znużony, zadyszany siadł na chwilkę, na szczycie nadobłocznych gór, by sobie odetchnąć. Wysłannik Olimpu zaiste już

przemógł daleką drogę, bo jest strudzony, zadyszany, jak o tém świadczą muskuły, które wystąpiły na piersiach i poniżej nich; a potem widzicie — on się nieco zgarbił i wielce wygodnie rozłożył stopy i ręce, bo prawą dłoń odsuniętą od ciała oparł o skałę, łokciem lewym spoczął z lekka na lewém udzie, z którego, jakby z niechcenia, spuścił ku ziemi rękę; prawą nogę wysunął sobie naprzód i oparł na pięcie, lewą nogę zbliżywszy do skały, na której siedzi, postawił z lekka na przedniej części podeszwy. Głowę nieco w prawo zwrócił, patrząc w zamysleniu przed siebie, nie zwracając jednak oka przeważnie na żaden przedmiot. Merkuryusz téż okazuje się zupełnie bez szat; tylko stopy odziane w sandały, ustrojone pod podeszwą w rozetki, które jak uważał Winkelman, będąc wielce niedogodne do chodu i biegu, dowodzą, że poseł Olimpu ani chodzi, ani biega, ale uskrzydlonemi stopami, lekki jak myśl, przelatuje przestrzenie. I zaiste — on niby zadyszany, strudzony, ale, gdy mu się bliżej przypatrzysz, uznasz, że to jego znużenie istnym żartem a wdzięczną ułudą; bo bogi nigdy nie trują się na prawdę, one uśmiechając się udają ludzi, a jednak są nadludzkiej natury. Więc, jak mówię, przypatrz się temu Merkuryuszowi, a przekonasz się, że to ciało mu nie cięży, że on lada kiedy zerwie się i uleci z téj skały i orłem puści się na wysokości, na których świeci Jowiszowy dom. Że się artyście dawnemu udało wyrazić to wszystko, a tak doskonale — to dowodzi mistrzostwa jego!

Z tego co się rzekło widzicie jednak, że Hermes nie pojawia się tutaj w majestacie, pełnym uroczystości a grozy, który jest właściwy bogom światowładnym. Nasz Hermes, choć bożkiem, pojęty jest z ludzka, ze ziemska — on wyraża, jakoby ogólną naturę człowieka a uchwyconą w indywidualności silnie występującej — jest to po prostu mówiąc, posąg rodzajowy, obyczajowy (genre). A baczmyż, jaki to był takt a poczucie ładu artystyczne dawnego mistrza, że on właśnie tym a nie innym trybem pojął Merkuryusza. Jakoż wszystkie inne bogi są żywymi przedstawcami idei a prawd ogólnych; każdy z nich staje się mścicielem zgwałconych zasad i obyczajów życia; ale sam jeden Hermes jest opiekunem pojedynczych ludzi, on mniej przestrzega ogólnego zakonu, ale raczej jest wyrozumiały na słabości a niedostatki ziemskie: więc wybacza ludziom winy, więc ich zasłania od kary, więc zsyła na nich sny wieszczce i przestrzega i ratuje i pociesza. Do niego tedy zwraca się błaganem każdy, co rad wyprosić sobie jakieś szczęście ziemskie, lub odwrócić od siebie, zasłużony występkiem gniew bogów. A Hermes go broni, ocala a często gęsto pomaga do figlów; bo téż on sam zaledwie się urodził, a już płał figle. Wszak Hermes zaledwie przyszedłszy na świat, udawał niewiniątko, śpiąc smacznie w pieluszkach, a gdy spostrzegł, że matka jego Maja się zdrzemnęła, wysunął się cichaczem z kolebki, by Apollinowi arcydowcipnym fortelem uprowadzić pięćdziesiąt wołów; bo malec nie smakował w pokarmie niemowlęcym matki; on

pragnął się mięsem pożywić. Moglibyśmy długo prawić o sztucz-
kach i conceptach wyrządzonych przez niego spółbogom i ludziom,
ale te gadki powszechnie znane, bo rozgadane od dawna komerażem
po Olimpie i po ziemi. Powiedzmy raczej o czasie zrodzenia tego
posągu, który bez wątpienia należy do najcudniejszych dzieł staro-
żytniej sztuki. Wiemy, że wynalazca ideału Merkuryusza czyli
Hermesa był Polykletus współczesny Fidyasza, a główny mistrz
szkoły na Peloponezie. Wiemy również, iż później, bo za czasów
Aleksandra, Lysippus był jej odnowicielem; widać tedy, że posąg
ten dokonany został w końcu trzeciej epoki greckiego arcyzmu,
a trwającej mniej więcej do roku 336 przed Chrystusem.

Jeszcze stałem w obec tego posągu, podziwiając tę piękność
młodzieńczą, tę melodyjność falistą jego form, tę naturę niby nad-
ziemską, nadludzką, a jednak naturalną i realistyczną — gdy pro-
mienie słońca, wpływawszy wysokiem oknem, oblały złotem swoim
tę cudną zieloność przedwiecznego bronzu, a włosy bożka ułożone
w misterne krótkie kędziorki zajaśniały światłością, jakby dawną
olimpijską aureolą.

Niedaleko od Hermesa, ale już pod ścianą na podmurowaniu
stanęli dwaj młodzieńcy *Zapaśnicy (Atlety)*, co zapewne także są
dziełem szkoły peloponezkiej, a mianowicie szkoły Polykleta (*).
Oni w ruchach i postawie są jakby wzajemnem powtórzeniem siebie.
Wyższa część ich ciała mocno wychylona naprzód, lewa noga także
daleko naprzód wysunięta, prawa w tył cofniona opiera się z lekka
na palcach, ramiona po łokieć dość blisko boku; ale od łokcia ręka
wyciągnięta przed ciałem. Tak stanęli obaj i patrzą na siebie, jakby
każdy jedynie czatował na sposobną chwilę, by uchwycić przeciwni-
ka zręcznie i sprawnie i zwycięzko. A może też ci młodzieńcy nie
należą wcale do siebie, ani mają pójść z sobą w zapasy wzajemne;
może każdy z nich właśnie co rzucił ów ciężki krąg (discus), i pa-
trzy z napięciem duszy, jak daleko się potoczy, i czyli dosięgnie na-
znaczonęj mety. W takowym razie nie byłiby atletami ale disco-
bolami.

Teraz spojrzysz na tę małą *Dyanę*; ona w sukience krótkiej,
podkasaniej, nóżki w bóciakach myśliwskich — włosy spięte, jakby
naprędcie a od niechcenia. Otóż mistrz dawny chciał wyrazić chwi-
lę, w której bogini, biejąc gwałtownym pędem, nagle się zatrzymała,
dognawszy zwierzyny. Jakoż to widać z lewej nogi wysuniętej bie-
giem naprzód, ale już silnie na ziemi wspartej, gdy tymczasem pra-
wa, tylko koniuszczkiem stopy dotyka się ziemi. Powiew sukni —
dzielność, którą lewa ręka trzyma łuk, a ułożenie ręki prawej i jej
palców dowodzi, iż bogini już naciąga ku sobie cięciwę, napinając

(*) Ob. co do tych epok nasz lekki, bo tymczasowy Szkic dziejów sztuki
greckiej w T. III, str. 152 i nast.

łuk (*). Otóż podziwiamy z uwielbieniem mistrza, że umiał wybrać sobie za motyw swój chwilę tak bogatą i szczęśliwą, a następnie, że bystrością artystyczną prawie błyskawiczną i poczuciem genialnym, zdołał także wyrazić tę chwilę tak przelotną we wszystkich szczegółach tego posążku, i w tak znaczących, choć na pozór drobnych rysach jego. Być może, że to arcydziełko jest powtórzeniem jakiegoś posągu Praxytelesa, który był właśnie wynalazcą ideału Dyany (Artemis). Jakoż niechaj czytelnik porówna w myśli tę spiżową figurkę z Dyaną marmurową archaistycznego stylu powyżej opisaną (**), a przyzna, że sztuka grecka w nader krótkim czasie rozwinęła całą swobodą loty swoje (***)

Ale nie dziw, że ten Hermes i Dyana tak nas zachwycają pięknnością i wdziękami; bo to są przecież istne bogi! — ale dziwniejsza, że znajdujące się w ich towarzystwie fauny i satyry świecą tak znakomitym urokiem i nęcą i wabią do siebie. A fauny i satyry, to, jak już gdzie indziej rzekłem, czeladź ze szarego końca umysłowego świata, która nie wyzwoliła się jeszcze z pod zwierzęcej naturki. Wiecie, że ta hoczajduśza gawiedz hula, pije, tańcuje i używa życia po swojemu, nie zbyt skrupulatnie przebierając w ziemskich ochotkach. Więc pytasz, zkądże jęj pretensya do uroku. Zkądże ona może się tak powszechnie podobać i zachwycać oczów widzów? — Nie wierzysz? więc popatrz na tego fauna, co tu małym posążkiem stanął na stoliku. Wierzech tego stolika możesz w koło obrócić, by się temu faunikowi ze wszech stron przypatrzeć. Wszak dom pompejański, w którym go znaleziono, nazywa się, jego sławie na cześć *Casa del Fauno* (****) — a ta sława jego rozbiegła się po całym dzisiejszym artystycznym świecie — wszyscy dziś wiedzą a prawią o „faunie tańczującym z Pompeji“; i przypisują go szkole Lysippa. A stał on na brzegu zlewiska (impluvium) umieszczonego w atrium (*****). Doskonałość tego posążku słusznie uważaną bywa za dowód, że większa część rzeźb marmurowych, przekazanych nam od starożytności, są kopiami dzieł pierwotnie spiżowych (*****). Otóż ten faun nie jest wcale idealnej piękności — naprzód przebył sobie już z góry pewnie czwarty krzyżyk, co jak wiecie, zaiste nikomu, a tém mniej faunom nie przysparza powabów. Ten faun nigdy, a nawet za młodu nie był co się zowie przystojnym. Jego twarz brodata a zarywająca we fizyognomiją capka, nie grzeszy bynajmniej prawidłowym

(*) Porów. *E. Braun* Kunstmythologie, str. 30 i następn.

(**) Zob. powyżej str. 113.

(***) O czasie Praxytelesa ob. Szkic dziejów sztuki greckiej.

(****) Poprzednio *Casa di Goethe*. — St.

(*****) Rysunek tego fauna czytelnik znajdzie poniżej, bo przy opisie Pompeji; tam umieszczony jest wśród innych figur, zdobiących niegdyś studnie i impluwia pompejańskie.

(******) Ob. *Selvatico* Storia delle Arti i t. d. T. I, str. 449.

profilem — czoło wcale nie platonowe; nosk bynajmniej nie jest, jak to mówią arystokratyczny, a wyraz ust tego rodzaju, że po nich znać, że lepiejby zrobił, gdyby je zamknął, i niemi nie wyspiewywał przy winie onych piosnek swoich, zapewne własnej kompozycji, a nie zbyt schludnych. Nie darmo też, jako insignia jego cechu a temperamentu, wyrosły mu nad czołem dwa rożki, a poniżej pleców ogonek — słowem: jest to stary, wysłużony lampart, on z lekka podskakuje, i uśmiecha się w swém szczęściu. Obie nogi stanęły na palcach, prawą wysunął, lewą cofnął za siebie; głowę przechylił w tył: więc patrzy w górę, o nikogo nie pytając. Oba łokcie oddalił sporo od ciała, a ręce, zwłaszcza lewą podniósł wysoko; znać, że sobie palcami strzela, wtórując niemi ochotnym płąsom i śpiewkom radosnym (*).

Ale zapytujecie, czytelnicy moi — cóż ludzie rzeczywiście tak ponętne, uroczone widzą w tym faunie? — Z czegoż znów go tak kochają a rozkoszują w jego widoku? — Powiem wam jedném słowem, czém się to dzieje — ot! cała potęga naszego fauna jest *wdzięk*, czyli *gracya*. Wdzięk zaś jest właśnie ową pięknoscią co się pojawia mimo niedostatków form, co się pojawia mimo przypadłości przyrodzonych ciała. Wdzięk występuje na naturze nieidealizowanej pięknoscią prawdziwą, więc też wykwita bez wiedzy, mimo wiedzy, bo jest wypływem samej natury i jej szczęsnego usposobienia. Słowem, wdzięk jest tēm w dziedzinie pięknosci, czēm tak zwane dobre serce w etyce a moralności. Dobre serce nie działa jeszcze na mocy zasad a wyrobionego zwłaszcza wiedzą charakteru — nie jest też jeszcze etycznoscią prawdziwą, ale jest usposobieniem szczęsnem do dobrego, działającym dobrze bez wiedzy własnej. Miałbym wiele prawić o istocie wdzięku, bo to rzecz dla nas wielce ważna i wielce zajmująca, ale teraz nie chwila po temu — rozberzemy ten przedmiot przy innėj porze.

Drugi faun siedzi na skale i śpi smacznie: więc go też postawili przy ścianie sali. Lewa ręka wsparta bezwładnie, a prawa założona na głowie, w której zapewne igrają fantazyjki, pewnie nie nadziemskie; bo to faun jeszcze młody, twarz jego jeszcze niewinna — on dopiero terminuje na fauna.

Trzeci faun, który raczej jest satyrem, naturalnej wielkości, prezentuje nam się pijany. Na poły siedzi, na poły leży na skale, lewy łokieć oparty na łagwi już próżnej — prawą rękę wyciągnął nad głowę i także, jak ów tańczący faun, strzela palcami, drwiąc sobie ze świata. Ale twarz z niewymównem mistrzostwem ujęta, oczy ledwie otwiera — coś mu się gada — a szczęsna błogość rozlana na

(*) Wspomniałem kilku słowami o tym faunie w *Listach z Krakowa* T. II, str. 51. Rysunek jego znajdzie czytelnik poniżej przy opisie Pompei.

twarzy — dusza jego zataczając się już rozkoszuje w dziesiątym raję opojów; u niego furda świat i ziemskie troski.

Ten faun ma wprawione oczy szklanne barwy naturalnej, co jeszcze podwyższa wyraz najrzetelniejszego naturalizmu. Jego wraz ze skałą położyli dość daleko od ściany, więc go można obejść w koło.

Jednak im dłużej go obchodzić będziesz; im więcej mu się przypatrzysz, tém chętniej się pogodzisz z pijaczną — o obrzydzeniu ani już pomyśleć! Bo ten satyr nie jest bez gracyi; zwłaszcza ułożenie jego na tych łagwiach jest wielce wdzięczne. A przecież to znów z drugiej strony natura — istna natura! Bo, powiedzmy prawdę, — ci poganie, co żyli dwa tysiące lat temu, byli nierównie skromniejsi, niż powieściopisarze nowożytnej Europy, zwłaszcza francuzcy, i skromniejsi, niż one brudne rysownicy nadsekwańskie, co plugawę twory swoje wyrzucają w świat. Bo widzisz, wielcy mistrze starożytni (nie mówiąc o czasach zepsutych), przedstawiali naturę taką, jaką jest, nie mając żadnej przytém ubocznej myśli; ich posągi są przeto wskróś niewinne, jest to idea isticie artystycznie wcielona w ciało człowieka: więc też i we widzu nie poruszają bagnistych myśli. Przeciwnie czynią one nowożytne, zagraniczne cyniki pióra i ołówka; bo na pozór niby skromniejsi, w częścce tylko wyświecają myśl w conceptach swoich, w których atoli czai się chęć potrącenia w samym widzu, lub w czytelniku brudnej fantazyi. W starożytnym świecie mistrz przedstawiający fauna jest wyższym, zacniejszym od niego; owe zaś powieściopisarze francuzcy a rysownicy, sami się w swoich faunach uosabiają i radziby i czytelnika i widza swojego na fauna przerobić.

Ale nawróćmy do naszych posągów. Otóż ten satyr i ów drugi (śpiący) faun znalezione były w Herkulanum. Tuż niedaleko od tego fauna stanęło popiersie — pomyślcie czyje? — *Platona!*

Plato z lekka pochylił oblicze; na głowie z wielką starannością uczesanęj przepaska, jakby u wieszca; bo też ten filozof wielki jest wielkim, głębokim poetą. Broda, jakby fryzowana, czoło i linia nosowa szlachetne, istne greckie; wargi pełne, a przecież tchnące słodyczą, brwi kształtnym łukiem zataczające się nad oczami — a te oczy tak patrzą łagodnie a przecież duchem rozpromienione. Jest to jedna z najcudniejszych, z najpyszniejszych głów przekazanych nam przez artyzm starożytny. Tak jest! — w takowej głowie zrodziły się one nadświatne idee, co świadczą, że i wśród pogańskich dziejów rzeczywistość nie starczy tęsknotom, przebywającym w pierśiach człowieka. Jak pacholę małe lubi słucać cudotwornych powieści o czarodziejkach i duchach; bo mu nie wystarcza proza rozsądkowa otaczająca je w koło; bo przeczuwa ducha i świat wyższy nad powszedni: tak podobnie ateński filozof wysnuł świat idei, w obec którego tuteczność zmysłowa jest jedynie jego odbłaskiem a cieniem mglistym. Pierwszy lepszy nowoczesny mędrak prawi

o mrzonkach rzeczypospolitej Platonowej, o niepraktyczności jego idei politycznej. Prawda! — jego republika jest mrzonką, ale tylko dla nas; bo świat już nigdy — nigdy nie zdoła wyrzec się indywidualności osobniczej, co mu prawi głębokiem poczuciem, że każdy człowiek jest całością samodzielną, samoistną, oryginalną w sobie. Tém atoli niepocześniejsze są owe nam współczesne mrzonki, co nie porachowawszy się z tą istotą dzisiejszej ludzkości mniemają, iż strychulcem abstrakcyjnym, negacyjnym zdołają urządzić świat, zamieniając ludzi na głuche, puste, niby arytmetyczne jednostki, które będąc wszystkie jednakie, są jakby głuchem powtórzeniem siebie samych. Plato zaś, jako Grek nie był marzycielem; jego książka o państwie jest ideałem greckich, rzeczywistych republik — jego idee społeczne dla tego tylko nie były przez ludy greckie przyjęte, bo Grecya już nie była wtedy samą sobą. Ale idee, które były ideałem dla Grecyi, nie są już prawdą dla późniejszych dziejów. Bo idee nie są martwe i skończone w sobie; one są życiem wszelkiego duchowego żywota: i dla tego właśnie wiecznie się rozwijają z własnego wnętrza, a dźwigają i wnoszą ludzki ród do coraz wyższych wysokości.

Przy tej samej stronie, co Plato, choć daleko od niego umieszczony posązek może łokciowy. Jest to *Fortuna* skrzydlata: ona stała na kuli; w prawym ręku trzyma łuk. Trudno wypowiedzieć, ile tu wdzięku w tej małej figurce. Szaty choć fałdziste, tak lekkie a przezroczyście, postawa najwyższej gracyi — a jakaś eteryczność unosi tę postać — ona choć z bronzu zdaje się być widziadłem, co dopiero ziemi się dotknęła, a po chwili wzniesie się do dzielnic nadgwiazdnych.

Obok tej sali jest głęboki alkierz, niby spora izba. W niej pełno najważniejszych przedmiotów: więc posązek *Amazonki* przesłiczny. Bohaterka młoda przedstawiona na spinającym się koniu z włócznią w ręku, właśnie w chwili, gdy ją ma rzucić w serce nieprzyjaciela. Formy pulchne, wdzięczne, niewieście, dziwnie patrzą obok twardego rzemiosła wojennego. W sąsiedztwie jej *Aleksander Wielki!* Ten posązek konny, choć niewielki, jest arcyważny. Znalazienie jego przecięło wątpliwości uczonych co do uzbrojenia, ubrania młodego macedońskiego króla. Tutaj widzimy go, jakim on był od stóp do głów. Co więcej, możemy od razu nabrać wyobrażenia o sposobie, jakim *Lysippus*, ów wielki rzeźbiarz, przedstawiał swojego przyjaciela a króla. Bo wiemy, że jak Aleksander jednemu tylko Apellesowi pozwalał się malować, tak jednemu tylko Lysippowi wolno było oddać w płastyce wizerunek młodego bohatera. A Lysippusa wątkiem nie był marmur, lecz śpiz. Nie ma prawie wątpliwości, iż ten posązek jest kopią, lubo wiele zdrobniała jednego z dzieł tego wielkiego mistrza, bacząc zwłaszcza na doskonałe wyrobienie postaci króla, jak i form konia. Tak tedy to małe drobne dziełko ułatwia nam wyobrażenie i o wielkim bohaterze,

i o wielkim mistrzu. Na naszym posązku widzimy Aleksandra na rumaku — podniósł po nad głowę miecz, obrócił się prawie całym przodem w prawo; bo z tej strony uciera się z wrogiem. Tak przeto prawa noga cofniona niemal zupełnie do tylnej części konia, gdy tymczasem lewa do przodka konia wysunięta. Aleksander bez strzemiion, nogi od kolan, ręce od łokcia gołe — na zbroję zarzucił krótki, lekki płaszczyk, który mu spada z tyłu. Obówiem jego są sandały, poniżej łydek zgrabnie sznurowane. Włosy, nad czołem zaczesane do góry, tworzą kędziory niby rożki Jowisza Ammońskiego, którego synem później mienił się Aleksander. Twarz młoda, brwi nieco spuszczone; bo król sam osobiście walczy, a w koło niego wre bitwa rozstrzygająca może losy ówczesnego świata. Co do konia samego, takowy jest trafnie i z wielką pilnością wyrobiony. Jeżeli to jednak ma być ów Bucephalus przestępny, mniemam, żeby się nie spodobał wcale naszym znawcom w tym względzie; bo nawet i mnie, choć dość profanowi, nie przypadł do smaku; przedewszystkiem zdaje mi się zbyt ciężkim, a zbyt jest długim, gdy tymczasem nogi ma wielce krótkie a głowę bardzo małą. Grzywa strzyżona trybem starożytnym, a ogon niby fryzowany. Z całej kompozycyi tej statuetki znać, że jęj oryginał (bez wątpienia kolosalny), nie był zapewne posągiem postawionym pojedynczo na cześć królewskiego młodzieńca, ale raczej należał do licznęj grupy wojowników otaczających wśród boju bohatera. Przypuszczenie takowe zgadza się zupełnie z kierunkiem, którym poszła sztuka w epoce Aleksandra.

Oprócz Aleksandra podziwiać tu można wiele innych posązków np. zarosłych *Silenów*, *Merkuryusza*, *Bachusa* i t. d. — ale miejsce nie bardzo szczęśliwie obrane; bo jedynie w pewne chwile dnia ten alkierz dostatecznie oświecony.

Nie braknie też tu dzieł z epoki następców Aleksandra, będącęj ostatnią epoką istnęj sztuki greckięj, wyprzedzającą tedy czasy, gdy artyzm Hellenów dostał się pod wpływy rzymskie. Tak tutaj występuje *Ptolomeusz Soter*, a przedewszystkiem już dziwnęj piękności popiersie *Bereniki*, małżonki króla egipskiego Ptolomeusza Evergetesa. To popiersie, znalezione w Herculanium, widzi nasz czytelnik na *fig. 79*.

Berenika również sławna w dziejach z nadzwyczajnęj urody, jak z miłości rzewnęj do swojego małżonka. Gdy król wybierał się na wojnę do Syrii (około 508 przed Erą Chrześcijańską), Berenika przejęta obawą o życie jego, nie mogła uspokoić serca swojego. Wtedy wieszczy sen jęj objawia, aby ślubem ofiarowała bogom cudne włosy swoje za szczęśliwy powrót małżonka. Poszła za radą tęj wróżby królowa. Udała się do świątyni Afrodyty — tam kapłanki złotemi nożycami ucięły jęj włosy i zawiesiły je darem ofiarnym nad ołtarzem bogini. Wrócił Ptolomeusz zwycięzki ze Syrii. Małżonkowie w najwyższem szczęściu spieszą do świątyni, by złożyć dzięki niebiance opiekuńcęj. Jednak boleść serdeczna przejęła króla, gdy

nie obaczył więcej nad ołtarzem zawieszonych włosów małżonki swojej — zniknęły na zawsze. Późnym jeszcze wieczorem, Ptolomeusz pełen smutku przechodził się po pałacowych ogrodach. Przystąpił do niego astronom Konon i rzekł mu: „O królu! niechaj serce twoje rozweseli się wiadomością, którą ci przynoszę. Wzniesij oczy w niebo — ot tam — na niebie gwiazdzistém, tam, gdzie świecą te siedm gwiazd — tam bogowie umieścili włosy Bereniki na wieczną cześć małżeńskieji miłości!“ I rzeczywiście do dziś dnia siedm gwiazd w konstellacyi Lwa, nazywają się włosami Bereniki. Przecież to małżeństwo tak się miłujące wydało syna Ptolomeusza Philopatra, który własną matkę zabił.

Piękność wzniosła tego brązowego popiersia tém na wyższą zasługuje uwagę, iż utworzone zostało w epoce Dyodochów (to jest następców Aleksandra Wielkiego; jest to tedy epoka IV, od roku 336 do 146 przed Jezusem Chrystusem). Wiemy jako w tym okresie sztuka żyła życiem prawdziwém jedynie jeszcze w samym Pergamum i na wyspie Rhodus; w innych zaś królestwach, utworzonych z ogromnego państwa Aleksandra, karniła się tylko wielkimi ideałami świetnej przeszłości. Nawet w samym Egipcie, choć pod mądrymi Ptolomeuszami opiekującymi się nauką i umiejętnością, sztuka upadła. Mimo tego atoli wizerunki ówczesne osób, zwłaszcza to popiersie Bereniki, jest dowodem, że ówczesnie mistrze pracujący w Egipcie i po innych krajach ujęli doskonale sztukę portretowania w głębokiém i prawdziwie znacném znaczeniu swoim (*).

Czytelnikowi wiadomo, iż sztuka grecka, dostawszy się około roku 150 (przed Chrystusem) pod wpływy rzymskie, jak z jednej strony odżyła tradycjami dawnych świetnych epok, tak z drugiej strony objawiała życie swoim kierunkiem czysto rzymskim. W tym kierunku przedewszystkiém stała się realistyczną, zwłaszcza w wykonywaniu wizerunków (**). Nasz zbiór i pod tym względem dostarcza nam doskonałych przykładów. Wspomnę tylko o jednym: jest to *Scypio Afrykański*. Głowa prawie zupełnie bez włosów, a oblicze z taką prawdą oddane, iż zgadujesz, iż to istna kopia natury. Na boku dwie rany.



Fig. 79. Popiersie Bereniki.

(*) Ob. nasz Szkic dziejów sztuki starożytnej w T. III, str. 152 i nast.

(**) Ob. Szkic dziejów sztuki starożytnej.

Myśl głęboka a przytém wielka słodycz w ustach jest głównym charakterem tój głowy. Często stawałem przed tэм popiersiem, podziwiając łagodność uśmiechu na tэм obliczu historycznego męża.

Pomijając orszak cesarów rzymskich, zatrzymajmy się przed szeregiem niewiast niemal naturalnej wielkości. To są *Aktorki* znalezione w teatrze Herkulańskim. Po większej części wartość ich wykonania ma znaczenie prawie tylko dekoracyjne, a jednak wrażenie tych postaci jest ogromne. Stały w długich fałdzistych szatach, a lubo krój sukni jest w każdej jeden i ten sam, ale drapowanie przeróżne wedle przeróżnych ruchów; te ruchy zaś i mimika ich uroczyta i poważna. Zdawałoby mi się, że te niewiasty, jakby chórem tragedyi Sofoklesa, przemawiają do widzów o rzeczach wiecznie trwałych, będących tłem niezmienném wszechprzemian ludzkich a namietności i żądź śmiertelnych. Te brązowe postacie dziwnego są oddechu, a zwłaszcza, jeżeli im w oczy spojrzysz — te oczy białe, bo posrebrzane i z wprawioną źrenicą. Na rąbku szat świecą paseczki wyłacane.

Jakoż ten zbiór bronzów naocznie nam okazuje, że najczęściej posagom i popiersiom śpiżowym dorabiano oczy to posrebrzane, to szklane (wszak niekiedy oczy bywały wykonane z drogich kamieni). Często na miejscu oczu widać otwór: znać, że oczy (źrenica i białko) wypadły.

Spiesząc ku końcowi mojego opisu, wspominam jeszcze o *Herkulesie*, niemowlęciu dławiącém węża. On podsadzisty ogromnej siły, a przecież jeszcze jest dzieckiem. Te sprzeczności umiał mistrz połączyć prawdziwie trafném szczęściem. Również zawsze i zawsze zwracając ciekawą bacność naszą dwie łanie, wykonane ręką wirtuoza rzeźbiarza. Znać, jak on kochał tę naturę, iż ją umiał podpatrzeć w tych jej przelotnych chwilkach.

Podziwiaj jeszcze prześliczną, kolosalną głowę końską, ona niegdyś należała do starożytnego rumaka, który stał na placu Neapolu. Lud wierzył, że go zrobił czarnoksiężnik Virgilius, i że pomaga w leczeniu koni. Arcybiskup, chcąc zniweczyć przyczynę zabobonu kazał konia przelać na dzwony dla katedry — uratowano samą głowę. Tak zginęło jedno z najcudniejszych dzieł dawniej Grecyi — prawda, że się to stało wśród ciemności średnich wieków, bo w roku 1322. Obok tój głowy jest rura, którą niegdyś za czasów rzymskich sprowadzano wodę. Custode zwykł ją poruszać, bo słyhać w niej pluskającą wodę, zamkniętą od dwóch tysięcy lat.

Obeznawszy się już z tą arcyznakomitą galeryą posagów i popiersi śpiżowych, chciejmy jeszcze choć polotnie odwiedzić zbiory, odnoszące się do powszedniego, prywatnego życia starożytnych czasów; a ich mnóstwo tutaj tak olbrzymie, że sam zbiór, zwany *małych bronzów* (*Raccolta dei piccoli bronzi*), dochodzi do ilości 14,000 sztuk

(wedle D'Aloë, a do 15,000 wedle Förstera) (*). I rzeczywiście w tych zbiorach rozłożonych po licznych salach, pokojach, szafach znajdziesz sprzęty toalety damskiej (np. spinki, szpilki, zwierciadółka metalowe, grzebienie, kolczyki, pierścionki, wisioriki, naszyjniki, pudełka z bielidłem, z różem, flaszeczki na olejki i t. d.) i znów sprzęty kuchenne, stołowe (kubki, czary, łyżki, tacki, kuchnie przenośne, samowary, patelnie, kleszcze, różny, ruszty, wiadra, lejki, dzbany, miednice, misy, garnki, rądle, trójnożki i t. d.) i znów narzędzia rzemieślnicze, rolnicze, chirurgiczne, pisarskie, miernicze lub sprzęty do ofiar służące, ale już nadewszystko bogaty zbiór kandelabrow, lamp, naczyń, ważek; znów przybory wojenne i gladiatorские (zbroje, broń, kaski, pugiwały, naramienniki i t. d.); i znowu bawidelka a cacka dla dzieci; dalej naczynia szklane, gliniane i t. d. Wolę atoli już nie wyliczać tych przeróżnych bogactw, bobym im nie starczył. Zresztą te przedmioty już tyle razy opisane były, że bez wątpienia prawie wszystkim czytelnikom moim są mniej więcej znajome. Zamiast długich nad nimi rozpraw oznaczymy raczej ich charakter ogólny.

Zbierając w jedno słowo ten charakter a cechę, powiedzmy, że głębokie zamięłowanie w pięknych formach, że potężne uczucie estetyczne pulsuje we wszystkich tych naczyniach, sprzętach i narzędziach i t. d., a to uczucie pojawia się tak silnie, tak powszechnie, że przebywa nawet w rzeczach najprozaiczniejszych, najpowszedniejszych i wprost utylitarnych, zatem nawet w takowych przedmiotach, które z istoty swojej a z przeznaczenia rzadko mogły być widziane przez samego pana lub panią domu, a tém mniej bywały wystawione na widok obcych oczów a przychodnich gości (np. naczynia kuchenne). Wszystko tedy co tylko otaczało człowieka było strojone, zdobione, przybierało na się kształty wdzięczne, miłe. Rzekłbys tedy, że piękność form była u tych starożytnych ludów jakby warunkiem koniecznym życia. Jest-to fenomen jedyny na świecie, a tak uderzający, iż zasługuje byśmy się pytali o głębszy jego powód, a zarazem wyjaśnili sobie ducha, a styl w jakim starożytni upiększali te przedmioty powszedniego i potocznego życia.

Pochlebiam sobie, iż tę potrzebę upiększania sobie przedmiotów, będącą charakterem klassycznych ludów, zdołamy wytłómaczyć właśnie z naszego ogólnego stanowiska, z którego zapatrujemy się na świat starożytny, a które już tylekroć i w niniejszej „Podróży“ i w innych książkach moich było osnową wykładu mojego. Zastosowanie przeto naszego stanowiska do przedmiotu, który nas teraz obchodzi będzie może ekliwem powtórzeniem zasad tyle razy przez nas orzeczonych, przecież z drugiej strony te nasze zasady znajdują

(*) Dziś zbiór ten liczy przeszło 18,000 numerów. — St.

dzielne potwierdzenie swoje, jeżeli nam dostatecznie wyjaśnią fenomen, o który nam chodzi.

Zanim jednak przyprowadzimy sobie przed oczy starożytny świat, rzućmy polotne spojrzenie na epokę nam współczesną, gdyż tym trybem jeszcze silniej uwydatni się właściwość usposobienia starożytnych ludów, które jest tak różne od naszego.

Uważmy! — w naszym dzisiejszym świecie prozaicznym, każda rzecz zewnętrzna a wyłącznie utylitarna, ujęta bywa rozsądkowo, na zimno; pytamy przeto li tylko o jej użytek. Jeżeli odpowiada swojemu celowi, zostawiamy ją taką, jaką jest, i nie mamy pretensyi, by była krom tego jeszcze czems innem. Zatem idzie, że w dzisiejszych czasach wielka część sprzętów, naczyń, narzędzi służących do życia powszedniego ma formę prozaiczną, a niekiedy nawet dla oka potworną; o kształtach estetycznych w niej ani mowy. Czas dzisiejszy zwraca jedynie uwagę na przedmioty, co choć utylitarne, przeznaczone jeszcze są na pokaz światu; więc dla oka ludzkiego a parady. Ale ta bacność i wzgląd częściej dba o wysoką cenę materyału, o rzadkość jego, niż o estetyczność formy. A lubo prawda, że w ostatnich dwóch dziesiątkach lat znać wyraźny i pocieszający postęp w tej mierze, i lubo trudno zaprzeczyć, iż zwłaszcza w najświeższych czasach wystąpiły znakomite dzieła w tym względzie, będące zaiste chwałą obecnego artyzmu; przecież, mówiąc w ogólności, wyznajmy pokornie, że ubóstwo naszego wieku wszędzie a wszędzie znać o sobie daje. Jakoż uważmy, że w tej nawet dzielnicy przedmiotów, w których radzi jesteście objawić jakiś smak artystyczny (np. sprzęty salonów, ubranie stołu, klejnoty i przystroje), dowodzimy, że nam braknie głębszego a nam właściwego poczucia estetycznego. Ztąd właśnie wypływa, że np. najświeższej formy meble porozstawiane po mieszkaniach, z razu są przedmiotem powszechnego upodobania, lecz nie przeminie lat kilku, a już się opatrzą, zamieniając się w dziwołagi tém nieznośniejsze, im śmielszą miały niedawno pretensją do wrzekomiej formy artystycznej. Widno tedy, że one istotnie nie były rzeczą artyzmu, ale mody, że tu nie było wartości estetycznej tkwiącej w samych przedmiotach, ale że raczej odzywał się kaprys w ludziach, więc zachcianka przechodnia. A dla czegoż nas nie stać na poczucie tej wartości estetycznej tkwiącej w samym przedmiocie? Dla tego bo nam nie dostaje poczucia głębszego naszej własnej istoty, naszego czasu i wieku; a nie dostaje nam go z powodu, że świat nam współczesny rzucił się całym brzemieniem w stronę rzeczy zewnętrznych, materyalnych, utylitarnych; że nie daje posłuchania wewnętrznym głosom duchowym. Ztąd też wiek nasz nie ma właściwego sobie architektonicznego stylu, bo styl budowania jest właśnie usymbolizowaniem wnętrza każdej epoki. A gdy tak słusznie, a dawno przedemną orzeczono, że styl architektury objawia się w ornamentyce, więc w przystrojach przedmiotów do powszedniego życia służących; zatem nie dziw,

że za naszych czasów te przedmioty albo wcale nie mają kształtów nadobnych, albo też nie nabierają kształtów i form estetycznych, stałych, któreby były odpowiednie nastrojowi duszy naszej, czyli, co jedno, że sztuka nadobna nie ma właściwego sobie w naszych czasach charakteru (*).

Inaczej zupełnie działo się u Greków. Rzekliśmy, że duch, wewnątrz człowieka a świat zewnętrzny były z sobą w harmonii, że więc te dwie dzielnice nawzajem się równoważyły, że żadna z nich nie miała przewagi. Zatem idzie, iż jak rzeczy duchowe występowały w materialnych postaciach, więc w uzmysłowionej formie, tak nawzajem wszystko, co materialne, zmysłowe, naturalne, bywało przez nich uduchowione. To stanowisko Greków, jak wiemy, było właśnie powodem, że oni byli ludem piękności; bo piękność jest właśnie idea w uzmysłowieniu swoim. To usposobienie Greków właśnie też sprawiało, że oni uduchowiając przedmioty materialne służące do potrzeb naturalnych, zmysłowych, powszednich, tém samém już takowe upiękniali — tém samém uszlachetniali, uczacniali rzeczy użyteczne estetyczną formą. W nich tedy parla moc zniewalająca ich, aby wszędzie urzeczywistnić ową harmonią ducha ze światem zewnętrznym, aby nic nie zostawić w obec i około siebie, coby nie było odgłosem téj harmonii — oni mieli jakby wstręt do wszystkiego, co jest wyrazem gołym, surowym samej przez się natury i potrzeb fizycznych. Rzeklbym, że gdy starożytni jeszcze się nie rozwiedli wskrós z naturą i materją, więc właśnie dla tego mimo wiedzy pragnęli ją wszędzie widzieć uduchowioną i zestrając ją własną ich istotą duchową.

Aby się pod tym względem już zupełnie z czytelnikiem porozumieć, przypominam, że były jeszcze inne epoki w historyi, w których również zmysł artystyczny tak był silny a tak potężny, że ozdabiał, stroił i upiękniał przedmioty do powszedniego życia służące. Taką epoką był zwłaszcza czas arcyzmu gotyckiego, a później okres renesansu.

Jakoż co do epoki gotyckiego arcyzmu, wyznajemy, że on, będąc rzeczywiście wiekiem młodzieńczym nowożytnéj ludzkości, oddychał poezją i bogatą fantazją: więc nie dziw, że on bujnie zradzał z siebie sztukę, uzmysławiając treść wewnętrzną człowieka i tajemnicze przecucia a tęsknoty duszy jego. A gdy czas ten, jak już w inném

(*) Rzekliśmy już na inném miejscu, że sztuka nadobna (wyborny wyraz polski!), to jest ta, która jest na dobre, która występuje przy podanej sposobności, różni się wielce od sztuki pięknej. Bo ta ma cel sama w sobie; *nadobna zaś zdobi* artystycznie przedmioty, które już same przez się mają cel użyteczny, arcyzm tedy nie stanowi ich istoty, ale jest dodatkiem. Sztuka nadobna jest przejściem z rzemiosła do sztuki prawdziwej, wyzwolonej, bo tworzy rzeczy użyteczne, strojąc je arcyzmem, choć arcyzmem jeszcze *nie wyzwolonym*, gdyż wiązanym jeszcze przez naturę a przeznaczenie przedmiotu.

miejscu rzekliśmy był tego usposobienia, iż mniej w rzeźbie i malarstwie, ale raczej w architekturze zdołał uwidomić tę treść swoją: zatem też najważniejszą częścią istoty swojej oddał się architekturze; a ponieważ, jak dopiero wspomnieliśmy, formy architektoniczne ściśle się łączą z sztuką nadobną, bo z ornamentyką sprzętów i naczyń, zatem nie dziw, iż i czas ten sztuki gotyckiej troskliwie stroił niemal wszystkie rzeczy, które go otaczały w życiu codziennem.

Ale zważmy! — Jeżeli się bliżej rozpatrzymy w tych przystrojach i ornamentykach gotyckich, obaczmy dobitną z gruntu różnicę między niemi a ornamentyką starożytnych ludów. Albowiem dwie dążności zupełnie sobie przeciwne parły w tych dwóch wielkich dziejowych okresach. W epoce sztuki gotyckiej człowiek, jak już tyle razy rzekliśmy, był odwrócony od rzeczy zewnętrznych od natury — on tonął w sobie, żył życiem idealnym, wewnętrznym: zatem, jak wiemy nie było tu żadnej równowagi między wnętrzem jego, jego duchem, jego niby osobą, a tym światem realnym, zewnętrznym, przyrodzonym. To wnętrze duchowe wznosiło się nieskończenie nad ten świat a naturę, i miało się trybem przeczącym do wszelkiej zewnętrznej bytności, która była małej wagi w obec spraw duchowych. Z tego zaś usposobienia owego czasu gotyckiego wprost wypływa cała istota jego ornamentyki. Jakoż, gdy sztuka gotycka zdobiła przedmioty zewnętrzne, toć to czyniła, nie mając żadnego względu na właściwe ich przeznaczenie, nie miała wcale na względzie ich istotę; ona je zdobiła, zadając im gwałt — za nie sobie je wając — ona dawała się tym przedmiotom, że tak powiem w znaki, zmuszając je, by one wbrew swojej naturze wyrażały kierunek wyłączny, osobniczy ówczesnej ludzkości. A gdy ten kierunek był idealnym, niebolotnym, zrywającym się absolutnie z ziemi i t. d.: dla tego artyzm gotycki narzucał go rzeczom zewnętrznym, by były niby symbolem a wyrazem tej idealności, lotności i t. d. i nie oglądał się na to, że najczęściej sama przez się właściwość, a samo przez się przeznaczenie tych przedmiotów nie nadawały się wcale do wyrażenia tego nastroju duchowego (*). Tak się stało, że ornamentyka i cała myśl gotyckiej architektury kościelnej, która jak najdzielniej uzmysłowiała owo usposobienie duszy, przeniesiona została na rzeczy potoczne, nieidealne, utylitarne; tak się stało, że jakąś jednostajność ornamentyki, prawie zawsze i wszędzie się powtarzającą, spotykamy na przedmiotach różniących się przecież wręcz od siebie. Szafa, krzesło, łoże, ołtarz i t. d., mają zupełnie wspólną formę, bo mają niemal to samo zakończenie, co szczyty od katedry; i znowu pokrywa na puhar, rękojeść od miecza, kałamarz i t. d. przypominają wieże gotyckie, lub kapliczki kościołów, lub wewnętrzne galerie (triforya). Podobnie bogate w ozdoby okna kościelne i filarki i filary, kwia-

(*) Porównaj *Vischer*, *Aesthetik*, § 596.

tony i t. d., znajdziesz znowu w sprzętach domowych, światowych.

Wręcz inny duch przebywał w starożytnych ludach: więc też on wręcz inaczej pojawiał się w ich ornamentyce a sztuce nadobnej. Jakoż, gdy w starożytnej historii wnętrze duchowe nie „wznosiło się bynajmniej nieskończenie nad ten świat doczesny a naturę“, gdy treść ówczesnej ludzkości bynajmniej nie była niebolotna, odrywająca się absolutnie od ziemi: zatem też jej artyzm, zdobiąc przedmioty zewnętrzne, nie zadawał bynajmniej gwałtu ich istocie, owszem, ponieważ człowiek żył w harmonii z naturą a ze światem wewnętrznym; zatem nie tylko nie zachowywał się do tego świata negacyjnie, ale uznawał znaczenie przedmiotów do niego należących i niby ich prawa. Ztąd wynika, iż jeżeli zdobił i stroił takowe utylitarne przedmioty, uwzględniał też zarazem własną ich istotę, więc je stroił sposobem odpowiednim ich naturze i przeznaczeniu, a nie narzucał im bynajmniej swoich li osobistych zachcianek. A tak sam człowiek i w tym nawet kierunku iścił tę harmonią treści swojej wewnętrznej a świata zewnętrznego i natury. Z tego atoli wszystkiego już odgadnąć możemy sposoby, któremi świat starożytny zdobi te przedmioty potoczego życia, dając im formę artystyczną (*). Jakoż starożytny artyzm dokonywa tego trzema trybami. Bo albo zostawiał ogólne, pierwotne kształty przedmiotów, wskazane już samą ich naturą; ale tym kształtom nadaje formy, linie wdzięczniejsze, artystyczniejsze, słowem zdobi przedmioty architektonicznie, a w sposób odpowiadający ich celowi, ich mocy a wygodzie; albo też, nabierając więcej swobody, ubiera te przedmioty śmielszą ornamentyką i pożyczając przystroje i pomysły swoje z innej sfery rzeczywistości (z dziedziny roślin, zwierząt, ludzi). Jednak i w takich razach prawie zawsze ta ornamentyka jego bywa jakby godłem a symbolem, uwydatniającym znaczenie przedmiotu samego (np. kaganiec służący wieczorowi i nocy ozdobiony myszką gryzącą, lub geniuszkiem śpiącym, lub pijanym sylenem; rękojeść miecza kończy się w łeb drapieżnego ptaka; amfora lub dzban na wino, zdobioną bywa amorkiem lub Bachusem, lub papużką, lub satyrem o capich nóżkach; pancierz strojny egidą, a ciężarki od wałek, oceniające niby wagę rzeczy są wyrobione w kształcie główek i t. d.). Krom tych dwóch trybów ornamentyki, artyzm starożytny, jak uważam, ima się jeszcze trzeciego, a to się dzieje wtedy, gdy forma przedmiotu sama podaje myśl do metamorfozy (np. pierścień lub naszyjnik przybiera kształt węża; podobnie widać w muzeum burbońskim naczynie płaskie do rozgrzewania wody, otoczone w koło ścianką żelazną, w której w niektórych ustępach znajdują się kominki na żar; starożytny kotlarz zamienił te ściany na mury miejskie, a komórki na baszty; w innem

(*) Ob. Vischer. I. c.

miejscu widzisz jako długa rękojeść patelni udaje szyję gęsi z jej łebkiem na końcu; świecznik o kilku ramionach udaje drzewo i t. d. Rozumie się, że my tu mówimy o ogólnych prawidłach; bo wyjątki a dziwactwa zawsze i wszędzie się znajdują.

Otóż, jak fantazyja starożytna ze samej natury a znaczenia i formy sprzętów bierze myśl do stosownych przystrojeń dla tych rzeczy, a tym trybem łączy harmonią stronę materjalną a estetyczną (duchową); tak też same wielkie zjawiska a potęgi przyrody stają się dla niej potrąceniem do utworzenia sobie bogów odpowiednich tym potęgom. A lubo te bogi nie są już dziełem zdobiącej, nadobnej fantazyi, ale są już kwiatem fantazyi pełnej tworczej, a najwyższej poezyi, przecież w nich zawsze jeszcze choć lekkiem echem odzywa się owa potęga natury, która była pierwszą przyczyną ich powstania,



Fig. 80. Krater.

pierwszem potrąceniem dla fantazyi do stworzenia tych bogów. Podobnie się dzieje z architekturą; bo strona techniczna budownictwa, więc wszystkie członki budynku, które wypływają z natury rzeczy, z natury materiału a wątku, warunków trwania i mocy i t. d., słowem z konstrukcyi, podają zarazem osnowę do ozdób i ornamentyki architektonicznej; tak strona techniczna (przyrodzona, konstrukcyjna, materjalna), a strona duchowa czyli estetyczna są w ścisłym związku z sobą.

Wspomnieliśmy powyżej, że i epoka renesansowa, będąca południem sztuki nowożytnej, była również bujną w artyzmie nadobnym. Nie trudno nam atoli zrozumieć charakter jej ornamentyki, jeżeli sobie przypomnimy, cośmy tyle już razy w tej książce o architekturze renesansowej mówili, a zarazem, jeżeli pamiętać będziemy, iż wedle różnego usposobienia ludów nie tylko europejskich, ale nawet italskich (np. Wene cy i Florencyi) ten renesans był wielce różny.

Teraz czas już, bym czytelnikom na oczy przedstawił niektóre przedmioty potocznego życia onych starożytnych czasów. Te przedmioty pochodzą po większej części z Pompeji i Herkulanum.

Naprzód *fig. 80* przedstawia nam *krater*, to jest naczynie w którym zwykle mieszano wodę z winem, a z którego ten napój czerpano dużemi czerpakami. Nasz krater jest z brązu, znaleziony był w Pompeji, w jednym z domów na ulicy złotników; ornamentyka częścią jest wypukła a wykowana młotem, częścią srebrem wykładana. Krater składa się z dwóch części, bo z podnóża i z właściwego naczynia; podnóże kończy się u góry przy *a*, w rodzaj talerzyka, w który stawiono krater właściwy.

Nasz drzeworyt *fig. 81* jest zbiorem pięciu pomniejszych *świeczników* czyli kandelabrów spiżowych. Zdaje mi się, że czytelnik sam



Fig. 81. Zbiór pomniejszych kandelabrów.

rozpozna się w naszym wizerunku: więc obejdzie się bez objaśnień moich. Czynie tylko tutaj kilka uwag. Naprzód widzimy, że świe-

cznik *a* przeznaczony jest na jeden kaganiec, *b* i *d* zaś na dwa kaganiec, *e* ma ich cztery a *c* pięć. Powtórnie widzimy, że świeczniki *a* i *e* mają formy tektoniczne, niby wynikające z natury rzeczy, świeczniki zaś *b*, *c*, *d* należą właśnie do owęj ornamentyki, która nie przestaje na samych wdzięcznych kształtach i liniach, ale pożyczą ozdobę swoje z natury rzeczywiście.



Fig. 82. Przedmioty z gotowalni damskiej.

Nakoniec czytelnik spostrzeża, jak świeczniki *a*, *b* i *d* opatrzone są kagancami nieruchomymi, gdy przeciwnie świeczniki *c* i *e* świeciły lampami wiszącymi na łańcuszkach, które dowolnie zawieszane i zdejmowane być mogły. Ztąd zrodziło się dość powszechne a może słuszne mniemanie, iż gdy rodzina zgromadzona wieczorem miała się rozejść na spoczynek, każdy z jej członków zdejmował sobie do niego należący kaganiec, i z nim udawał się do sypialni swojej. Nasza fig. 82 podaje nam zbiór przeróżnych przedmiotów służących do gotowalni damskiej (*), a znalezionych w domach pompejańskich. Jakoż *a*, *l*, *m*, są ręcznymi zwierciadelkami z polerownego metalu; u zwierciadelka *a* trzonek jest figurką stojącą na żółwiu. Czyliżby to znaczyć miało, że zmiana piękności pomaluczku postępuje, byle dama dbała o toaletę swoją? U zwierciadelka *l* rączka wyrasta z maski (!). Puszka *e* i *e* przeznaczone na róż i blansz, pierwsza z kości słoniowej ozdobiona wielce słusznie amorkiem, a w drugiej, która jest szklaną, widać większy kawałek różu a mniejszy blanszu — grzebienie *d*, *k*, są z brązu, zaś *i* jest

grzebieniem z kości — *f* puszczyka z kości słoniowej; z takowęj kości jest i puszcza *h* ale ma korek wśrubowany, z czego wnoszą, iż służyła na drogie pachnidła; *g* jest zbiorem szpilek do włosów, one wszystkie ze słoniowęj kości.

(*) Gotowalnią nazywano dawniej stolik zaopatrzone w przybory dla estetycznego uzupełnienia ubrania kobiecego; dziś gotowalnią z francuzka nazywają toaletą. — St.

Wszak kratery, świeczniki a lampy są sprzętami pokojowemi, a przedmioty toalety służą damom, więc jeszcze rozumiemy ich w tych wszystkich rzeczach pretensyjkę do pięknych form — ale nasz drzeworyt *fig 83* przedstawia zbiór wałek, więc narzędzi pewnie nie pokojowych, ale utylitarnych i najprozaiczniejszych, bo przeznaczonych dla handlarzy, jatek i kuchni, a jednak i tutaj widzimy uczucie estetyczne a skłonność do wdzięcznych form. Te narzędzia należą do tego rodzaju wałek, które do dziś dnia bywają w częstym używaniu, a zwykle u nas zowią się *przezmianami*, czyli *wagami rzymskiemi*.

Jak wiadomo, ich teorya na tém się zasadza, iż ciężarek jest zawsze jeden i ten sam, ale za to przemienia miejsce swoje na ramieniu wagi; im zatém towar ważony będzie cięższy, tém dalej wypada odsunąć od podpory ciężarek, aby się z towarem równoważył. Z tąd też na tém ramieniu odznaczona skala

okazująca odдалenie to, a tém samém wagę towaru. Czytelnik spostrzeżę, iż jedne z tych przezmianów mają ciężarki w kształcie żołędzi lub wazoników a trzy zaś w kształcie główek ludzkich. Jedne z nich opatrzone są w same haki do zawieszania towaru (jak 2, 4, 5), inne zaś (jak 1 i 3) łączą w sobie i haki i miseczki do wkładania towarów. Niektóre z tych wałek (jak 2 i 3), mają dwa różne miejsca dla towaru; rzecz jasna, że też dla tego na ramieniu tych wałek oznaczona dwójaka skala.

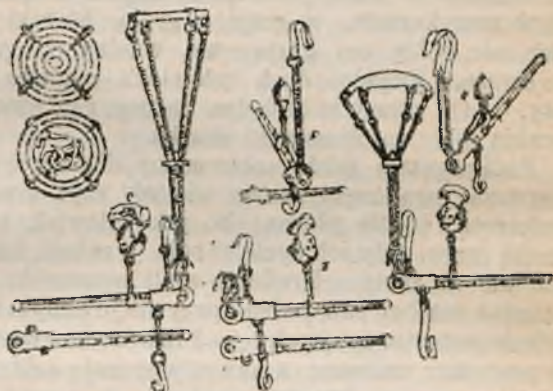


Fig. 83. Zbiór wag i wałek.

Mając ukończyć dziś spelną rozprawę o rzeźbie starożytnej w ogóle, wypadałoby nam jeszcze wspomnieć o bogatym zbiorze kameów a rżniętych kamieni przechowanych w tém muzeum; — jednak przedmiot ten zachowujemy sobie do innej późniejszej sposobności.

Neapol.

(Ciąg dalszy.)

„Sam ze wszystkiego stworzenia
Człowiek ma śmiech z przyrodzenia“.

Tak śpiewał lat temu blisko trzysta nasz Jan Kochanowski. — I prawda! Człowiek płacze i zwierzęta płaczą; z pośród zaś wszystkich stworzeń żyjących sam jeden człowiek się śmieje. — To jest istne factum! — Ale dla czego tak bywa? — Myślę, cny czytelniku mój, iż nam warto tego dochodzić. Zdaje mi się atoli z góry, że nam na to pytanie sama natura ani słówkiem nie odpowie, bo lubo w niej pełno głębokiej mądrości a rozumu, przecież ona sama siebie nie rozumie. — Ona podobna do kapelli nieprzeliczonych, ale głuchych muzykantów, co grają a grają, bo taki mają z góry nakaz; więc nie sobie oni grają i nie wiedzą co grają, bo sami siebie nie słyszą. Dopiero duch człowieka rozumie te głuchych grajków noty. — On słyszy te melodye natury, i po swojemu, jak tam umie, dorabia sobie do tój muzyki słówka.

Zatem pytam jakże sobie mamy tłómaczyć owe dziwne factum? Pierwsza jego część znowu nie tak zbyt trudna do rozwiązania. Zwierzęta i ludzie płaczą; bo jak człowiek tak i one bezrozumne istotki czują, gdy ich życie zaboli, a zaboli ich nawet zbyt często, a to nie na żarty. Trudnięj atoli zrozumieć zkąd się bierze, że człowiek ma być sam jeden uprzywilejowanym śmieszkiem w całym świecie jestestw żyjących? — Prawda, że zwierzęta odgrywają sceny przeróżne śmieszne, a nawet puszczają sobie całe komedye. Niedaleko nam tych aktorów i szukać — bo nawet w ciasnych miejskich murach, w których natura nieśmiało, jakby kontrabandą się pojawia, znajdziesz jęj bufonów popisujących się bez końca. Przypatrz się dobrze młodym pieskom, figlom kociąt, a zalecankom wróbla na dachu, lub zazdrości dwóch kaczorów na dziedzińcu i t. d.; a obaczysz, jak ta natura choć w mieście, choć nie na swoich śmieciach, odgrywa liczne komiczne role gościnne. A cóż dopiero się dzieje na wsi, a na polach, a w lesie, a w norach, a w górach.

Mimo tego wszystkiego te komedyantry natury, choć cię serdecznie rozśmieszają, same nieboraki nigdy się nie śmieją! Może to dla tego, żeby nas ludzi, co się zwiemy świata panami, jakoś oszczędzić, a nie postawić na sztych a docinki bestyjek wszelkiego rodzaju. Miarkuj, czyliby też nam było miło, gdyby ta czworonoga, skrzydłata, rycząca, becząca, świegocąca, gęgająca, szczekająca, skacząca, latająca publiczność pojmowała nasze ludzkie bufy, i śmieszności i komiczności nasze. Niewiedzięć gdzieby nam się ukryć przed jęj śmiechem a uchować. Może też to zjawisko tkwi w samej naturze śmieszności a komiczności, która jest nieprzystępną dla zwierząt,

a dla ludzi jasną i zrozumiałą. Może! — więc obaczmy! — Zdaje mi się, że bez trudności porozumiemy się z czytelnikiem — bo któż się już nie śmiał w życiu swoim. Chodzi tedy o to, abyśmy zrozumieli w teorii, co wykonywamy mimowolnie w praktyce.

Cóż jest przeto istotą śmiechu? Ot, by nas rozśmieszyć, potrzeba naprzód, jak później dokładniej obaczmy, aby przedmiot był przeciwieństwem, zatem sprzecznością z rozumem, więc ze samym sobą. Takową sprzeczność nielogiczną, jedynie człowiek, jako jestestwo rozumne poznać może; dla zwierząt ona nie istnieje; więc też dla nich nie istnieje ani śmieszność, ani komiczność.

Dajmy atoli pokój tym zwierzątkom, a rozbierny bliżej rzecz tę, która nam się właśnie wielce przyda, jak to obaczmy później.

Uważmy, że zjawisko, że przedmiot mający być śmiesznym, winien przechodzić pewne kolejne przemiany, pewny rozwój swój. Choć ta kolej przemian nastąpić może to z wolna, to ścisnąć się w jednej chwili, tak, że zaledwie przedmiot się pojawi, a już i widz parsknie śmiechem, a przynajmniej wewnątrz się zachichocze. Jakiż to jest przeto rozwój tych kolei? — Ot! przedewszystkiem przedmiot komiczny zaraz przy wystąpieniu swoim winien się okazać jako sprzeczność; a to *naprzód* jako sprzeczność z naszym własnym, zwykłym sposobem zapatrywania się na rzeczy, więc z naszym osobistém przekonaniem, *powtóre* winien okazać się w sprzeczności z własną istotą swoją, to jest z tém, czémby on być winien gdyby był doskonałym przedstawcą swojego rodzaju. Rozumie się, że taki pojaw sprzeczny nas uderza niby razi; bo z jednej strony widzimy, że on jest, że ma bytność; a z drugiej strony czujemy, że on nie powinien mieć bytności, bo jest przeciwny prawdzie. Drugą przemianą będzie ta, w której się wyświeci na jawie w rzeczywistości, jako przedmiot jest sam z sobą w przeciwieństwie. To zaś wyświecenie następuje w ten sposób, iż się okaże jako ów przedmiot składa się z dwóch pierwiastków wręcz przeciwnych, że jest połączeniem dwóch żywiołów sobie wrogich, z których każdy, wzięty z osobna, jest czémś prawdziwém, czémś słuszném, ale w tém połączeniu z drugim jest czémś kłamliwém. Okaze się przeto, że te dwa pierwiastki ostać się nie mogą w tym związku swoim, że same nawzajem się znoszą, pochłaniają, i że właśnie ten ich związek znika, a tak wyjawia nicestwo swoje (*).

Teraz następuje trzecie i ostatnie stadium komiczności: widz się śmieje! Jakoż on widzi, że przedmiot, który go pierwotnie raził i uderzał, sam przez się okazał się być niczém. Śmiech ten powstaje z zadowolenia widza, który naocznie się przekonywa, że przedmiot rozplynał nicestwem. A to zadowolenie pochodzi, jak widzimy

(*) Ob. *Zeising*, *Aesthetische Forschungen* str. 272 i następne. Naturę komiczności skreśliłem choć ogólnie w *Listach z Krakowa* T. I, str. 151 i nast.

z tą, że przedmiot, mając niby bytność, tём samém już zdawał się być czémś rzeczywistém, a z drugiej strony był w sprzeczności tak z przekonaniem widza, jak i z własną swoją ideą. Ta sprzeczność raziła widza; więc gdy ten przedmiot sam przez się w niwecz się obraca, gdy sam się rozwiązuje, więc widz cieszy się i śmieje, bo uważa, że on, że jego przekonanie tryumfuje nad onym przedmiotem, że jego przekonanie było słuszne, że on jest prawdą, że tedy w nim samym przebywała doskonałość, a wyższość nad owym przedmiotem, który się okazał być kłamstwem.

Takowe są te trzy stadia śmieszności, a raczej komiczności w całym jej prawdziwym a zupełnym rozwoju. Często się atoli zdarzyć może, że już na pierwszym stadium widz poznaje nicestwo przedmiotu śmiesznego; bo odgaduje, że ten przedmiot jest związkiem dwóch żywiołów nawzajem sobie sprzecznych. Widz tedy od razu się rozśmiej. W takowym przypadku drugie i trzecie stadium już znajdzie się natychmiast i w pierwszym. Obaczenie przedmiotu a odgadnięcie jego sprzeczności odbywać się będzie prawie w jednej chwili: wszystkie trzy stadia komiczności błyskawicą po sobie nastąpią. Widz w takim razie nie będzie tedy potrzebował, aby w drugim stadium przedmiot mu się rzeczywiście na sprzeczności rozłożył: on takowe sam poznaje bez tej jawnej pomocy (*). Np. ktoś dowcipnym conceptem strzeli z nienacka; z razu to dictum nas uderza, bo wręcz jest przeciwne naszym zwykłym wyobrażeniom; lecz wrychle odkrywamy sprzeczności pozornie w niem połączone. Dowcip taki połączył dwie rzeczy, dwa wyobrażenia, dwa wyrazy w jedność dla tego, iż one są niby do siebie podobne, do siebie na pozór należące, a przecież wręcz sobie sprzeczne: śmiejemy się tedy, bo od razu mimo tego połączenia, sami poznajemy ich przeciwieństwo — śmiejemy się, bo widzimy sprzeczności między ich jednością, a ich między sobą sprzecznością. To ich połączenie stanowi śmieszność, choć żadna z nich z osobna nie jest śmiesznością, choć każda z nich z osobna wzięta jest czémś takowém co ma prawo do istnienia, a tylko w połączeniu swoim jest niedorzecznością (**).

(*) Zeising l. c.

(**) Ponieważ dowcip zależy na połączeniu w pozorném zjednoczeniu dwóch sprzeczności. Ztąd znać, iż on z istoty swojej bierze rzeczy tylko z wierzchu, i dla tego nawet człowiek bez głębi duchowej może być dowcipnym. Tak dowcip, choć miły w towarzystwie jeszcze nie wystarczy, by zjednał poważanie ludzkie. Ztąd też wynika, iż odezwania się dzieci mają niekiedy, pozór dowcipny; bo działwa, nie umiejąc jeszcze ściśle rozróżnić rzeczy od siebie, łączy sprzeczności wręcz sobie przeciwne. Gdy ona jeszcze to czyni mimowolnie bez wiedzy swojej, i dla tego dowcip dzieci jest najczęściej tylko pozorny. Dla tej powierzchowności zapatrywania się na rzeczy, właściwa dowcipowi, że dowcip raz wyrzeczony znudzi, gdy będzie powtarzanym. Właśnie też z istoty swojej dowcip powinien paść z nienacka błyskawicą, niespodzianie, jeżeli ma uderzyć i bawić. Wręcz przeciwną dowcipowi jest bystrość, będąca spotęgowanym rozsądkiem. Bystrość rozróżnia dwie rzeczy

Nie żałujemy sobie przykładów! Miłość sama przez się pewno nie jest przedmiotem śmiesznym; podobnie i starość nie jest rzeczą śmieszniejszą, ale śmiesznością będzie starzec zakochany. Poznamy ją od razu, nie potrzebując wyraźnego następnego stadium. Jakoż nie potrzebujemy wcale, abyśmy się przekonali na żywym przykładzie tego starca i na losach, które go w praktyce czekają, że starość i miłość jako sprzeczności łączyć się nie mogą. Wiemy też od razu dla czego znowu taki starzec razi; bo on jest również w sprzeczności i z naszym przekonaniem, a zarazem jest w sprzeczności z t \acute{e} m, cz \acute{e} m winna być starość, i z t \acute{e} m cz \acute{e} m być winna miłość. Gdyż starzec romansowy jest sprzecznością i z ideą miłości.

Kończąc tę rzecz całą uważmy, jakośmy powyżej mówili zarazem i o śmieszności i o komiczności, choć obydwie te wyobrażenia nie mają bynajmniej tego samego znaczenia. Jakoż lubo one są z sobą wielce spokrewnione, jednak i śmieszność ma się tak do komiczności, jak natura, jak świat rzeczywisty do sztuki, do artyzmu (*). W rzeczywistości tedy spotykamy jak się rzekło, zwykle śmieszność, nawet bez owego prawidłowego rozwoju owych trzech po sobie następujących przemian, najczęściej wszystkie te trzy stopnie od razu za jednym zamachem tuż po sobie występują. W komedyi zaś te stadia, co do głównej jej myśli i wątku winny się rozwinąć w kolei swojej. Zatem tutaj chodzi o to, aby z razu sprzeczności, zamknięte w głównej myśli komedyi, były jeszcze ukryte, aby przedmiot z razu nawet miał jakieś pozory słuszności za sobą. Dopiero z dalszym rozwojem te sprzeczności coraz silniej występują, następnie same się znoszą, a w końcu wzbudzają ów tryumfalny śmiech widza, którego powody wyłożyliśmy powyżej.

Mówiliśmy równie, że przedmiot komiczny winien być przeciwny tak wyobrażeniom widza, jak własnej swojej idei, to jest własnej doskonałości swojej, to jest temu, cz \acute{e} m on byćby powinien wedle istoty swojej a wedle wyobrażeń ogólnie przyjętych. Rozumie się, że te ogólnie przyjęte wyobrażenia mogą mieć różne stopnie swoje. Są wyobrażenia o doskonałości tak ogólne, tak powszechne, iż są wzniosłymi prawdami, że są tedy wspóln \acute{e} m przekonaniem u wszystkich narodów; lecz krom tego są także i pewne sfery wyobrażeń, które się zmieniają wedle różnego pojmowania i różnego zapatrywania się na rzeczy różnych ludów i krajów. W tych dzielnicach każdy lud i kraj ma swoje rodzime wyobrażenia, jak ma osobne obyczaje, zwyczaje i t. d. Gdy tedy jest warunkiem komiczności, aby przedmiot jej stanowił sprzeczność z temi wyobrażeniami; przeto widać, iż wedle różnych ludów, i przedmiot komiczny będzie różny. Co dla je-

różne a pomieszane z sobą, ściśle je rozdzielając. Francuzki *esprit* nie jest to samo, co dowcip.

(*) Zeising l. c.

dnego ludu będzie komicznym, wzbudzającym do rozpuku śmiech, będzie się zdawać dla drugiego jałowem a płaskim. Rozumie się, iż ten charakter rodzimy, miejscowy, tąd będzie wydatniejszy i świeższy, im więcej komika zbliży się do ludu, do gminu: więc tąd mniej w takowej komice smakować może cudzoziemiec. Jest to dowodem braku instynktu, jeżeli ktoś znajdując się w teatrze gminnym, ludowym obcego sobie kraju, zadziera noska, i z pogardliwa patrzy na publiczność wedle niego nie mądrą, dla tego, że się unosi od śmiechu nad conceptami, co wedle niego są płaskie i jałowe. Taki sędzia jest sam płaski i bez zastanowienia — bo nie znając treści wewnętrznej ludu, sądzi o nim i o życiu duszy jego (*).

Pytasz atoli, szanowny czytelniku mój, po co nam niby ni w pięć, ni w dziewięć te przyczepione o komice rozumowania. Otóż były mi potrzebne! Opowiem zaraz, zkaąd mi się te rozwody wzięły.

Będzie temu ze cztery dni, gdy sobie już dość późnym wieczorkiem wracałem z *Molo*. Na tąd *Molo* bywam, ile razy mi tylko czasu staje, a zwłaszcza w niedzielę. Opiszę go wam tąd niebawem, lecz niechaj się wprzód ułatwię z tąd, co pilniejsze, a wyświecę, po com się puszczał na owe przydługie rozprawy o komice.

Mówię tedy, żeś szedł z *Molo*, a szedłem tak sobie z niechcenia, krok za krokiem, podobno o niczym nie myśląc; bo byłem właśnie w tąd arcy-wygodnym usposobieniu duszy, w którym nas żadna rzecz wyłącznie nie zajmuje, a jednak nam się nie cni, ani śpieszy: słowem, był to stan duszy bezgwarny, spokojny, cichy, w jakim wedle zapewnienia *Epikura*, żyją sobie między gwiazdami bogi, a co dziwniej, nawet same ich olimpijskie damy. Z *Molo* droga rusza wprost na *Largo del Castello* (**). Plac ten wcale nie patrzy dumnie, ani z pyszna. Kamieniczyska nie wypierają się wcale neapolskiego rodu; siadły obok siebie, nawzajem dobrodusznie sobie wybaczając zbył filozoficzną toaletę.

Wśród tych kamienic bez pretensyi stanęła domina, jeżeli to być może jeszcze z mniejszą pretensją bo wązka, oblaźła, łysa, szara, wykrzywiona, która nawet w pośród onych kamienic wyszarzałych, flondrowatych, patrzy, jak ongi kopcuszek między strojnemi siostra-

(*) Odbyłem tutaj nieco może za ogólnie rzecz o komiczności, ale tąd miejsce nie nadaje się do głębszych rozbiórów. Wszak przedmiot tak trudny dopiero w ostatnich latach był gruntownie zbadany przez spekulacją filozoficzną. Ciekawszych czytelników odsyłam do dzieł niniejszych, którym estetyka pod tym względem najwięcej zawdzięcza; takimi dziełami są: *Weisse*, System der Aesthetik T. I, str. 207 i następne; *Vischer*, Aesthetik T. I, str. 263, 334 i następne, dalej str. 409, T. III, str. 1441 — a mianowicie powyżej przytaczane dzieło *Zeising* Aesthetische Forschungen od str. 272 do str. 319, z którego powyżej najwięcej korzystałem. (Za uzupełnienie tych dzieł służyć może nader pouczająca praca: *Hecker*, Die Physiologie u. Psychologie des Lachens u. des Komischen. Berlin. 1873. — St.)

(**) Dziś *Piazza del Munizipio*. — St.

mi swojemi. Na tej jednak dominie w tej chwili świeci jaskrawym transparentem afisz, który olbrzymiemi literami, okrzykuje, że będzie *una produzione giocosissima*, że to będzie sztuka *con Pulcinella*, a później i figle kuglarskie, i że wieczór świetny zakończy świetna loterya. Nie sądźcie tedy z pozorów! — to domostwo wazkie, obtargane, brudne — to ów głośny i przesłanny, i tak słusznie sławny teatrzyk *S. Carlino*! Ponieważ w niedalekiem od niego sąsiedztwie rozpiera się dumny *S. Carlo*, jeden z największych teatrów, kręcących się wraz z naszą planetą około słońca, więc ów teatrzyna w słusznej skromności nazwał się zdrobniałem *S. Carlino*. Wystąpi tedy dziś i *Pulcinella*; bo sam *Pulcinello*, to figura niezbędna stereotypowa we wszystkich sztukach w *S. Carlino* — ale samiczka jego jéjmość *Pulcinella* pojawia się tylko przy wielkich okazjach.

Czyli mi dziś być na teatrze, lub nie być, a odłożyć go na inny wieczór? — Ten monolog hamletowski przerwał mi chłopak mały, zaklinając, abyśmy koniecznie wstąpili do teatru, wychwalając i sztuczkę samą jako nową i prosto z igły; i wychwalając kuglarza, który jest *stupendissimo*, a zapewniając, że na loteryi ani chybi nas szczęście, wygramy jakąś arcykosztowną ślicznostkę. Z hukiem, turkotem a trzaskiem zajeżdża przed teatr ekwipaż, za nim po wyszczerbionym bruku grzmi drugi, za tym trzeci i t. d. i t. d. Mnóstwo publiczności z ludu się cisnie, a choć jeszcze na u icy, już się serdecznie cichoce, bo jasnowidzeniem duszy swojej przlecuwa rozkosze, co ją czekają.

Nie ma rady, nie można oprzeć się pokusie! Więc kupujemy bilety — więc kupujemy też losy na oną loteryą. Korytarzem wąziuchnym, niskim, krętym, stromo spuszcającym się w dół schodzimy, niby w piwnicę, w jakieś podziemie — aż na końcu oblewa nas jasny brzask światłości — jesteśmy w teatrze. On miniaturowy, ale schludny, a przede wszystkim tak w nim domaszno, a poufnę, iż się zdaje, że cała ta publiczność, czyli w łozach, czyli na galerji, czyli na parterze, czyli ona zamożna, bogata, lub uboga, czyli z czapką czerwoną rybaka na głowie, czyli z książeczą mitrą na powozie, jest tylko, jakby jedną rodziną. Rzekłbyś, że tu wszyscy patrzą się na siebie tak poufale, jak dobrzy sobie znajomi. Bo widzisz ta cała publiczność przejęta jest jednym i tym samym wspólnym duchem, ona jest na wylot rodzimą, ona cała czuje wskrós po ojczystemu. A choć te dudki i principi, te conty i marchesowie z wierzchu nabrały skorupy niby ogólnej, europejskiej arystokracji, ta skorupka jest jednak bardzo cienką i przezroczystą; przy lada sposobności wyziera na wierzch wnętrze, rdzeń, duch ukryty; a ten duch, to istny neapolitański folblut. Że tak na prawdę rzecz się ma, dowodzą właśnie owe łoże przepelnione eleganckim światem.

W tragedyi grają inne moce, bo ogólne prawdy unoszące się po nad wszystkie ludy i kraje i narody: i dla tego ona wstrząsa wszystkich ludzi niemal jednaką potęgą; w tragedyi naro-

dowość się cofa, i zajmuje jedynie oddalone tło. W komedyi zaś zwłaszcza w ludowej, jakieśny powyżej rzekli, dotykamy się wprost pulsu narodu: komedya gminna czerpie ducha swojego ze samych źródeł uczuć rodzinnych swojego kraju. Jeżeli tedy w tém S. Carlino delikatne panie i wypieszczone panky, a wymuskane panicze, chłodzące się wachlarzami, bawią się przez kilka godzin w ciasnych, niskich łóżach swoich, nie przykrząc sobie wśród zaduchy gorącej, wśród upałów skwarnych téj sali; jeżeli ta arystokracja cieszy się z całej duszy z każdego konceptu, niby gminnego, co jaka raca strzeli na scenie, jeżeli ona śmiech swój serdeczny łączy ze śmiechem hucznym publiczności ludowej: toż widać jawnie, że te łoże czują jednako z ludem, że się nie oderwały od ducha rodzinnego swéj ziemi, że w tym świecie eleganckim przebywa jeszcze potęga żywotna przyszłości. Być może, co mówią, że wyższa szlachta włoska ma swoje liczne niedostatki i przywary: temu jednak nie przeczyć, iż ona wiąże się ze ziemią swoją i ludem swoim w żywą, organiczną całość, że ona niepodobna do onych, którzy pogardziwszy tém, co swojskie, co tedy właśnie ich życia, ich przyszłości jedyny warunek stanowi, puszczają się w wierutne umizgi za obczyzną, — którzy, przestawszy być sobą, a jednak, nie mogąc być Francuzami, są jako w bajce owo zwierzątko długouche, co między dwoma wiązkami siana ze czczości — zdechło.

Cóż wam powiedzieć o komedyi w S. Carlino? — Wszystkie te jego komedye są zawsze jednego i tego samego rodzaju: pewne figury, pewne charaktery są tu stereotypowe, i wracają we wszystkich sztukach. Wyznają, że mało co mógł zrozumieć, bo rozmowy toczyły się po większej części w narzeczu neapolitańskim, a tego nawet nie rozumie rodowity Włoch z innych krain italskich. To jednak nie zawadzało mi wcale. Giestykulacja i mimika i intonacja głosu tak tutaj jest mistrzowska, żeby się może zupełnie bez mowy obeszło. Treść zaś komedyi zupełnie sobie zwyczajna. Młodzieniec oświadcza się staréj ciotce donnie Pangrazia o rękę jéj siostrzenicy. Ciotka, pełna pretensyi o swoich urokach, mizdrzy się i wdzięczy, i protestuje stare wysłużone, emerytowane kości, bo jest przekonana, że te oświadczyni tyczą się jéj własnéj osoby. Ztąd pomyłki a nieporozumienia bez końca, ztąd sytuacje arcykomiczne. — Występuje także jakiś Marchese w kostiumie szlachty w końcu XVIII wieku. Przecież całe ubranie przesadne: olbrzymi stosowany kapelusż staje dęba na głowie, sążnista szpada sterczy u boku, dyndają na wszystkie strony długie, śpiczaste poły fraku jedwabnego, kamizelka w kwiatki ogromne, z tyłu dzwoni harbeitel potworny i t. d.; ale cały ten strój podszarzany, lada jaki. Pan Margrabia obdarzony cieniuchnemi nóżkami, ale za to cieszy się niezmiernie dużym brzuchem. Występuje on z wielką prozopopeją, nadyma się jak paw, żąda ukłonów dla swoich bogactw a wielkiego znaczenia, obiecuje złote góry, grozi każdemu szpadą, pojedyńkiem. Rozpoczyna intry-

gę miłosną, sypie niby złotem, ale to złoto, to czcze liczbony. Włazi oknem — bierze kije, i ucieka, nie dobywszy nawet owę groźną szpady i t. d. Wśród tych awantur cudzoziemiec (Anglik) przyjeżdża w nocy do Neapolu, niby on poważny, wielce ostrożny a mądry; kroczy i przemawia uroczyście z grandezzą. Nawija się Pulcinello, który mu się ofiaruje za przewodnika i przyrzeka zaprowadzić do wybornego hotelu (*). Ale Pulcinello hultaj, mentorując swojego Telemaka, po wielu dziwnych miejscach naraża go na arcy-komiczne zdarzenia. Rozumie się, że wśród podobnych, nocnych, hałaśnych historyj pojawia się koniecznie i policya: ona reprezentowana przez pana komisarza Stentorello (Tartaglia), po naszymu Jąkała. Ten jąkający się zacny urzędnik właśnie w najnaglejszych chwilach nie zdolen wymówić słowa, a gdy nakoniec przecież to słowo wyleci mu z gardła, jak z procy, już ono wręcz przeciwne temu, które chciał wymówić.

Jednak duszą całej sztuki jest sam Pulcinello: on wszędzie przytomny, jakby duch nie widny, on o wszystkim wie, on wszystkim włada, zatem to on sprowadza wszystko, sytuacje, sceny komiczne, gmatwa, zawiązuje intrygi i rozwiązuje je po swojemu na śmiech powszechny, a na korzyść swoją. Dowcipny, drwiarz, czwany frant, bezczelny, przebiegły, przytém na grubą, prawie cyniczną miarę zmysłowy. Pomaga mu téż do filuterstw wierna połowica jego, pani Pulcinella. Pulcinello w szerokich hajdewerach z białego płótna, szeroki téż na nim biały płócienny kaftan, na głowie takż czapka, ale sztywna śpiczasta. Wyższa połowa twarzy zasłonią maską czarną z dużym nosem. Ta zasłonią część twarzy martwa a czarna, trafnie odbija przy niższej części, co żywa, biała, ciągle ruchoma, pulchna niby u kobiety, a te usta foremne o przeslicznych zębach trzepią wyrazy błyskawiczną szybkością. Ręka jego kształtna i biała, a stopy eleganckie w lakierowanych bucikach tak hoże a skoczne, jak do tańca; głos Pulcinella choć silny, wielce melodyjny i miękki; całe ciało jego lekkie, zwinne, jakby żywe srebro, nie ma pokoju; gestykulacja jego, jak u wszystkich figur, nieskończenie ruchawa, mocna a wyrazista.

Cóż znaczy taka komedia? — pyta może nie jeden z młodszych czytelników moich. Otóż, co tu widzimy w S. Carlino, jest właśnie jednym z rodzajów komiczności, który zwykle *buffa*, czyli *burleską* (od słowa włoskiego *burla*) zowiemy. Ten rodzaj komiczności różni się od innych tém, iż przedmiot komiczny zdaje się z razu mieć wielkie znaczenie, więc téż rości sobie prawo do hołdów u ludzi. Przecież, gdy to znaczenie jest jedynie przywłaszczone i wręcz przeciwne lichéj wartości osoby, więc bywa wysmianą i w niwecz obróconą. Sprzecznosc, która wedle tego co się wyżej rzekło jest istotą każdą

(*) Często nazywają go Pulcinella — lud zwie go najczęściej Polcenella.

komiczności, objawia się w buffie tym sposobem, iż wielkie pretensye figury nie odpowiadają lichemu a prawdziwemu jęj znaczeniu, że zachodzi sprzeczność między tém częmbym ona rada być, a tém częmbym rzeczywiście jest. A rozwój następny buffy właśnie jawnie wyswiera tę sprzeczność, roztrącając uroszczenia figury i wykazując jęj lichotę. Tak w naszej sztuczce stara donna Pangrazia przekonana o swoich wszechmożnych wdziękach, ubrała sobie, że każdemu mężczyźnie, który ją tylko zobaczy, bez pochyby głowę zawróci; w końcu sztuki atoli z przestachem a ze zmartwieniem swym się przekonywa, że i traf i ludzie zadrwili sobie z nięj, że tedy na zawsze przepadły wszelkie jęj pretensye do hołdów miłosnych, których tak była żądliwa. Podobnie ów marchese hardy, butny okazuje się tchorzem, szalbierzem, słowem wskrós kulfonem: więc wysmiany od wszystkich, kończy karierę tak świetnie zaczęta. Tak tęż ów cudzoziemiec podróżujący, pełen wymyślnęj przeczności a mądrości, wystrojony na dudka. Nakoniec ów poważny urzędnik publicznego bezpieczeństwa, ów Stentorello, wbrew formalności urzędowych a przepisów, obrócony w śmieszność. Wszystkie przeto figury będące z razu częmbym znaczącęm, częmbym niby wyższęm w świecie, wystrychnione na błazenków, a to głównie przez sztuczki Pulcinella, który jest niby uosobionym duchem neapolskiego ludu, jęgo uczuć i jęgo zapatrywania się na świat.

Otóż ta buffa a burleskiada jest właśnie tą komicznością, która płynie wprost z ludu. W nięj lud nie sztuką, nie artystyczną poezją, ale instynktem tworzy komikę, śmiejąc się serdecznie z każdęj wrzekomęj wielkości. Tym trybem on w komedyi bierze sobie z wyższych klas niby satysfakcją za uposzedzenie swoje w tym świecie rzeczywistości. Łatwo zrozumieć można, że buffa niekiedy bywa przesadna, że się niekiedy zbyt rozswawoli, przestępując granice sobie właściwe. Ona ma prawo wydrwić, wysmiać to, co rzeczywiście mimo pozorów wielkości jest niczęm w sobie; lecz jeżeli buffa tyka się rzeczy, która mimo niedostatków swoich zachowuje jednak jeszcze stronę poważną i godną uszanowania, wtedy wyradza się w lekceważenie a swawolę, staje się pokrewną trawestacyi, obracającęj w śmiech przedmioty czcigodne. Krasicki strawestował owe wiersze własne, które są może najcudniejsze ze wszystkich, które kiedykolwiek napisał, śpiewając: „Wdzięczna miłości kochanęj szklenice“. — Ba! wszak wydrwił i w Monachomachii życie zakonne. Prawda, że on mierzył głównie we wady, w zepsuciu, roprzężeniu ówczesnego życia klasztornego, ale przytęm nie baczył, iż on gromiąc nadużycia, oszargał i żywot zakonny w ogólności, że tedy wysmiał rzecz poważną. On powstaje na rozprzężenie ówczesne klasztornego duchowienstwa, a nie baczy, że on sam, jako ksiądz, jako biskup, dowodzi własnego rozprzężenia, pisząc ową Monachomachią. — Podobnie Wolter zbezcześcił, zepsuł najpoetyczniejszą postać całych dziejów Francyi, pisząc swoją *Jeanne d'Orléans*.

Wróćmy do rzeczy. Gdy tedy buffa, jak się powyżej rzekło, jest komiką ludu, a gdy lud przedewszystkiem nie jest abstrakcyjnym, lecz nierównie więcej trybem zmysłowym przedstawia sobie rzeczy, więc lubi, żeby ta komiczność była wcieloną, oczywistą, dotykalną. Ztąd zrozumieć można tę nad wyraz żywą, wybitną gestykulacją aktorów w S. Carlino, ztąd na swoim miejscu bywają te kije, które się sypią, ztąd fizyczność figur sama przez się bywa komiczną, więc przesada w ubraniu, owe olbrzymie stósy i dziwaczne fraki, olbrzymie harbejtle i t. d., więc nawet cielesne przywary jako cienkie nóżki, gruby brzuch, jąkanie i t. d. bywają tu na właściwem miejscu swoim. Na tej samej zasadzie przebaczyć trzeba komiczności takowej, jeżeli ona czasem nieco cyniczniej swawoli, a pozwala sobie nieco zbyt tłustych a dwuznacznych conceptów. Jak się albowiem rzekło ten rodzaj komiki jest ludowy a lud mniej więcej bywa naturalniejszy; bo dopiero wyższe a głębsze wychowanie, czyniąc człowieka więcej duchowym, więc idealnym, wzbudza w nim drażliwsze uczucia wstydu.

Jest jeszcze atoli jedna właściwość komiki ludowej, która w S. Carlino żyje w całej pełni swojej. Zapewniono mnie, że każda sztuka jest tutaj po większej części improwizacją. Jakoż jeden z tych aktorów jest i autorem zarazem. On dostarcza wszystkich sztuk dla tego teatrzyku; na każdą a każdą sobotę ma gotową nową komedią. Gdy atoli wykończenie jęj w tak krótkim czasie wszystkich szczegółowych scen byłoby niepodobieństwem; bo autor występuje dzień w dzień jako aktor na scenę, przeto genialny ten człek zakresła jedynie ogólnie treść, ogólny plan całości; a wedle tej skazówki aktorowie, ludzie zaprawdę świetnych talentów, wykonywają sceny wedle chwilowego natchnienia swojego.

Widzimy zatem tutaj dwojaką i dwoistą improwizacją. Bo jeżeli autor obok innych licznych zatrudnień co tydzień tworzy nową komedią, więc zapewne on ją improwizuje — powtóre, improwizacye odbywają się przez jego kolegów, którzy już stojąc na teatrze improwizują szczegóły. Zapewniano mnie też, że często gęsto aktor jaki w zapale gry odmieni z nienacka rozwój sceny; lecz to nie przeszkadza, bo w okamgnieniu występujący po nim na scenę artysta umie się zastosować do tej odmiany, i do niej nagina swoją rolę, a nawet, gdy potrzeba, zmienia ją zupełnie. Ten znakomity talent improwizowania tak wrodzony geniuszowi neapolitańskiego ludu, jest właściwym każdej poezyi gminnej. Bo gdy lud tworzy li potęgą swojego instynktu, gdy nie komponuje prawdziwie artystycznych poezyj wymagających refleksyi i sztuki, więc długiego czasu: ztąd tworzy jedynie improwizacye. Poeta artystyczny, mistrz w sztuce tworzy także w chwili szczęsnego natchnienia; ale co on w natchnieniu z głębi ducha swojego wywoła, jest dopiero ideałem przyszłego dzieła sztuki. A daleka — a bardzo daleka jeszcze jest droga od ideału

do urzeczywistnienia go w dziele artystycznym. W improwizacyi ideał staje się od razu rzeczywistym objawem.

I dla tego improwizacya z istoty swojej przemija, nie ma trwania; bo co w chwili powstaje, powinno przepływać bez śladu, niby rzeczne fale. Patrzmyż — jako to lud naszych okolic przez jedno lato wyspiewa tysiące nowych Krakowiaków, a one wszystkie przemijają, jak dzikie kwiatki polne. Chłopięta krakowskie popisujące się u nas na gody szopkami, krom kolend starodawnych, niezmiennych, bo koniecznych, bo pradziadowych, każą jeszcze jasełkom odgrywać sceny graniczące z istną burleską; a te sceny każdej zimy, na każde gody są inne a inne, a dawniejsze przepadają w zapomnienie. Tak samo się dzieje w S. Carlino. Dowiedziałem się, że żadna sztuka nie żyje tu dłużej nad dwa tygodnie; co więcej, że żadna z tych sztuk tak zabawnych, tak tryskających dowcipem nie bywa nigdy drukiem ogłoszona! Jest to poczucie szczęsne, a prawdziwie artystyczne. Bo jakeśmy rzekli, ponieważ każda improwizacya, powstaje w chwili, powinna mieć tylko trwanie chwilowe. Ona jest z istoty swojej jednodniówką, a wdzięcznym fantazyi zarciem. Improwizować, a chcieć, by te improwizacye trwały, by były drukowane, jest uroszczeniem nie słusznym, bo pretensją wbrew przeciwną naturze rzeczy.

Mógłbym wam, szanowni czytelnicy, wiele jeszcze prawić o tym wieczorze moim w S. Carlino np. jak to wystąpił kuglarz, jak pokazywał sztuczki dawno zuane, wskróś dla wszystkich przezroczyście i odgadnione; a jednak ten lud okrywał go oklaskami, co jest dowodem i taktu, i dobrego serca i delikatności, którą nie zawsze poznać się może gdzie indziej klasa niby dobrze wychowana. Ucieszyłem się podobnież drugim rysem charakterystycznym neapolitańskiego ludu. Już było późno, a my znużeni: więc nie chcieliśmy czekać owęj loteryi. Wychodząc z teatru spostrzegłem jakiegoś ubogiego człowieka, który już u samych drzwi stojąc, spinał się na palcach, by obaczyć figle kuglarza. Darowałem mu nasze losy; on atoli z razu wzbraniał się, i prawie miał żal do nas, żeśmy się tęg pięknej loteryi doczekać nie chcieli. Trzeba mu się było wytłomaczyć — nakoniec przyjął losy. Było jednak znać, iż jak z jednéj strony cieszył się nadzieją wygranej, tak z drugiéj strony obeszła go mocno nasza niby obojętność na ojczyste jego przyjemności i zabawy.

Jest jeszcze wiele innych teatrów w Neapolu — bo gdzieżby miały być, jeżeli nie w stolicy tég, w której każdy mniej więcej doskonałym aktorem się rodzi, w której każdy wziął sobie za godło życia bawić się, używać, cieszyć się, póki się da; bo reszta furda. Nie widziałem atoli wszystkich teatrów. Prócz S. Carlino byłem tylko jeszcze w S. Carlo i we Fondo. S. Carlo po la Scala medyolańskim jest najogromniejszym teatrem w świecie. Jakoż w nim 192 łoż rozdzielonych na sześć rzędów, a każda łoża obliczona

na 12 osób. Pyszne schody; świeciste marmury; pożyty gęste, malowania żywe: wszystko to z wielką pompą a paradą spogląda na przychodnia, zwłaszcza gdy on jak ja przybywa z naszego biednego szaraczkowego Krakowa. Pomściłem się atoli, jak to zwykle czynią ludzie, za to harde traktowanie mnie, wyszukując wady i niedostatki w tym dumnym budynku. Naprzód wypatrzyłem, że mimo ogromu materyalnego jego ciała, duch jest w nim bardzo maluczki; bo, choć cały gmach niezmiernie szeroki i niezmiernie wysoki a długi, jego atoli styl architektoniczny jest drobiazgowy, a krótkiego oddechu. Następnie znów ten budynek zdawał mi się być przesadnego obszaru; bo trudny do oświetlenia — a co gorsza, po tych jego przestrzeniach rozłożystych i jak tutaj próżnych, bezludnych, głosy śpiewających gdzieś bez ratunku przepadały, ginęły, niby głos wołającego na puszcy. Trzeba nadzwyczajnej potęgi śpiewaków, by przemódz głosem ten teatr, zwłaszcza gdy napełniony publicznością, a o takowych artystów, trudno na świecie, a trudniej jeszcze w S. Carlo, w którym jak gadają złe języki, administracja jakoś nie dobrze umie funduszem gospodarzyć. Wyszukując mściwe wady w tym hardym budynku, uważałem, że ten teatr jest nawet za wielki dla tragedyj, które w nim przedstawiają; bo dla zbyt ogromnego oddalenia sceny od widza ginie właśnie najmisterniejsza intonacja mowy i owe ledwie spostrzeżone, a tak ważne gry fizyognomii; a tak ulatnia się najszlachetniejsza woń duchowa dramatyczna sztuki. A Pan Bóg przecież nie na to obdarzył człowieka oczyma, by w teatrze przez kilka godzin patrzył na drugiego człowieka przez sążnistą rurę. Bądź jak bądź — może to dla letniej pory, ale opera w S. Carlo zdawała mi się arcy-umiarkowanej doskonałości, która jakoś więcej jeszcze się kurczyła i karłowaciała obok gęstej i błyskotnej pożyty, rozpierającej się wszędzie, kędy tylko okiem spojrzysz. Aby tedy oczy nie przeszkadzały słuchowi, siadłem w głębi łoża na kanapie arcywygodnej, a w tej chwili tém pożądaniej, żem przepracował nie lada mozołem dzień cały. Nakoniec, pragnąc do reszty ulżyć jeszcze słuchowi, a uwolnić go od wszelkiej rywalizacji ze wzrokiem, zamknąłem na dobitek oczy, oddając się całkowicie śpiewowi. — Cóż się stało? — zasnąłem na piękne, a przebudziłem się dopiero w końcu, gdy ze sceny fuknął finał ogromnym tutti. To śpiewanie moje atoli nie idzie w całości na karb muzyki; krakowskim targiem biorę chętnie połowę tego zgorszenia na siebie, bo na niedołęztwo a strudzenie moje — drugą połowę niechaj raczy, jak słusznie, przyjąć na siebie sama opera i jej wykonanie.

Teatr *del Fondo* mniejszy, więc i głosy średnie umiarkowanym jego przestrzeniom jakoś poradzą.

Teraz wedle przyrzeczenia prowadzę czytelnika na *Molo*. Wszak i on jest prawdziwym teatrem, na którym lud Neapolu odgrywa sam sobie improwizowane komedye, choć bez własnej wiedzy.

Otóż port tutejszy jest otoczony w koło niskim murem z ciosu,

ozdobionym z wierzchu kratą żelazną; a wysyła w morze dwa potężne kamienne ramiona, z których jedno krótsze a drugie dłuższe; każde zaś dźwiga w końcu swoim strażnicę. Dłuższe ramię zowie się właściwie Molo; na niem lubię się przechadzać, ile mi chwil wolnych staje. Ztąd patrzę to na miasto piętrzące się olbrzymim amfiteatrem, to na morskie przestrzenie niknące w niedościgłej dali, to znów w szafiry bezdenne nieba, to znów podziwiam, z jaką miłością a sztuką czarodziejską, promienie słoneczne na spół z atmosferą zmieniają prawie co chwilę sukienki Wezuwiusza, wysp, i wszystkich gór w koło. To widać ten świat cudny ubrany w szaty przezroczyście, różowe a złotem haftowane; wrychle barwa różowa zamienia się w gazę fioletową iskrami posypaną, i znów rzekłbyś, że ten Wezuwiusz i Kaprea i Ischia i Procida ze szczerego złota wysadzane w szafiry — ale w tej chwili znowu te szafiry przeistoczyły się w szmaragdy, a tak przemiany pełne poezyi idealnej obchodzą śluby miłosne ziemi i nieba. Jednak nie długo wolno ci się oddać tej grze napowietrznej; bo tuż przy tobie, obok ciebie, pod tobą lud wygrywa sztuki swoje.

Na Molo pełno lazarónów — oni rozdzielili się gruppami, a każda grupa całością i tworzy mistrzowski obrazek obyczajowy. Tutaj zebrała się kompania fachinów; każdy z nich nieodłączny od swojego kosza, co szeroki, dość długi, a za to płytki. Więc też kosz służy fachinowi i za instrument dla powołania jego, a zarazem ku własnym, osobistym wygodkom. Ten siadł na nim, niby na krzeselku — ów położył się w nim; a choć gołe nogi od kolan na świat z kosza wystają, przecież głowa znalazła oparcie, więc jej właściciel albo śpi, albo patrzy w niebo myśląc o żelaznym wilku. Tak mu wybornie z tym koszem, a błogo, iż możesz pójść w zakład, iż co trzeci fachino spoczywa sobie w koszu, choć każdy w inny sposób wedle własnego wynalazku a konceptu. Są to Dyogenesy nowożytnie, co zamieniły owę beczkę w kosz; kostium ich zwykle nie wymyślny: koszula na piersiach otwarta, szkaplerz, spodniki płócienne po kolana, na głowie kipi czapka czerwona, lub garbi się jak stary kapelusz. Tam znowu inna grupa: jeden leży sobie brzuchem na balustradzie kamienną i gawędzi z drugim, co rozpierając się na bruku ćmi sobie fajeczkę; trzeci obok nich siadł okrakiem na balustradzie i częstuje tamtych od czasu do czasu tabaczką. Ten lud tak ognisty a siarczysty a lada iskierką zapalny, zwykle bywa leniwy, spokojny i niby flegmatyczny. Około drzemiących a raczej dumających w koszach zbiera się grono szwargotliwe, z wielkim fervorem coś sobie opowiadające, a tamci w koszach niekiedy tylko otworzą oczy, spojrzą i znów je zamrużą, jak gdyby owych na świecie nie było. Podobnie i ich pojaw zewnętrzny zdawał mi się być sprzecznością. Bo całe ciało, zwłaszcza biodra, nogi wielce foremne, niekiedy tak piękne żeby służyć mogły za model rzeźbiarzowi. A te ich ciała opalone, jakby bronz, wcale jakoś piękne na wejrzenie, bo po-

dobne do posągów spiżowych. Białość ludzi północnych wydaje się obok nich wiotką, mdłą i ckliwą. W zamian atoli za te zalety twarz ich zwykle bardzo nie ładna. Wyższa część najczęściej w tył cofniona, a niższa niemal, jak u Negrów naprzód wysunięta a silnie wyrobiona. Ztąd wyraz jej nieszlachetny, zmysłowy, a prawie zwierzęcy. Ale jakże się oni mimo woli a wiedzy artystycznie grupują! Często gęsto te figury leżące, siedzące, stojące tak się razem złożą, iż ich tylko przenieść na obrazek. Mógłbym tutaj godzinami stać i rozpatrywać się bez końca tworzącym się a przetwarzającym obrazom. Bo ruchawość wprost południowa, brak prawie zupełnie szat, giętkość i chybkość ciała jest tak przeważnym czynnikiem malowniczości tych grupp, że ją nie łatwo po drugi raz spotkasz na świecie. Mógłbym ich pod tym względem porównać jedynie do naszych chłopków krakowskich, a więcej jeszcze do tatrzańskich górali, z których każdy czyli siędzie, czyli legnie, czyli biega, czyli stoi, zdaje się, jakby od malarza tak był ustawiony.

Nie wiele szlachetniejsze są twarze nieco wyższych klass, niby ludzi z waszecia, których równie dość gęsto na Molo. Owszem, tym nawet braknie zazwyczaj postaci silnej a wyrobionej właściwej fachinom, rybakom i t. d. Ledwie który rozpoczął piąty krzyżyk, a już zwykle robi się tuszysty, brzuchaty; policzki u niego świecące, pękate, jakby u księżycy w pełni. Przytém te ich spencery, surduty, fraki, kamizele — to całe ubranie jakoś na nich obwisłe, workowate — straszny cię myśl, że może cała ta toaleta lada kiedy z nich spadnie. Bo to u nich furdą moda; wygodą, to grunt, to perpendykuł neapolskiego szczęścia. Jednak chciej się rozpatrzeć tak i w tej klassie, jak i w tamtej najuboższej, a wrychle pogodzisz się z niemi. Te twarze i te figury staną się dla ciebie źródłem niewyczerpanej zabawy a komiki przebogatej. Błogość niczém nie zamącona, jakies zadowolenie ze świata, a jeszcze większe ze siebie samego rozlewa się na każdej z tych twarzy; potém téż to przekonanie o własnym znaczeniu i wadze swojej jest arcy-pocieszne. Oczy ich ocieniowane brwią czarną, krzewistą tak ciekawie wyglądają na świat jak gdyby go był Pan Bóg li dla ich igraszki stworzył. Są to stare dzieci, co wszystko spostrzegają, co wszystko widzą a lada czém się zabawić umieją. Bo téż to niebo ich szczęśliwsze, a życie tak tu łatwe a gładkie! Najbiedniejszy fachino niechaj pracuje przez poniedziałek i wtorek, a zarobek starczy mu na tydzień cały: cały tydzień będzie mógł za to patrzeć w grę obłoków lub fali morskiej, lub spać i drzemać na bruku, a na przyczynek jeszcze mu coś zostanie w mieszkun na niedzielną ochotkę. Lubo i prawda, że ci ludzie żyją wiele umiarkowanie i oszczędnie, przestając na małym, byle tylko nie pracować, nie męczyć się. Ot to także rodzaj filozofii! A ciągłe życie w naturze i z naturą broni ich od piętna, którem się gdzie indziej rozróżniają różne powołania społeczne. — U nas na północy po chodzie, po figurze, po fizyognomii, gestach i ułożeniu

poznasz sposób zatrudnienia prawie każdego człeka, powiesz: ot ten to szewc, a ten cieśla, a tamten krawiec, a to literat; to kupiec, to ksiądz, a tamten urzędnik; a ów ex-wiarus, a ten bakałarz — bo każdy z tych nieboraków chcąc nie chcąc poddał się formom swojego powołania, które bywają tak nieubłagane, iż nawet zacierają fizyognomię indywidualną a rysy narodowe. Tutaj w Neapolu przeciwnie; tu nikt z klass miejskich nie traci właściwych cech swoich. Każdy z miny i czupryny jest własną indywidualnością, a przytém jest całą gębą Neapolitańczykiem. Tutaj ludzie nie dzielą się na rodzaje; a ponieważ zachowali naturalność swoją, a cechę swojej ziemi, a z drugiej strony nie zagubili indywidualności osobniczej, dla tego téż postacie ich bywają tak malownicze i tak bogatym przedmiotem dla sztuki.

Jeżeli atoli już na lądzie świat tu podobny do nieustającej szopki, cóż dopiero się dzieje na morzu, zwłaszcza w niedzielę po południu lub wieczorem. Wśród okrętów stojących poważnie i nieruchomie na kotwicy, uwija się cały ród chybkich łodzi i czółen, to większych, to mniejszych, a w każdym jakieś grono wesołe, szczenioboczące, igrające, śmiejące się i śpiewające; więc nieustanne wołania, chichoty, żarty, dowcipy. Oni jadą sobie albo na przechadzkę na morze, lub do Ischia lub do Sorrento, lub gdzieindziej w sąsiedztwo, by przyjaciół odwiedzić, naśmiać się z nimi, nacieszyć, zjeść makaronów i wypić czerwonego wina i wrócić za chwilę wesoło do domu, by znów nabrawszy sił, można nadchodzący tydzień przeprowadzać. Cudzoziemcy, a zwłaszcza angielskie John Bulle lub amerykańskie Jonatany zrozumieć nie mogą téj wesołości i patrzą się z pogardą na ten lud, co się bawi i raduje bez rumu i boksów.

Wśród statków i łodzi i czółen pluska się po morzu chmara chłopców — istne amfibie! Bez żadnego silenia się, nieznacznym ruchem, to niby chodzą po wodzie, to stoją, to kładą się w znak, to magają koziółki, a gdy rzucisz któremu z nich jakiś pieniążek, już puszcza się strzałą w głębie morskie i zanim pieniążek dopadnie dna, już on go uchwycił i wypłynawszy z głębi pokazuje z tryumfem; a czasem gdzieś w głębi przepada, — nie wraca, — aż znów po długiej chwili tam daleko na jaw wypłynie. Przypatrując się tym chłopakom, uwierzysz, że oni dla wody stworzeni i dziwno ci, jak to oni mogą jeszcze na dobitkę chodzić i sypiać na suchym lądzie. Mimowolnie tedy nasuwa się nam na myśl ów „Nurek“ Schillera i owe powiastki odnoszące się do téj pięknej ballady, a opowiedziane tak gładko przez L. Tiecka. Bo to w tym tutaj golfie Neapolu żył w końcu XV stulecia ów *Colapesce* po naszym Mikołaj, Rybą zwany, który ciągle przebywał w morzu, a gdy niekiedy wyszedł na suchy ląd, już po kilku godzinach czuł boleści w piersiach, a jakiś był nie swój a omdlewający, dopiero, gdy znów wrócił do morza, przychodził do siebie. On jak mówią godzinami bawił pod wodą zbierając na dnie morskim korale, muszle rzadkie

i przeróżne dziwaczne stworzenia. On na ciele miał przypiętą torbę skórzaną; w niej chował powierzone sobie listy z którymi pływał do dalekich portów i wysp, a nawet do Sycylii nie uważając na burze i gwałty żywiołów. Wybitny to dowód, że organizm ludzki właśnie dla tego, że jest szczytem natury, że tedy w sobie objął całą naturę poniższą, zdoła, gdy się uprze, przyswoić sobie, i obcy sobie żywioł i żyć jakby jakie jestestwo umieszczone na stopniu przyrody nierównie niższym. Pisze też Tieck o drugim takim wodniku, co go schwytały rybacy rozumiejąc go być potworem morskim. Ten biędak przed wielu laty, jeszcze za chłopięcych lat, zginął był swoim rodzicom; oni znaleźli jego suknie nad brzegiem, mniemali tedy, że ich syn kąpiąc się utonął. Tymczasem ten chłopak czuł w sobie od urodzenia niepohamowany pociąg do wody, więc pewnego razu jak wskoczył w morze już w niem został przez długie lata, żywiąc się surowymi mieszkańcami otchłani. Gdy go one rybaki złowiły, zapomniał mowy ludzkiej, był zupełnie niemym niby ryba. Rozum i pamięć miał zupełnie przytępione, jako kompletny niedołęga. Paznokcie był stracił, włosy u niego były sterczące krótkie a rude. Oddano go do klasztoru pod opiekę zakonników. Mimo jednak usilnego starania zacnych ojców, było niepodobniestwem wlać w niego pojęcia religijne, albo nauczyć go mowy — został już na zawsze niemową a idiotą. Niczemu się nigdy nie dziwił, był obojętny na wszystko. Jeżeli te podania są prawdziwe, toć nie mogło być inaczej. Organizm zewnętrzny człowieka zdoła może na długo wytrzymać wodę, obcy sobie żywioł, ale to pewne, że dusza w tej wodzie odurzeje. Ten żywioł ciągle ryczący, ciągle się poruszający, nie da ukołysać się myśli, ani uczuciom; człowiek nie znajdzie nigdy w wodzie siebie samego w sobie, nie znajdzie w sobie stałego ogniska w swojej własnej jaźni. Nawracając jednak do naszego dziwaka dodajmy jeszcze, że w końcu znowu gdzieś zniknął, nie można go było wyszukać i nikt go już nie ujrzął. Zapewne wrócił do morza a do ryb swoich. Ale — ale — zapomniałem powiedzieć, że nam donoszą, jako odkryto u niego w łopatkach i na piersiach łuszczyki rybie, które po dłuższem bawieniu się na lądzie zniknęły. Jeżeli i ta ostatnia okoliczność jest prawdziwą, toćby się okazało, że ten biędak był żywym wyrazem metafizycznej kategorii działania i wzajemnego oddziaływania, bo by dowodził, że jak niektóre stworzenia żyją w wodzie, bo mają łuszczyki, tak nawzajem one mają łuszczyki, bo żyją w wodzie.

Przecież zaniechajmy już tych ryb i tych wodników, i tych topielców, a jak na teraz wybierzmy inną jaką z moich notatek o przeróżnych rzeczach, którym się napatrzyłem w tych kilku dniach wędrówki mojej po Neapolu. A wybór trudny, bo przedmiotów pełno, a każdy zdaje mi się wart wspomnienia, a jednak trzeba się mi koniecznie ograniczyć, bo niepodobna opisywać czytelnikowi wszystko, com tu widział i oglądał. Więc przebieram a przebieram —

i czytam *Campo Santo nuovo* — niechaj i tak będzie! Po komediach w teatrach, po komediach na ulicy i w rzeczywistém życiu, zda się nam przemówić i o cmentarzu, a umarłych w Neapolu.

Przez bramę Kapuańską, zatem drogą bitą, która wiedzie do onej Kapuy niegdyś słynnej ziemską rozkoszą, a zniewiesciałą uciechą udajesz się na Nowy cmentarz. On rozgościł się grobami na wysoko wzniesionych pełnych wdzięku pagórach, które wulkanicznego pochodzenia będąc, są cudem bujności natury. Tuż około nas cały świat pośmiertnych pomników, i grobowców i kaplic żałobnych i posągów i krzewów kwiecistych i drzew o cienistych gęstych bukietach — a tam dalej, tam roztacza się szumny, wrzący obecnem życiem Neapol i czarodziejstwo jego golfu, i morze gorejące złotem. Wezuwiusz posyła w niebo lekkie dymki, niby kadzidła z ofiernego ołtarza i na wodach stają i świecą wyspy, jakby pałace wrózek, a na lądzie cieszą się szczęsne ogrody, błyszczą szyby dworów wiejskich, i świecą pałace i zamki i wioski i chatki. A te chaty, ogrody, pałace, tę stolicę lucznią i te wody morskie, i wyspy, i groby, pośmiertne pomniki i kwiaty pokrywa półkulica szafrów nieba niewypowiedzianego przepychu.

Wszyscy wiedzą, wszyscy prawią, że *Campo Santo nuovo* w Neapolu jest jednym z najpiękniejszych cmentarzów na kuli ziemskiej. Przecież śmiałym powiedziałem, że on jest najpiękniejszym ze wszystkich: bo każdy kraj byle pienięzny, może wprowadzić stawiać harde pomniki swoim umarłym, może szafować sumami, by ustroić świątecznie śmierci przybytek, ale nie zdoła sobie stworzyć ani tego dziwnego gruntu, co bujny i strojny w kwiaty, jakby pierwotne rajskie ogrody, ani nikt nie kupi tego nieba, ani morza, ani tego położenia pełnego cudów. Piękna, a głębokiej rzewności i poezyi była ta myśl, która te urocze, promieniste, kwieciste wzgórza uśmiechające się, wśród czarów atmosfery, lądów i mórz poświęciła umarłym. Bo człowiek wieczności namaszczeniec, a natury władca, niechaj po zgonie swoim odbiera hołdy ofierne od tej natury — bo sama śmierć jego ostatnim a najwyższym jego nad materją, nad naturą tryumfem i ostatniem jego od niej wyzwoleniem. Tutaj na tych pagórach wdzięczących się uśmiechem błogim, szczęsnym, śmierć traci smętki swoje i duch wędrowca w tej naturze widzi na oczy, jakby spełnione własne najgłębsze a najświętsze poczucia. Jakże obok tej wdzięcznej winnicy bożej spoglądają owe ponure sklepy grobowe, a kościelne podziemia, co jeszcze niedawno były celem skrzywionej a chorowitej ambicyi rodzinnej. W tych sklepach podziemnych grobowych, tam tak okropnie; tam tak mroźne dreszcze śmierci przejmują członki żywych; tam zimne poty leją się po głazach ścian spleśniałych i leją się po czole odwiedzającego je prawnuka. Nie! wśród bożej przyrody niechaj pochowają zwłoki nasze. Przytulmy się pod grobem zielonym do matki, do ojczystej ziemi naszej. Niechaj jasnieją nad nami błękity niebiańskie, promienne, co także naszą ojczyzną.

Godło zbawienia świata niechaj strzeże mogiłki zielonej, niechaj ona patrzy w niebo kwiatami, które miłość rodzinna hoduje, a skrapia rosa niebiańska. Wśród natury Bożej, pod niebem otwartém, pod murawą ojczyźstęj ziemi, niechaj śpią dzieci jęj, jako śpi niemowlę w kolébce złożone, póki go nie obudzi matki ucałowanie.

Wróćmy atoli do Campo Santo w Neapolu. Ten cmentarz założony zaiste na wielką stopę, bo nie tylko zajmuje sobą ogromne obszary, ale podziały jego i myśl główna w nim panująca jest prawdziwie artystyczną. Nie będę wam prawić o 160 kaplicach należących do 160 stowarzyszeń a giełd stolicy, ani o kolosalnym posągu przedstawiającym wiarę, ani o pysznych grobowcach ludzi zamożnych; wspomnę jedynie o pomnikach średnich klass neapolitańskiego obywatelstwa.

Wśród najrzadszych wonnych krzewów, a drzew, po których znać, jak im tu dobrze i bujnie i hojnie rozlega się nieprzejrzany świat nagrobków marmurowych, porfirowych i t. d. A one prawie wszystkie ślicznostkami w swoim rodzaju. Dałoby się tutaj złożyć album na prawdziwy skarb dla naszych kamieniarzy ornamentystów. Bo tutaj tysiące najwdzięczniejszych wzorów mogłyby być nauką, jak to niekiedy z małym zachodem można dokonać rzeczy wdzięcznych, znakomitych, byle nie brakło artystycznego poczucia. Zdumiałem się nad tą niewyczerpaną płodnością fantazyi. Te pomniki niby wszystkie komponowane na ten sam temat, a przecieź żaden z nich nie jest powtórzeniem drugiego. Każdy z tych grobowców choć dość skromnych wymiarów, choć jak znać, skomponowany bez pretensyi imponowania drugim, jest przecie oryginalnym, jest przecie sam sobą. Prawda, że tej różnaitości pomocą nie lada są same style architektoniczne, bo znajdziesz sarkofagi greckie, lub rzymskie dźwigające się kształtem pompejańskich; to znów inne sępią się ponurym stylem starego zagadkowego Egiptu, gdzie indziej znowu poważnie patrzą formy bizantyńskie lub krągłoluku romańska architektura, lub wzlataje eterycznym pomysłem grobowiec gotycki: w inném miejscu znowu renesans przeróżnych okresów rozkwitnął w kamienie, lub mizdrzy się rokoko udający, że pamięta czasy pani Pompadour. A w tej ciźbie wszystkich epok, występuje też słabowita, sentymentalna romantyczność, bo na sztucznie i z ciężkim trudem zwiezionych szorstkich, a mchem i bluszczem ustrojonych skałach oparła się tablica z grobowym napisem. Ta różnaitość cisnąca się tuż koło ciebie, choć jest przyjemną dla fizycznego oka, jest atoli dowodem, że dzisiejszy czas nie ma własnego a właściwego stylu swojego; bo współczesnemu nam światu braknie głębokiego artystycznego poczucia, będącego przecieź warunkiem koniecznym do utworzenia własnego architektonicznego stylu. Poczucie prawdziwie artystyczne a twórczość, wtedy znowu się pojawić zdoła, gdy ludzkość zwróci się ku nowęj epoce dziejów ludzkich, do której czas obecny jest może przygotowaniem a przejściem.

Jak u nas w kraju, jak dziś na świecie całym, tak podobnie i na Campo Santo w Neapolu często nie widać owego taktu, instynktu, co umie dobierać form odpowiednich dla wewnętrznej treści. Architektura jest w tym względzie podobną do onego wrzekomego poety, co nie zachowuje artystycznej formy i miary wiersza dla treści swego poematu. Kształt architektoniczny nagrobka często nie odpowiada wcale swojemu wewnętrznemu znaczeniu. Bo uważmy — grobowiec jest dziełem sztuki nadobnej postawiony na cześć a pamięć chrześcijanina umarłego w Bogu; w takowym pomniku tedy ślubi się skon z religią, śmierć ze zmartwychwstaniem, i boleść pozostałych z wiarą, miłością i nadzieją. Tę właśnie treść winien wypowiedzieć pomnik grobowy: on jako dzieło architektury niechaj ją wyraża symbolicznie stylem a liniami swojemi, niechaj formy jego brzmią niby pogrobowa muzyka. Jeżeli zaś i rzeźba wezwana do wykonania jego, niechaj uosobia ową wzniosłą osnovę trybem zacytnym. Słusznie twierdzi Selvatico, że nam o wzory pod tym względem wcale nie trudno, bo dość nam się nieco rozpatrzeć w pomnikach pośmiertnych dawnych epok, w których duszy żyło głębokie religijne i artystyczne poczucie. Jakoż świat starochrześcijański zostawił nam grobowce męczenników i wiernych w Chryście. Epoka średniowiekowa w pierwszej połowie swojej budowała grobowce wysokiej piękności i rzeźbiła poważnie z romańska, a w drugiej połowie stworzyła ów cudowny styl gotycki, niebotyczny, ku eterom się wznoszący, tęsknący za nadziemskim światem. Okres gotycki był dzielnym mistrzem, a wiedział i czuł, co się Bogu, co ludziom, co umarłym, co żywym należy, zatem stawiał grobowe pomniki, które dotychczas są jakoby onych wieków żywem uczuciem, przetłomaczonem na architekturę i dzieła rzeźbione. Patrzmyż np. na grobowiec, na którym legł wielki Kazimierz w katedrze krakowskiej. Tu powaga a świetność, uroczystość bez pychy, tutaj majestat królewski a człowiek, rzeczy Boże a ziemskie, spokój wieczności a cześć żywych, znalazły głęboki wyraz swój. W tym pomniku technie misterność artystycznej pracy bez drobiazgowej malizny, w nim widzisz bogactwo sęte a przecież dalekie od wszelkiej przesady. Wszak nawet nastający jeszcze po epoce gotyckiej renesans czuł i zrozumiał głęboko zadanie swoje, gdy się zabierał stawiać pomniki lub kaplice grobowe. Myślę, że wystarczy, gdy wspomnę o kaplicy Zygmuntofskiej, lub o pomnikach w kościele krakowskim Panny Maryi. Wiemy zaś, co się działo po wszystkich krajach, gdy po renesansie pojawił się styl właściwego odrodzenia, któremu o to chodziło, aby formy starożytności klassycznej — bo greckiej, rzymskiej — zastosować do potrzeb, obyczajów, a do uczuć nowożytnych, aby treść chrześcijańską nowoczesną wcisnąć w formy dawno umarłego i dawnego w dziejach pogrzebanego świata. Gorzej jednak jeszcze bywało, gdy później rozhulał i rozswawolił się we Włoszech barocco, a rococo

we Francyi, zkąd już jakby zaraźliwa choroba rozbiegł się modą po wszystkich narodach a krajach (*).

Jednak i tej spaczonój, skrzywionój epoce można jeszcze przebaczyć, bo ten styl wyrósł z jej własnego serca, zgadzał się zupełnie z jej sposobem widzenia rzeczy: on był jej własnością. Ta epoka tak rzeźbiła, tak budowała, bo nie mogła inaczej. Lecz my dziś, którzy żadnego właśnie stylu nie mamy — bo nas na żaden nie stać — my, którzyśmy się wszystkich stylów przeszłości nauczyli na pamięć, a przez zimne badanie i naukę rozumiemy znaczenie każdego z nich, my winniśmy przecie mieć o tyle taktu, byśmy umieli zastosować każdy z nich do treści mu odpowiedniej. Budujmy sobie jeżeli o to chodzi w stylu greckim i rzymskim dla żartu owe świątyniczki ogrodowe, lub teatra nasze, bo one są przecież dziedzictwem po świecie klasycznym. Cóż atoli znaczy ta pogańszczyzna, gdy sprawa z Bogiem chrześcijan, gdy stawiamy na cześć jego kościoły, gdy braciom zgasłym w Chrystusie dźwigamy grobowce? Dziwacznie spoglądają na nas te sarkofagi, te urny, a niże, a należące do innego świata, do innych obyczajów, a innej wiary! Cóż znaczą na grobie chrześcijańskim te zimne abstrakcyjne allegoryczne figury. Lub czego po grobowcach wykrzywają się i dziwaczą te formy rokoko, co są istną swawolą architektoniczną, choćby wdzięczną wesołą, a elegancką swawolą. Ten styl rokoko nadaje się też spełna do sali balowój, reutowój i do gotowalnej światowój rozbawionój damy, ale nie do poważnego, uroczystego przybytku umarłych. Ale po prawdzie mówiąc — nie ma się czego dziwić, patrząc na podobne wyskoki a wybryczki fantazyi, bo to my przecież umiemy wprowadzać muzykę oper na chóry kościelne, a śpiewy kościelne odzywają się za to na deskach teatralnych. Pytamy jednak znowu, jakże z tymi brykającymi kształtami rokoko łączą się te jego ulubione rzeźbione ozdoby, te szkielety lub czaszki trupie, oparte na pieszczalach w krzyż złożonych? *Selvatico* (l. c.) słusznie się oburza na te ohydne ozdoby, wzięte z kośnicy cmentarnej. Co do mnie ja całém sercem dzielię to oburzenie; z mojej strony atoli dodam jeszcze uwag kilka pod tym względem. Naprzód i bez tych kościстых brzydactw, jako chrześcijanie a ludzie rozumni mamy przecież w każdej chwili śmierć przed oczyma. A następnie pamiętać należy, że grobowiec nie jest samém *memento mori* a ujemném godłem śmierci cielesnej: on raczej jest zwiastunem zmartwychwstania, przeto powinien mieć charakter głównie dodatny. Wszak pomnik takowy jest jeszcze ofiernym darem miłości rodzinnej i uzmysłowieniem owego duchów przymierza, co miłością łączą na wieczność całą pozostałych jeszcze

(*) Ob. *Selvatico* Storia delle Arti. T. II, str. 377 i następn. w której autor przebiega trafnie i krytycznie tworzenie grobowca wszystkich epok sztuki chrześcijańskiej.

na ziemi z tymi, co ich uprzedzając już pośpieszyli przed Boży tron. Tak grobowcom przystają raczej anioły skrzydlate, niż trupie główki i piszczele. Uważmy też, iż jak u nas te czaszki a piszczele pojawiają się współcześnie ze zbyt długimi, a często nawet buńczuczными napisami grobowymi. Tak np. w katedrze wawelskiej, na grobowcu rokoko króla Michała i króla Jana III, występują na dwóch pilastrach bocznych trupie główki z białego marmuru mające, z dziwaczną jakąś elegancją, pod szczęką podwiązane chusteczką piszczele. Napis na grobowcu króla Jana III jest też zbyt długi — byłoby wystarczyło, gdyby pokolenia późne czytały na tej tablicy: JAN III SOBIESKI. Ten napis przemawiałby błyskawicznym gromem. Wszak we Westmynsterze Anglii, chcąc uczcić wielkiego człowieka, osadzili w murze tablicę z napisem: Isaac Newton.

Prawda, że dzisiaj prawie wszędzie smak w stawianiu grobowców zaczyna się przeważać ku stylowi chrześcijańskiemu, ale to prawie wyłącznie ku gotyckiemu, jakby już innego wcale nie było w dziejach chrześcijańskiego arcyzmu. Powiedzmy jeszcze, że takowe gotyckie pomniki bywają najczęściej skomponowane bez powagi a uroczystości, przypominają tedy raczej modny jakiś sprzęt do salonu, a nie skon a zmartwychwstanie. Często nawet takowe dziełka nie dowodzą wcale gruntownej znajomości tego stylu. Prawda, że styl gotycki właśnie dla tego, iż jest zrywającym się z ziemi, niebolotny, wymaga z istoty swojej już pewnego ogromu, a wysokości prawdziwej, rzeczywistej, wzlotnej. Jednak właśnie też na tym zależy takt artystyczny, żeby i rzeczy mniejsze utworzyć na wielką stopę, żeby w małej przestrzeni wyrazić myśl zacną i uroczystą.

Neapol.

(Dalszy ciąg.)

Jakoś dziwno, mroczysto i świąteczno nastroiły się uczucia moje, gdy przed kilku dniami sam sobie przyrzekłem, iż już z pewnością nazajutrz odwiedzę *Pompeje*, owe miasto co przez wieków siedmnaście spoczywało pod popiołami Wezuwiusza, niby w starej kruchcie swojej. Już od trzech tygodni żyję wśród czarodziejstwa Neapolu, a co dzień prawie nosiłem się tą myślą, że następnego poranku rozpoczną pielgrzymkę moją po tej starych czasów kośnicy. Lecz poranek po poranku zchodził, a ja ciągle puszczałem się na odwłokę. To mówiłem sobie, że poprzednie a bliższe rozpatrzenie się w przedmiotach pompejańskich, a zachowanych dziś w Muzeum Burbońskim, stanie za dokładny komentarz, ułatwiający zrozumienie rozpadlisk samego miasta, — to znów coś mi w sercu gadało, że jeszcze nie jestem w dostatecznym uświęceniu, bym się tak poufałe

rozmówił z duchami zapadłej historii, więc brakło mi śmiałości bym nawiedził owego rzymskiego wielkoluda, we własnym mieszkaniu jego. A może też i bez jasnej wiedzy mojej ukrywała się w sercu chęć zachowania sobie jeszcze na czas przyszły wrażeń nadzwyczajnych, które mię czekały w Pompeji. Jakoż i to bywa słabostką ludzką, że niekiedy radzi jesteśmy nie ugasać spragnionej ciekawości za jednym duszkiem. Wczoraj zrana atoli przemogłem wszystkie te nieco dziwaczne względy i ruszyłem do Pompeji.

Widziałem Pompeję! Chodziliśmy sami jedni po tych ulicach cmentarnych — słysząc jedynie stłumione głosy własnej mowy, i głuche kroki naszych stóp. Trudno opisać czytelnikowi uczucia jakiego każdy wędrowiec doznaje chodząc po tych ulicach, forach, teatrach, łaźniach, świątyniach tego dawnego świata. Z razu wszystko zda się być zamętym chaosem, ale byłeś się nieco zpoufalił z tym państwem przeszłości, a coraz wyraźniej wysłuchasz z tych rozsypisk duszę starożytności; a odbudują ci się we wyobraźni i świątynie, i rynki i teatru i domy jego — i znowu zaludni się dawny gród w przedwiekowych obywateli, i zabrzmi zewsząd ochota i radość życia, a będzie na chwilę jak było niegdyś. Ale na chwilę tylko; bo wnet znikną te jasne wesołe widziadła — i cała naga, jałowa rzeczywistość zajrzy ci jakby skon pełną grozą w oczy — i znowu w koło zalegną pustki grobowe — milczące, nieruchome. Wstępujesz w świątynie: a z jej głębin wylatuje wietrzyk lekki i gorącym tchem szepnie coś ziołom i dzikim kwiatom o bogini miłości, która tu niegdyś miała swoje, różami wieńczone ołtarze. — Wstępujesz w przestrzenie cichych domów prywatnych — a ciężko ci oddychać, a trudniej przemówić głośnym słówkiem; chodzisz jakby z palcem na ustach — i zdaje ci się jakbyś był w mieszkaniu wczoraj umarłego — który tam w onej komnacie spoczął snem nieprzespanym. — Ani się tu ptaszek nie odezwie. — Z pod stóp twoich unoszą się obłoczki popioły, jako wymowne memento mori. Boć też tutaj od osiemnastu wieków codziennie popielec, po zapustach dawno przebrzmiałego, a tak niegdyś radośnego żywota.

Żadne zwaliska, żadne choćby najdumniejsze ruiny nie przemawiają tak rzewnie do duszy naszej, jak zwłoki umarłego miasta, zwłaszcza już te jego prywatne domy. Możesz nawet podumać nad bramą tryumfalną jakiegoś rzymskiego imperatora, lub nad grobowcem olbrzymim jakiegoś światogromcy w dziejach ludzkiego rodu; z tych zabytków hardych, zuchwałych, zaiste przemawia historia niby daleka burza łomotna, grzmiąca za wodami, za górami; a przecież inną, wręcz inną, a nierównie głębszą mową doбира się do serca twego widok tych spustoszałych prywatnych domów, tych ulic, tych izb, świetlic i ogródków małych. Bo gdy się wpatrujesz w pomniki dziejowładnego człowieka, co był pełnym uosobieniem idei współczesnego mu świata, wtedy go liczysz i ważysz i mierzysz szalą i miarą historii powszechniej; bo ów historyczny mąż sam stał

się ideą, sam stał się abstrakcją przemawiającą do myśli naszej; jego życie prywatne nie ma znaczenia obok mocy ogólnej, która w nim parła, takowy mąż nie ma nic wspólnego z nami powszednimi prywatnymi ludźmi, żadna poufałość nie łączy go z nami. Przeciwnie w Pompeji, w tych ulicach, w tych mieszkaniach rozpadłych, wysłuchujesz pukania serca i oddech przebrzmiałych przed wiekami pokoleń, dotykasz się jakby palcem ich uczuć, tutaj ich życie codzienne, domowe rozwarło się na oścież przed oczyma twojemi. Tutaj poufalimy się z obyczajem i zwyczajem tego dawnego ludu, rozumiemy prawie wszystkie tony jego duszy, bo i my sami mamy rodzinę i strzechę domową, pod którą razem z nami się rodzą a umierają i słabości i radości, i biedy powszednie nasze.

Gdy wczoraj wrócił do Neapolu po całodzienną wędrowcę po placach i ulicach pompejańskich, zachowałem w żywej pamięci jedynie com był widział w pierwszej połowie dnia a przedmioty zaś później widziane wirowały mi w duszy bez ładu i szyku. Zrozumiałem tedy, że te pierwsze odwiedziny nie wystarczą, bym nabrał bliższego pojęcia rzeczy. Wypadnie mi być jeszcze ze dwa razy w Pompeji, bym się jako tako w tym świecie tak dawnym a przecież tak nowym rozpoznał i bym co najważniejszego udzielił czytelnikowi. A nie braknie tych rzeczy ważnych dla nas. Bo dotychczas w tej naszej Podróży prawilem wiele o architekturze, malarstwie i rzeźbie chrześcijańskich ludów, rozwodziłem się i nad sztuką budowania. A mamy teraz całe — całe miasto przed oczyma naszymi.

Zdaje mi się, że nie od rzeczy będzie jeżeli, zostawiając na jutro właściwe rozpoczęcie opisów miasta, dziś dla łatwiejszego porozumienia się z czytelnikiem, przypomnę mu najpotrzebniejsze wiadomości wstępne, dotyczące się Pompeji.

W mglistej jeszcze przeszłości, bo przed upadkiem Troi, Oskowie, jeden z pradžiadowych ludów italskich, miał dać początek miastu Pompeji. Oskowie mówili własnym językiem spokrewnionym atoli z językiem rzymskim (jak np. inne języki słowiańskie pokrewne są polskiemu). Rozłożył się pompejański gród tuż nad samem morzem, fale oplukiwały same stopy jego. Wrychle też młode miasto rozkwitło zasobnem mieniem, życiem szczęsnem. Bo ta kraina Kampanii, słusznie jest zwana rajskim ogrodem. Tu natura, niby uśmiechająca się czarodziejka, obsypuje mieszkańców złocistemi dary; port obszerny, dogodny roztwierał im szeroki na wszech-strony handel, wzmagający jeszcze bogactwo przyrodzone. Ten port a szczęśliwe położenie nadało podobno nawet i imię miastu, bo „pompejon“ znaczy po grecku „skład“, skład towarów. Nie dziw tedy, że jak cała urocza zatoka, dziś zwana Neapolitańską, tak i Pompeja wabiła do siebie, z ówczesnej stolicy świata możnowładnych Rzymian, którzy chroniąc się na czas niejaki zabiegów na-

miętnych i politycznych burz, wstrząsających stolicą świata, chętnie w Pompeji odpoczywali, ciesząc się błogą ciszą a przyrodą cudowną. Wszak tutaj miał Cycero willę swoją, tutaj przez dość długi czas żył nawet Klaudyusz.

Dość też szczęśliwie Pompeji wyszło z krwawych wojen domowych, które pustoszyły Włochy, pod koniec republiki Rzymskiej, więc prawie bez chmurki, przez stulecia całe świeciło mu szczęście. A choć mieszkańcy jego poszli później pod Rzymu panowanie, przecież nie znali, co krwawe zapasy o chleb powszedni. Pompejanów było nawet stać i na zaspokojenie potrzeb domowych, jak to widzisz z naczej liczby sprzętów zbytkowych, znalezionych po mieszkaniach, a zwłaszcza z mozaików i malowideł, tak zwykłych i powszednich w tém mieście, iż nie ma w niém domu, któryby nie był niemi ustrojony. Zwłaszcza dzieł malarskich taka ich tutaj obfitość, że słusznie nazywają Pompeję miastemomalowaném. A lubo ten gród był li prowincjonalnym, urósł przecież w 40,000 mieszkańców, a liczył sobie ze trzy ćwierci naszej mili obwodu.

Nikt z Pompejanów w sercu swoim ani przypuszczał, że wróg okrutny, morderczy tuż obok nich, nad niemi. Bo ów Wezuwiusz milczący od niepamiętnych czasów, nie groził, nie srożył, zdając się być od wieków ogniskiem wypaloném. Zatem aż do szczytów swoich okrył się jakby weselną szatą, mnóstwem drzew i winnic przepysznych.

Atoli w r. 63 po narodzeniu Jezusa Chrystusa uderzył pierwszy grom nieszczęścia. Straszliwe trzęsienie ziemi, spustoszyło wiele miast Kampanii, a między innemi Herkulanum i Pompeję. Niechaj czytelnik raczy pamiętać o tej pierwszej klęsce, bo mnóstwo śladów zniszczenia, które spotykamy w odgrzebaném mieście, jest właśnie jeszcze jej sprawą, a nie zaś skutkiem ostatecznego zasypania, które dopiero nastąpiło 16 lat później. Jakoż, lubo Pompejanie zebrali się ochoczo i szybko do odnowy budynków uszkodzonych przez owe trzęsienie ziemi, jednak zanim zdołali zatrzeć wszystkie ślady niemi zrządzone, padła na nich już ostateczna śmiertelna katastrofa; — bo w roku 79 po narodzeniu Jezusa Chrystusa, dnia 24 Sierpnia „ostatni raz słońce weszło nad Pompeją“.

My dziś żyjące pokolenia mamy dostateczne pojęcie okropności tych dni straszliwych, w których prócz Pompeji, jeszcze Herkulanum, Stabiae, Oplontis, Retina, i inne miasta radośnie kwitnące, były pogrzebane żywcem. I nie dziwimy się wcale, że nieszczęsni ich mieszkańcy wierzyli, że nadszedł koniec świata, i że cały ród ludzki ginie z nimi pospół. Te sceny zniszczenia opisali nam starożytni pisarze, a zwłaszcza *Pliniusz młodszy* i *Dio Cassius*. Pierwszy patrzył się nawet własnymi oczami na szal wściekły rozjuszonych potęg natury, pożerających i mieszkania człowieka, i dzieła jego pracy. — Te starożytne opisy owęj katastrofy, zwłaszcza owe listy Pliniusza, bywały już tak często po różnych książkach powtarzane,

że ani mi wątpić, że są znane wielkiej części czytelników naszych — i dla tego nie radbym ich tutaj przywodzić; przecież z drugiej strony zważając, iż się znajdują także i czytelnicy, którym nie zdarzyło się spotkać z ustępami owemi, a co więcéj, że bez takowych opisanie nasze nie byłoby zupełne, z tego powodu, idąc drogą pośrednią, umieścimy sobie te dawne doniesienia w przypisku. A czynimy to tém chętniej, że wyrazy tych starożytnych ludzi, nie tylko malują nam wiernie rzecz samą, ale i usposobienie ich własnych uczuć, więc i zapatrywanie się na świat ówczesnej epoki (*).

(*) Zabierając się naprzód do przeczytania listów Pliniusza (ks. VI. list 16 i 20) znajdujemy z razu trzy świetne imiona rzymskie. Bo pierwszym jest sam autor listów *Pliniusz młodszy*, drugim jest stryj jego *Pliniusz starszy*, którego śmierć opisuje synowiec jego w pierwszym z tych dwóch listów, a trzecim imieniem jest *Tacytus*, do którego listy te były. *Pliniusz młodszy* urodził się w roku 62 po Jezusie Chrystusie; widzimy przeto, że w czasie katastrofy tak strasznej miał dopiero lat 18. Z pism jego zostały nam tylko jego listy i tak zwany penegiryk na Trajana. Te prace jego, zwłaszcza listy są dla nas nieoszacowaną skarbnicą, w której zapoznać się możemy i w szlachetnej duszy tego męża, a zarazem i z usposobieniem współczesnego mu Rzymu.

Pliniusz starszy urodził się w roku 23 po narodzeniu Chrystusa Pana. Był to mąż starodawnéj cnoty rzymskiej. Piastował wysokie dostojeństwa cywilne, służywał wojskowo podczas wybuchu, jako admirał, dowodził flotą stojącą w porcie Misenum — a przecież mimo powołania tak pełnego trudu, wszystkie wolne chwile poświęcał nauce. Większa część jego prac zaginęła, została nam tylko jego *Historya Naturalna*, dzieło znacznej objętości. W tych księgach jego poznajemy ducha jego o prawdziwie rzymskim usposobieniu, w najzacniejszém znaczeniu tego wyrazu; jakoż ta praca jego tchnie uroczystą powagą, głębokością, niezniekaném badaniem, sumienną gruntownością, a przytém rozsądkowym, że tak powiem wskrószytelnym poglądem na świat. Dla nas ta historia jest wielce ważną, bo w niej znajdujemy mnóstwo choć pobieżnych wiadomości i wiadomości o mistrzach starodawnych i o najslawniejszych dziełach sztuki. Dla tego téż często w tój podróży, mówiąc o dziełach artystycznych, przytaczamy jego powagę. Najświetniejszym więcém jego chwały są chwile jego przedzgonne i sama śmierć jego.

C. Cornelius Tacytus! Nikt zaiste dziś nie wymówi tego imienia bez głębokiej czci, bez jakiegó uroczystej grozy, choć to już blisko dwa tysiące lat upłynęło, gdy on żył na świecie. Tacytus jest wielkim historykiem, pisma jego należą do najdroższych klejnotów przekazanych nam przez świat starożytny, a przecież to nie głębokie znaczenie jego prac, ale jego charakter zacności nieskalanej, ale jego zapatrywanie się na współczesny a tak nieczny świat czynią go przedmiotem naszego uwielbienia i uszanowania. Jest to postać jakby posąg śpiżowy wznoszący się na wysokim podnożu, a stojący spokojnie wśród szarugi i słoty duchowej. On przyszedł na świat około 50 r. po Jezusie Chrystusie, więc właśnie w czasie, gdy zamordowanie bezmóźgłego ciemńczy Klaudyusza wezwało na rządy świata, ludożernego szaleńca Nerona, wnuka znanéj nam a tak zacnéj Agryppiny; zatem urodził się Tacytus właśnie w owym czasie o którym wspominaliśmy przy pierwszych odwiedzinach naszych w Burbońskim Muzeum, przypatrując się posągom rzymskich cesarów. Tacytus patrzył na ohydy, na okrucieństwa nikczemnego Domicjana, gdy świat tonął we krwi i w młakach, gdy zbrodnie publiczne i prywatne sromociły imię człowieka, gdy ciemność dławilo wszelki oddech duszy; Tacytus żył w tych czasach duchobójczych, o których sam mówi „*memoriam ipsam cum voce perdissemus, si tam in nostra potestate esset oblivisci quam tacere*”. (Agricola). A przecież Tacytus stanął na wysokościach tak wzniosłych charakteru swojego, że się stał jakby uosobieniem historii, która siadłszy na majestacie swoim skreśla

Licząc tedy, że czytelnik z tych szkiców umieszczonych w przypisku naszym, złoży obraz katastrofy, wolimy już dorzucić kilka uwag.

straszne dzieje ludzkie, sama nietknięta, nieskalana namiętnością a sromem ludzkim.

Otóż do tego to męża pisze Pliniusz młodszy owe listy swoje. Aby zaś takowe dokładniej zrozumieć, wyobraźmy sobie położenie Misenum, w którym bawił Pliniusz w czasie owej klęski. Wpływając do zatoki neapolitańskiej już opisaliśmy sobie cały jej zakrój i położenie wzajemne różnych miejsc do siebie. Wtedy rzekliśmy, iż wpływając do tego golfu widzimy po lewej ręce przylądek Misenum, który wysuwając się w morze stanowi niby ostateczny róg, więc niby koniec lewy ładu stałego, otaczającego półkolem golf cały. Zrozumiemy tedy, że z Misenum widać wszystkie brzegi zatoki, lecz gdy ona jest wielce szeroka, więc trudno dojrzeć co się dzieje na drugim przeciwległym morskim pobrzeżu. Pojmujemy więc, że Pliniusz mieszkający naówczas w Misenum miał widok otwarty na Wezuwiusz i na przyległe wulkanowi miasta, lecz że dla znacznego oddalenia, nie zdołał rozpoznać szczegółowych scen okropnego dramatu i że udając się statkiem na miejsce okropności, wypadało mu być całą szerokość zatoki przepłynąć.

Pliniusz (synowiec) zaczyna pierwszy z owych dwóch listów pisanych do Tacyty, od tych wyrazów: „Żądasz, abym ci opisał śmierć mojego stryja, abyś ją tęp wierniej mógł przekazać potomności..... nieśmiertelność twojego pióra przyczyni się nie mało do uwiecznienia stryja mojego“.....

„Było to dnia 24 Sierpnia o godzinie siódmej z południa (pierwsza — wedle nowoczesnego zegaru), gdy matka moja przyszedłszy do stryja uwiadomiła go, że widać na niebie obłok nadzwyczajnej wielkości i formy. Stryj mój właśnie, co się był ogrzał na słońcu, a używszy zimnej kąpieli, leżąc obiadował, — poczem zabrał się do studyów. Na doniesienie matki mojej, zażądał obowią, i wszedł na wzniosły pagór, z kądem wszystko doskonale było widać. Nie mogliśmy doznać z której góry wznosiła się ta chmura (że to był Wezuwiusz dowiedzieliśmy się dopiero później), kształt zaś jęj był najwięcej do sosny podobny. Pień tęp chmury zdawał się być niezmiernie wysoki, a rozdzielający w kilka konarów..... tu i owdzie była biała, a w niektórych miejscach brudną i plamista, wedle tego, czyli ziemię, czyli popioły z sobą unosiła.”

„Mojemu stryjowi, jako uczonemu mężowi, zjawiało się to zjawisko godne bliższego rozpoznania. Kazał tedy przygotować lekki statek, i mnie się pytał czyli mu zechcę towarzyszyć? Jam odrzekł, iż wolę studyować, bo nawet właśnie on sam polecił mi być jakieś pisanie. Zaledwie atoli stryj mój wystąpił za progi domu, gdy otrzymał pismo z Retiny od tamtejszych żeglarzy, którzy zatrwożeni niebezpieczeństwem, prosili by ich wyratował z tak strasznej toni. Bo Retina położona jest u stóp góry, więc ucieczka dla jej mieszkańców, była jedynie podobną przez morze. Stryj zmienia tedy pierwotny swój zamiar. Bo co był z razu zamierzył uczynić ze skłonności dla nauki, tego dokonywa teraz ze wspaniałomyślności ducha. Jakoż w skutek tego listu, stryj mój rozkazuje okrętom wojennym, rozwinąć żagle, aby pośpieszyć na ratunek nie tylko Retinie, lecz nieskończonej liczbie ludziom, bo pobrzeże dla nadzwyczajnych wdzięków swoich było wielce gęsto zaludnione. Tak dąży mój stryj właśnie tam, z kądem inni uciekają, i rusza wprost naprzeciw niebezpieczeństwu, a był tak dalekim od trwogi, że wszystkie wypadki i przeobrażenia się scen nieszcześnie, które oczyma spostrzegł, dyktuje i spisować rozkazuje. Już wpadał popiół na okręta, a im bliżej one postępowały, tęp popioły stawały się gorętsze i gęstsze; już zlatywały pumexa, i czarne przepalone a ogniem rozpekłe kamienie. Teraz już powstawały nagle mielizny pochodzące z wyrzutów góry, a zawałające przystęp do pobrzeża. Stryj mój namyślił się chwilkę, czyli mu nie wypada nawrócić; w rychłe jednak rzekł do sternika, radzącego odwrot: „odważnym szczęście sprzyja, płyn do Pomponiana” (fortes fortuna juvat, Pomponianum pete). Ten zaś Pomponianus mieszkał w Stabiae (dzisiejsze Castellamare).... tam niebezpieczeństwo nie było jeszcze zbyt blizkiem, można było jednak

A naprzód uważmy jaki los był nieszczęśliwych mieszkańców. Zwykle jest zdanie, a znakomitemi powagami stwierdzone, że w po-

przewidzieć, że w razie, gdyby się jeszcze wzmogło stałoby się bardzo blizkiem. Dla tego on (Pompejanus) kazał swoje rzeczy wnieść na okręta, pewny będąc ucieczki, byle ustał wiatr przeciwny. Gdy mój stryj przybił do brzegów, za pomocą właśnie tego wiatru dla niego bardzo przyjaznego, ścisnął go (Pompejana) drżącego i pocieszał go, i dodawał otuchy. Aby zaś trwogę przyjaciela ułagodził własnym pokojem duszy, każe sobie przygotować łaźnia, i położył się by wieczrzeć, a to z wielką wesołością, czyli téż, co również tyle znaczy, z obliczem wesołym."

„Tymczasem z Wezuwiusza na wielu miejscach buchały szerokie płomienie i wysoko wznoszące się pożary; a te światła potęgowały jeszcze grubą ciemność nocy. Stryj mój, aby uśmierzyć przestrach towarzyszy, twierdził, że te ognie pochodzą z gorejących samotnych dworów opuszczonych przez przelęknionych włóścian, a zostawione na pastwę płomieni. Poczém udał się na spoczynek, i spoczął na prawdę głębokim snem. Bo ci, którzy byli na dworze, słyszeli jego oddech, który dla duszy jego był cięższy i głośniejszy. Lecz przysionek, który prowadził do komnaty tak się już był napelniał pumexem i popiołem, iż po jeszcze dłuższej przewłoce, stryj mój nie mógłby wyjść z téj komnaty swojej. Obudzono go tedy. On udaje się do Pompejana, i do drugich, którzy także byli czuwali. Teraz wspólnie naradzają się, czyli mają czekać w domu, czyli téż wyjść na otwarte pole. Jakoż częstém i ogromném dygotaniem ziemi domy chwiały się, i jakby ruszone z węglów swoich, zdawało się, że to w tę, to w ową stronę odchodzą, to znowu, że wznoszą w górę. Z drugiej strony obawiali się spadających na otwartém polu choć lekkich i wypalonych pumexów. Porównywając niebezpieczeństwa wybrano to drugie jako mniej straszne. U niego (u mojego stryja) snuły się dowody za dowodami, u tamtych zaś jedne strachy przewyżczyły drugie. Wszyscy wiążą poduszki chustami na głowach, aby się od spadających kamieni uchronić. Już gdzieindziej jaśniał dzień, tutaj zaś trwała noc gęstsza i ciemniejsza od wszystkich nocy, oświecały ją jedynie pochodnie i wiele innych przeróżnych światel. Wyszli na pobrzeże, by z blizka się przypatrzeć, czyli się na morze puścić można, lecz wody były jeszcze rozjuszzone i gwałtowne. Stryj mój wtedy położył się na rozpostartej chuście raz i drugi żądał zimnej wody, którą pijąc pokrzepiał się. Niezadługo płomienie, a pędzący przed niemi odor siarki, tamtych nagli do ucieczki, jego zaś zniewala do podniesienia się z ziemi. Powstał wsparty na dwóch sługach, lecz zaraz padł uduszony, jak mniemam, gęstym wyziewem siarczystym; zwłaszcza gdy zapewne kanał oddechowy się ścisnął, który u niego był słaby, ciasny i podległy częstym kurczom."

„Gdy dzień wrócił (to jest trzeci, licząc od tego, który stryj jeszcze oglądał), znaleziono ciało jego nietknięte, całe, przykryte, ubrane. A był podobniejszy do śpiącego niż do umarłego.“

„Tymczasem ja sam i matka bawiłem w Misenum. Lecz to nie należy już do historii, a ty żądałeś jedynie wiadomości o jego skonie....“

Otóż jest list pierwszy pisany właśnie bez mała lat temu tysiąc osiemset; przetłumaczyłem wiernie jego wyrazy — gdzie nigdzie tylko pomniejsze ustępy opuszczając. Rzekłbym, że sam tryb opisu w tym przedwiecznym liście, jest również zajmujący jak i opis sam. Rozwleklibyśmy rzecz zbyt znacznie, gdybyśmy chcieli podobnie sobie postąpić z drugim listem Pliniusza; lepiej będzie gdy skrócę wyrazy jego, przytaczając jego słowa jedynie w miejscach najwięcej charakterystycznych.

Znać, że ostatnie przez nas przytoczone słowa pierwszego listu, były powodem, że Tacytus prosił Pliniusza, aby mu opisał trwogi i wypadki, które sam przeżył w Misenum. Zaczyna tedy od wyrazów Enejdy Wirgiliusza (ks. II, w 15): „choć myśl się na wspomnienie wzdryga, zaczynam (quamquam animus meminisse horret, luctuque refugit, incipiam).“

Opowiada tedy, że zostawszy li dla studyów w domu, po odjeździe stryja kąpał

równaniu do ludności miasta, nie zbyt wiele osób zginęło, jak się tego domyślają ze szczupłej liczby szkieletów znalezionych w Pompeji.

się, wieszczęwał i spał niespokojnie i krótko. Zatrwożona okropnym trzęsieniem ziemi matka jego, wpadła do sypialni, a właśnie też on był się zerwał, aby ją obudzić. Siedli na dziedzińcu oddzielającym umiarkowaną odległością domy od morza. Pliniusz kazał sobie podać Liwiusza i czytał w nim i czynił wypisy. Wtém zjawia się przyjaciel stryja, on dopiero nie dawno był do niego z Hiszpanii przybył, i łaje cierpliwość matki i lekkomyślność młodzieńca. Pliniusz atoli nie wypuszcza książki z ręki. On sam powiada, że nie wie, czyli nim powodowała śmiałość, czyli też niemądrość, jakoż miał dopiero wtedy lat 18. Co do nas wolimy rzeczywiście przypisać postępowanie jego niedojrzałej młodości, bo inaczej jakżeby usprawiedliwić synowca, co puszcza starego stryja na niebezpieczeństwo, a sam zostaje dla jakichś tam studyów! Była to właśnie chwila do studyów i czytania Liwiusza!

Już godzina pierwsza (po naszymu szosta) zrana, a jeszcze dzień był wątpliwy i ociągający się. Gdy domostwa w około się chwiały, grożąc okropnym niebezpieczeństwem, wypadało opuścić miasto. Za ich przykładem ruszają tłumy ludności. Wszedłszy po za domy zatrzymują się. Lecz tu nowe dziwy, nowe strachy ich czekały. Wozy, którym kazali wyjechać z miasta, choć na otwartym polu, rzucane były to w tę, to w ową stronę, ani pomogły podłożone pod koła kamienie. Widzieli, jako morze samo w sobie się chłoneło, a przez trzęsienie ziemi fale nawzajem się parły. Spostrzegli mnóstwo zwierząt morskich zostawionych na piasku pobrzesnym. Po drugiej stronie golfu chmura sroga, okropna, miotająca płomienie kręcące się, wężykowate, podobne do błyskawic, lecz nierównie ogromniejsze. Przyjaciel z Hiszpanii zaklinając imieniem stryja, nagli gwałtownie do ucieczki. Na co Pliniusz i matka odpowiadają, że nie mogą myśleć o własnym ocaleniu póki są niepewni losu stryja. Wtedy gość już niebawem zrywa się i biegiem co tchu uciekając unosi się z niebezpieczeństwa. Niezadługo chmura rozwalila się po ziemi i zalegała morze, otacza i zasłania Caprę wyspę, a nawet część Misenum występującą w morze. Matka błaga, napomina syna, rozkazuje mu nawet, aby się ratował, mówiąc, że on, jako młody łatwo się uchroni, a ona obciążona latami i niemocą, chętnie umrze, byleby wiedziała, że się nie stała przyczyną śmierci syna. Na co syn rzekł, że on bez matki nie chce być ocalonym. A biorąc ją pod rękę, prosi by przyspieszyła kroku. Matka niechętnie słucha narzekając, że wstrzymuje pośpiech syna. Już padają na nich popioły. — Obejrzał się młodzieniec — i obaczył za sobą wyziewy gęste zbliżające się niby rzeka. „Zboczmy nieco z drogi“, rzekł do matki, by nas ciżba w ciemności nie wyrzuciła, i niezadepnęła na gościńcu. Ledwie się zatrzymali a już zapadła ich noc; ale ta noc nie była podobną do nocy, gdy nie ma na niebie księżycy, lub gdy chmury zakryją niebo, ona była, grubą ciemnością jaka bywa w miejscach zamkniętych po zgaszeniu świec. Wtedy słychać było jęki niewiast, kwilenia się dzieci, wołanie mężczyzn. Ci rodzicow, ci dzieci swoich, inni małżonków krzycząc szukają. Jedni oplakują własny los swój, drudzy nieszczęście swoich; byli i tacy, co bojąc się skonu śmierci wzywali. Wielu wznosiło ramiona ku bogom, inni wołali, że nie ma bogów, i że nastala dla świata noc ostatnia, noc wieczna. A wśród tej zgrozy byli i tacy, którzy prawdziwie niebezpieczeństwo zwiększali zmyślonemi okropnościami.... Potem się wyjaśniło nieco, lecz to nie była jasność dnia, lecz pożoga płomieni. — Znów się zciemniło. — Popioły sypały się tak gęste, że trzeba było co chwila wstawać, zrzucać je z siebie by nie być pogrzebanym i zgniecionym ich ciężarem. — „Mógłbym się chęlnie“ powiada Pliniusz: „że wśród tak wielkich niebezpieczeństw ani razu nie westchnąłem, ani wydałem głosu mniej męskiego, bo miałem przekonanie, że ze mną razem ginie wszystko, i że ja pospółem z całym światem ginę, i to było moja wprawdzie nędzna, lecz wielką pociechą... i t. d.“

Nie podając już dalszego ciągu tego listu, bo wyciąg powyższy przedstawia dostatecznie rzecz i nastrój piszącego. Ograniczamy się też krótkim streszczeniem niektórych ustępów z Dio Cassiusa. Autor ten Historyi Rzymskiej żyje atoli nie-

I rzeczywiście mogłoby się здаwać, że trzęsienie ziemi i inne zjawiska wyprzedzające ostateczną zgubę miasta, były przestrożą dla mieszkańców, aby uchodzili z życiem póki jeszcze czas. Zdanie takowe tém większego z razu nabiera podobieństwa, że w stosunku do bogactwa mieszkańców, bardzo mało znalazło się w Pompeji pieniędzy i sprzętów złotych i srebrnych, a tak nasuwa się myśli przypuszczenie, że Pompejanie zabrali je z sobą ratując się zawczasu z miasta.

Zaiste te wszystkie powyższe domysły mają wprawdzie wiele słuszności za sobą; śmiałym jednak być zdania, że inne okoliczności podają w wątpliwość te domysły, i raczej rodzą w nas domniemywanie, że wielka ilość ludzi stała się ofiarą tej strasznej katastrofy. Jakoż z listów Pliniusza widać, że mnóstwo osób mogło zginąć w ucieczce i w szczerem polu, to od spadających głazów, to uduszeni wyziewem siarczanym, a także przypuścić można, że wielu było takich, którzy mimo rozhlukanych wód w rozpaczy pragnęli morzem uciekać, i w niem poginęli. Położenie mieszkańców było okropne; — z jednej strony szalał Wezuwiusz, trzęsienie ziemi, grad olbrzymich głazów, rozpalone popioły i rzeki ognistej lawy; a z drugiej strony srożyły się bałwany rozhlukanego do dna morza. Prawda, że wiele znaków grozących, przestrzegając ludzi, zapowiadało im katastrofę,

równie później, bo pisze około roku 200. Naprzód skreśla naturę Wezuwiusza (ks. LXVI, c. 21) a następnie (l. c. 22) powiada:

„Kolej rzeczy była taka — wiele olbrzymich postaci ludzkich przewyższające wiele ogromem swoim miarę człowieka, niby takie, jak to gigantów malują, przechadzały się (!!!) to po górze, to po okolicy, to po miastach, to znów unosiły się w powietrzu. Poczém wzlatywały gorące wyziewy, ziemia się nagle zatrzęsała tak, iż cała przestrzeń ładu zdawała się ruszać niby falami, a szczyty gór podskakiwały. Słychać też było straszliwe głosy to pod ziemią, to nad ziemią, niby wycia okropne, morze huczało a ryki rozlegały się po niebie. Nakoniec tak straszne huk zagrzmiąły, jakby się góry waliły. Olbrzymie skały wylatywały, aż na brzeg otchłani, a potem strzeliły straszliwe płomienie i całe chmury dymów, niebo czerniało, a słońce zgasło jak gdyby w czasie zaćmienia. Jasny dzień zamienił się w noc czarną (c. 23, l. c.). Jedni mniemali, że znowu podniosły się giganty, bo nie tylko ich powietrzne postacie widać było przez gąszcz dymów, ale nawet słyszano rodzaj brzęku trąb, — inni mniemali, iż świat znowu zapada w chaosie.... Wszyscy uciekali z domów na ulice, z ulic do domów, jedni śpieszyli z ładu na morze, inni z morza chronili się na ład, wszyscy w najokropniejszej trwodze, a wszyscy łudzili się myślą, że wszędzie bezpieczniejsz niż tam gdzie się właśnie znajdowali.... Taka zaś ogromna była masa popiołów, iż pokrywała okolicami Afrykę, Syryą, Egipt (!), że rozszerzyła się nad Rzymem, zajęła cały widnokrąg nieba i zaćmiła słońce; zatem też i w Rzymie przez dni kilka trwoga nie była mała, bo niewiedziانو co się dzieje w Kampanii, i nikt nawet nie zdołał zgadnąć przyczyny, nikogo nie stać było na domysł choćby taki, któryby mniej więcej przypuścić można. I w Rzymie mniemano, że świat rozsypuje się gruzami, że słońce spada z nieba, że ziemia dźwiga się ku niebu. Lubo popioły z razu (w Rzymie) nie sprawiły zbyt znacznej szkody, lecz później stały się powodem moru, który zgładził wiele ludu.“....

„Lecz więcej zniszczenia dokonał w rok później w Rzymie ogień srożący się na ziemi“ (c. 24, l. c.); tutaj Dio Cassius opisuje pożar, który spustoszył znaczną część Rzymu, i wiele ważne dawne pomniki architektury.

ednak uważmy, Pliniusz powiada, że początkowo trzęsienia ziemi wcale nikogo nie przestraszały, bo one bywały dość częste w Kampanii. A on sam z razu ową „chmurę“ uważał jedynie za zjawisko godne bliższego badania, dopiero z listów z Retiny powziął wiadomość o strasznem położeniu ludności zamieszkującej wioski i miasta na drugiej stronie zatoki. Dodajmy jeszcze, że o pierwszej godzinie z południa, spostrzeżono ową chmurę, a już następnej nocy domownicy Pompejana zniewoleni byli budzić śpiącego Pliniusza w obawie, aby spadające popioły i kamienie nie zasypały zupełnie drzwi do jego komnaty, a było to w Stabiae, więc w mieście nierównie więcej oddalonem od Wezuwiusza niż Pompeja; widać tedy, że katastrofa ostateczna zjawiała się nagle i gwałtownie. Uważmy jeszcze, że Dio Cassius (ks. LXVI, 24) donosi, jak szlachetny cesarz Tytus, otrzymawszy wiadomość o tych okropnościach, posłał do Kampanii dwóch wyższych dygnitarzy (consulares), aby (jeżeli można) domy zawalone odbudować, i przeznaczył nieszczęśliwym, prócz innych sum, jeszcze „spuścizny tych wszystkich, którzy stracili życie nie zostawując dziedziców“. Zdaje się tedy, że często całe rodziny wyginęły. Rozumiem też, że szczególne okoliczności, w których znalezione niektóre szkielety dowodzą, że śmierć często ich uchwyciła z nienacka. Lecz o tém w innym miejscu mówić będziemy. Co się zaś tyczy małej stosunkowo ilości przedmiotów kosztownych, klejnotów i pieniędzy znalezionych w gruzach miast pogrzebanych, takowe nie jest wcale dowodem pewnym, jakoby mieszkańcom zostawało dość czasu do ratowania się wśród straszliwej katastrofy. Jakoż ani nam wątpić, że po uspokojeniu się rozhułkanych mocy natury, zabierano się do odszukania domów, a wydobycia z nich pieniędzy, kosztowniejszych sprzętów, złotych i srebrnych posągów i t. d., o ile się to udać mogło. Albowiem prace około odkopania Pompeji i dziś nie są zbyt trudne; bo miasto jest pokryte kilkoma leżącemi na sobie warstwami, które z kolei składają się to z drobnych pumeksów, to z popiołów. Łatwa tedy robota łopacie i rydlom. Po świeżem zasypaniu Pompeji odgrzebywanie bywało jeszcze lżejszą robotą, bo mniej warstw pokrywało miasto, a cała masa jako jeszcze nieosiadła i nie stężała i pulchniejsza, nierównie mniej czyniła oporu niż za naszych czasów. Bez trudności przeto można było tedy odjąć te popioły, i całe miasto pod gołe niebo odsłonić. I w rzeczy samej przebite ściany, próżne skrzynie, oderwane mozaiki i inne ślady świadczą, że po wielu miejscach usiłowano wydobyć zostawione przedmioty wyższej ceny. Wszak nie ma wątpliwości, iż podobne poszukiwania, czynili nawet sami nieszczęśliwi obywatele miasta Herculanium, zalanego ciężką masą skalną, a niezasypanego lekkim popiołem, jak Pompeja. W tej przeto lawie skamieniałej na najtwardszą skalę, znaleziono szyby, zupełnie górnicze. wyłamane z wielką pracą. Te roboty zapewne bywały dokonane w celu wydobywania kosztownych przed-

miotów z mieszkań i świątnic herkulańskich. A przedewszystkiem zważmy, iż sam brak wielkiej ilości kosztowności, pieniędzy nie może dać nam przekonania jakoby tylko szczupła ilość mieszkańców wyginęła, gdyż przypuścić można, iż z razu przy grożącym niebezpieczeństwie, ludność wprowadzie miała dość czasu zabrać co najdroższego ze swoich domów, ale wyszedłszy z miasta razem z rzeczami, które unosiła, pogrzebaną została na szczyrém polu, to bliżej, to dalej od Pompeji.

Tym sposobem widzimy, że powyżej przytoczone domysły, nie dowodzą bynajmniej dostatecznie małej liczby ludzi, którzy stracili życie w czasie onych strasznych wywrotów natury. Owszem nabieramy smutnego przekonania, że ilość ich była bardzo wielka. Dość przypomnieć sobie, że tysiącami liczono ofiary, które straciły życie w czasie ostatniego trzęsienia ziemi w Kalabrii, wydarzonego już po moim powrocie z Włoch. A miejmy na pamięci, iż to było samo trzęsienie ziemi bez srożenia się wulkanu zasypującego krainę popiołem, a zalewającego lawą miasta i wioski, a zaciemniającego słońce na niebie.

Wróćmy atoli już teraz do późniejszych kolei miasta Pompeji. Zważając łatwość odkopania tego miasta, trudno się nie dziwić, że to dopiero po siedemnastu stuleciach odkryto na nowo Pompeję! Wiemy, że choć popioły zaległy niby chustą śmiertelną to miasto, przecież i w późniejszych epokach nie zaginęła tradycya, iż pod rolami, winnicami, oliwami, pogrzebiony jest gród. Grunt w niektórych miejscach zachował nawet kontury budynków tak np. wkleśłość owalna na powierzchni dość wyraźnie świadczyła, że tam u spodu pogrzebiony amfiteatr. Lecz właśnie ta gnuśność a nieciekawość, stały się istnym dobrodziejstwem dla nas późnych pokoleń; ona sprawiła, że się dochowały w grobie te bogate zabytki nowożytnym czasom na naukę i uciechę. Wiemy jak dziko, jak barbarzyńsko gospodarzyły te średnie wieki pomnikami starożytnymi, zwłaszcza, że co było pogańskie, to im się zdawało zbyt wyłączone z pod wszelkiego prawa i godne zagłady.

Dopiero w r. 1748 włosianie pracujący około winnic wykopali mury i przedmioty pełne znaczenia i wartości, a te mury odkryte należały do domu dziś zwanego *Fauna* (*). Karol III z dynastyi Burbonów, ówczesny król, nabył całą ową przestrzeń, i nakazał roboty ku dalszym odkryciom. Jednak później znowu zasypywano te pierwsze wykopaliska dobywszy z nich przedmioty mające cenę wyższą, a następnymi latami prace odznaczały się opieszaństwem i gnuśnością.

Dopiero za czasów króla Joachima (Murata) jęto się energicznie tych robót. Następny rząd atoli znowu ostygł w zapale, i dziś ro-

(*) Zob. powyżej str. 170.

boty posuwają się z wielką flegmą; bo władze prawie tylko wtedy mają się odkopywania jakiegoś domu, gdy osoby panujące, lub bliskie tronów odwiedzają Neapol (*). Już nie raz powtarzano w pismach publicznych jako ta opieszałość Neapolu jest ciężkim grzechem przeciw cywilizacji a wszystkim narodom; wołano po dziennikach, że Pompeja jest dziedzictwem całej ludzkości, przez los przekazanem niby depozyt Neapolowi, że więc do tego państwa należy, by się pośpieszyć z uratowaniem zabytków, tak wiele ważnych, a przechowanych pod popiołami; bo ani wiemy dnia, ani godziny, gdy znów dawny wróg, ów Wezuwiusz, po raz drugi pochłonie to miasto, a pochłonąć może na zawsze. Grozi niebezpieczeństwo, że kiedykolwiek owe rzeki rozpalonej lawy zatopić mogą Pompeję — a nie ma siły ludzkiej zdolnej do wstrzymania tych ognistych powodzi, lub nadania im kierunku. Strasznie pomyśleć, jakaby wiek cały odniósł klęskę, a klęskę nigdy nie powetowaną... a Neapol nie dbając o ciężką odpowiedzialność, któraby na niego spadła — spi w gnuśności swojej.

Dziś wydobyto na jaw w koło mury obronne, znamy tedy już całą rozciągłość miasta; jednak wśród tego obwodu nawet trzecia część nie jest jeszcze odsłonią (**), dwie trzecie części przeszło spoczywa jeszcze pod wiekiem grobowym, nie licząc w to przedmieścia, w których zapewne bogatych willów nie braknie.

Lubo z powyższych uwag naszych wynika, że inny los spotkał Pompeję a inny Herculanium, jednak pragnę tutaj dodać jeszcze wyrazów kilka, by tę różnicę wyjaśnić do ostatka.

Pompeja, jak się dopiéro rzekło, zasypana była warstwami to lekkiego, choć gorącego popiołu, to kamyczków drobnych; z pod tych warstw wcale łatwo uwolnić budynki i ulice całe, i place, i wydobyć je na jaw dzienny. Wstępujemy przeto dziś do tego miasta zupełnie równą płaską drogą, i chodzimy po ulicach jego oświeco-

(*) Od czasu królestwa Włoskiego (1860 roku) wznowiono z całą energią te roboty. Głównym i zasłużonym kierownikiem takowych od owego czasu jest znakomity archeolog włoski *Giuseppe Fiorelli*, dawniej profesor uniwersytetu w Neapolu, a od r. 1875 dyrektor główny muzeów i wykopalisk włoskich. Dzieła jego: *Pompeianarum antiquitatum historia*. Neapol 1861. *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Neapol 1873 i *Descrizione di Pompei*. Neapol 1875, dają najlepsze pojęcie zarówno o dobytym dotąd w Pompeji bogactwach jak i o dzisiejszym stanie robót około jego dalszego odgrzebania. Rząd wyznaczył na ten cel roczną zapomogę w ilości 60,000 franków, w skutek czego pod kierunkiem Fiorellego pracuje obecnie w Pompei stale około 200 robotników. Jako uzupełnienie powyższych dzieł tego badacza godne uwagi przepyszne odtworzenie i opisanie zabytków sztuki, odnalezionych w Herculanium i Pompei w dziele *H. Roux* i *L. Barré* p. t. *Herculanium et Pompei*, Paryż 1870 r. (8 tomów); dalej prace: *Breton*, *Pompeia*, 3-cie wyd. Paryż 1870 r. *Overbeck*, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern u. Kunstwerken*, 3-cie wyd. Lipsk, 1875 r., z licznymi ilustracyami; *R. Schöner*, *Pompeji*. Stuttgart, 1876 r. i inne. — St.

(**) Dziś już znacznie więcej niż trzecia część miasta odgrzebano. — St.

nych słońcem, jakby po zgłiszczach nowoczesnego, choć dawniej spalonego miasta. Inaczej w Herculanium. Zuzelice wulkaniczne, prądy wodne płynące z krateru, lawy kipiące pokryły to miasto, tworząc masę twardą, niezłomną i niby zamienione w skalny głaz. Więc ani myśleć, żeby można wyzwolić to miasto na światło dzienne. Owszem trzeba się dobierać do Herculanium zupełnie trybem górniczym, bijąc w skałe szyby i stolnie; a dopiero w głębiach przy świetle kaganów wyłamywać budynki i przedmioty sztuki z czarnego gąszczy, który je w koło oblepił niby ciastem, a dzisiaj tak skamieniał i stwardniał, że tępią, i często kruszą się narzędzia żelazne robotników. Tym sposobem z niesłychaną pracą dobrano się do teatru i kilku ulic, lecz zaniechano prawie zupełnie dzisiaj roboty; owszem napowrót zasypano wielką część dawniejszych prac; bo gdy miasto Resina i pałac królewski w Portici zbudowane są nad starém Herculanium, zatém obawiano się dla nich niebezpieczeństwa, mogącego wyniknąć z podebrania im gruntu. Zrozumiemy tedy, że odwiedzając Herculanium, trzeba nam po schodach licznych zejść głęboko pod ziemię, ruszać przez korytarze wyłamane w skałe, a przy świetle pochodni przypatrywać się architekturom występującym z onej ciemnej masy skamieniałej. Trudności takowe budzą w nas tém cięższy żal, że Herculanium było miastem nierównie bogatszym i ludniejszym niż Pompeja — a zabytki sztuki z tych jego ciemnic wydobyte, są prawie najważniejszym skarbem neapolitańskich zbiorów.

Neapol.

(Dalszy ciąg.)

Powyżej wspomniałem czytelnikowi o mojej pierwszej bytności w Pompeji — nie opisując atoli bliżej tych odwiedzin moich, i ograniczając się na wiadomościach wstępnych, które jak mniemałem mogą się zdać niektórym z czytelników moich. — Dziś przeto należy mi podać szczegóły tej mojej wycieczki — przestanę atoli tym razem na przedstawieniu czytelnikom tych przedmiotów, które oglądałem w godzinach przedpołudniowych, gdy umysł jeszcze był świeży i mogł poradzić nawałowi nadzwyczajnych rzeczy. Gdy będę za drugim lub może i trzecim zawodem w Pompeji dopełnię tych opisów moich.

Było wielce w czas rano — gdy zerwawszy się czém prędzej, stanąłem w oknie. Błękitny niebios przepaściste świeciły głębokim, ciemnym szafirem. Ani obłoczka nie widać na tej bezdennej przestrzeni. Ranek zapowiadał dzienne spiekoty i zary. Przeto bez stracenia chwili, siadłszy do dorożki, ruszyliśmy do dworca kolei.

Strzałą przelatują około nas place S. Lucia i Largo del Palazzo, i del Castello, i del Mercato, przelatują ulice hałaśne, gwarne, i mijają pędem cizby a kłęby krzykliwej i wiecznie ruchomej ludności, składającej się bez końca w coraz nowe obrazy obyczajowe neapolitańskiego życia. Tym razem jednak brakło mi oczów dla tych scen, często tak komicznych, a zawsze malowniczych: ich barwy spelzły z kretesem dla mnie, świat żyjący zblakował, jakby był gąbką przetarty. Bo oddawna w myśli przebywałem wśród umarłych, wśród innego świata a innej społeczności. Historia grecka i rzymska pokazywała mi innego rodzaju obrazy, inne wcale sceny. Wyznaję, że mię piekła jakaś gorączka — może tylko tak mi się zdawało, bo imaginacya, jak wiecie, często lubi sobie z nas żartować — może też niedyspozycya cielesna, a rozdrażnienie chorowite nerwów — może też wszystkie te przyczyny były powodem tego jakby febralnego nastroju duszy.

Już podobno raz wprowadziłem wam, czytelnicy moi, Kanta! Chcąc nie chcąc znowu mi o nim prawie przychodzi. Otóż wiecie już, że filozof królewiecki, siedząc przy stoliku swoim, zapuszczał się nurkiem w bezdenie myśli; oddychał rześko i wesoło w tych głębinach, w którychby każdemu z nas powszednich ludzi tchu zabrakło. Nie darmo też professor mieszkał na ustroniu dalekiem od wszelkich zgiełków a harmidrów miastowych, by tam swobodniej się mógł rozmówić z rozumem, i na szczerze wybadać z niego, na co go stać, a na co nie stać; by tém łatwiej wyznaczyć roboczną dla przyszłej filozofii. I cicho i milcząco było w domu i w koło domu królewieckiego filozofa, aż tu z razu pewnego wieczora zabrzmiała muzyka skoczna z poblizkiej szynkowni; grzępołą skrzypce, wrzeszczy klarnet i słychać tupanie i wykrzyki tańczującej czeladzi. I od tego dnia, co tydzień, zwłaszcza w niedziele i poniedziałki, powtarzały się te płąsy, krzyki i muzyki. Nie było na to rady! Bo właśnie w samem sąsiedztwie autora *Krytyki czystego rozumu* rzemieślnicy obrali sobie gospodę. Chcąc nie chcąc Kant dotknął się rzeczywistego świata, który ma też nielada prawa do nas, bo jest żywą rzetelną obecnością; więc się też zawsze daje nam w znaki, nie pytając o żadne filozofie.

Po co nam atoli sięgać tak wysoko, po co się nam porównywać z taką matadorą, jak jest Kant? Czyliż ci się nie zdarzyło, czytelniku mój, że wśród pisania jakiegoś ważnego listu, olbrzymi „zyd“ wyskoczył z pióra, i osadził się na papierze; albo, że właśnie w chwili, gdyś się myślą przeniósł w dziedzinę promiennych ideałów wysoko wzniesionych nad świat — że w chwili, gdy czytając Adama lub Zygmunta, rozmawiasz sam na sam z ich duchem, z nienacka wstąpi do cichej twojej izby któryś z domowników, donosząc o jakimś zdarzeniu trywialném, o jakiejś mizerocie powszedniej; powiada np., że wiatr jakieś obdasznice urwał, i jakieś szyby potłukł, lub, że przynieśli jakiś bilet kwaterunkowy: więc pyta o instrukcyą

twoją. Z razu nie zrozumiesz, o co chodzi, bo to nie tak łatwo opuścić eteryczne przychoła, i dostać się na ziemię wśród najprozaiczniejszej prozy codziennego życia. Ale cóż robić? Trzeba się zastanowić, wywieść i dać stosowną odpowiedź. Tymczasem wyobraźnia, jak gdyby zimną wodą obłana, rzadko tylko pozbiera się w sobie; rzadko zdoła znów rozpiąć zamoczone, zprżnicowane, ociążałe skrzydła, i wznieść się na wysokości, kędy przeczyste duchy mieszkają. Może też i dobrze, że się tak dzieje! Może to zdrowo, że nas ten światek trywialny ciągle budzi, przypominając, że życie ze samych drobnych rzeczy jest złożone, że po za granicą państewka książek jest rzeczywistość, co uczy, jeżeli nie mądrości, to pewnie zaostrza zdrowy rozsądek.

Podobnie i mnie się stało. Mówiłem wam, że zbliżając się do dworca kolei, czułem się jakoś z kapłańska, ofiernie uroczyste nastrojony, bo wielkie dramata z rzymskiej historii ciężkim, grmiącym pochodem przemijały przed duszą moją. W tém wjeżdżamy przed dworzec. A tu ledwie się precisnąć! Tłumy nieprzebyte wieśniaków, wieśniaczek, kucharek, lazaronów, rybaków, przekupniów, krzyczą i wrzeszczą w niebogłosy; a kto już ochrypl, nadrabia spazmatyczną mimiką, rzucając rękami, wystawiając palce, przebierając nogami, jak gdyby go bruk pod stopami parzył. A po za tym ruszającym się gąszczem ciał ludzkich, pchają się całe wojska baranów, kóz, dzwoniących osielków, wołów, cieląt, kur, gęsi i t. d. — więc beki, gdaki, ryki, gęgi, piana, rżenia, dzwonki: istna scena potępieńców! Myśl-że tu o umarłych Rzymianach! Więc czem przedź cisnę się przez te tłumy do kassy po bilety — lecz kassa zamknięta! — Pierwszy pociąg już przed kwadranssem odleciał... Trzeba czekać na następny, o którym jeszcze nikt nie myśli, bo on dopiero ma ruszyć za pół godziny! — Pół godziny? — to mała wiecznostka w takiem naszym położeniu! — Chronimy się tedy do pokoju przeznaczanego na czekanie; lecz on zdaje mi się ciasny, duszny, niski, bezpowietrzny — jakże tu w nim przeczekać te pół godziny?... Już miałem się skwasić do reszty i oświecić na piękne, bo czując się zupełnie zbitym z toru moich myśli, już chciałem zaniechać na dziś pielgrzymki do Pompeji i odłożyć ją na inny dzień; gdy jakiś wstyd zajrzał mi w oczy. Nie tęga to rzecz, pomyślałem sobie, żeby też lada furda takie czyniła wrażenie. Człek zdrowy na umyśle, mający jakiś sens w głowie, nie powinien się poddawać takim sentymentalnym grymasom, bo to nie ładnie być pieczochochem własnych uczuć swoich. Zatem zebrawszy się w sobie, kazałem sobie pójść między tłumy zebranej ludności. Puściłem się naprzód przez tę ogromną salę, kędy w miejscach odgraniczonych od siebie balaskami, niby w kojcach osobnych czekała publiczność równie jak ja, checiwa rychłej jazdy. Ale tych przyszłych wojażerów jeszcze nie wiele; za to obecni dosadzają hałasem i krzykiem: i tutaj indyczki, kury wyściubiając głowy z koszów wieśniaczek,

oczą żwawą z sobą dyskusją; pomagają im starzy; pomagają im bębenki w pieluchach, a dwóch chłopców małych się combrzy, wodząc się po sali za czarną, jak węgiel, czuprynę. — Wtém wchodzi niby istota wyższej natury, jakaś figura z miną arcy-ważną i prze-ważną, i patrzy w koło siebie; twarz ufałdowana w tak głębokie zamyslenie, żebyś rzekł, że na jego głowie roztrzepionej spoczy-wają wszystkie konferencye a kongresy dyplomacyi europejskiej. To roztwiera jakieś pliki papierów, zagląda w nie — to marszczy krzaczaste brwi, to znów chowa te akta — nakoniec znika drugimi drzwiami niby aparycya nadludzka. Jest to urzędnik kolei żela-znej. Dajcie Neapolitańczykowi, choćby najdrobniejszą urzędzinę, a on będzie chodził, i będzie stąpał i patrzył, i będzie spluwał z taką uroczystością a grandezzą, jakby jakaś od świata zapomniana wiel-kość. Wyszedłem na plac przed dworzec. Tłumy już znacznie przerzadły, już bruk szerokimi miejscami przezierał. Przeto tu i owdzie już rozsiadły się po progach domów grupy, hodując uko-chane dolce farniente; inni pomagają im w tém zatrudnieniu opiera-jąc się o mury kamieniczne, a plotąc koszałki opałki. Nie daleko odemnie stanął młody lazaron; na jego gołych piersiach kołysze się na sznurku czarnym medalion z wizerunkiem Matki Boskiej. Zresztą on w stroju nieco pogańskim, opalony; ale za to zbudowany, niby jaki Apollo belwederski, ulany ze spiżu; ale za to kołczyki du-że dyndają w uszach, a czapka zwieszista świeża, czerwieni się niby płomień na kruczych włosach. Rozmawiał z dziewczyną trzymającą na sznurku koziołka. Fizyognomia dziewczyny nieco wprawdzie pomięta; ale w zamian jęj oczy niby dwa puginały, które pewnie przeszły na wylot serce biednego chłopca. Brodaty capek stojący obok z gębą satyryczną, udawał, że się przypatruje poblizkiemu osielkowi, a tymczasem przysłuchiwał się szeptom kochanków. Otóż moja grupa, złożona z lazarona i dziewczyny o onych morderczych, sztyletowych oczach, i koziołka szydzącego sobie z nich obojga..... Lecz cóż to? — dzwonią — już czas! — Pół godziny minęło, jakby z bicia trzasł. — Zatem bilety — i już jesteśmy w wagonach. — Jeszcze raz odezwał się dzwonek brzękiem tak jaskrawym, jak po-dobno żaden z jego współbraci na północy; a jak świstnie lokomoty-wa, toż już żywemu ogłuchnąć, a zerwać się z trumny umarłemu. Ruszyły i wagony ale łoskotem, turkotem istnie młyńskim — ani dosłyszysz własnych słów swoich. Znać po hałaśnej naturze dzwon-ka, lokomotywy i wagonów, że one rodowite Neapolitańczyki.

Wcisnąłem się w głęb' wagonu; jego turkot głuchy, jednostajny, niby abstrakcyjny, wyparł do reszty wrzaski lazaronów, i wszystkie one beki, ryki, i t. d. słyszane we dworcu. Znów tedy oddany by-łem sobie samemu.

Pociąg śpieszy wzdłuż morskiego pobrzeża — i znowu ta natura tak niewypowiedzianych uroków zagląda przez okna wagonu i za-ziera w same głębie duszy, i znowu budzi co zacniejsze i lepsze

uczucia w sercu wędrowca, igra na tych uczuciach niby na strunach, które sam Bóg nawiązał w duszy człowieka, by mu grały z cicha niebiańskie pieśni wśród biedy ziemskiej, wśród pracy doczesnej. I zaświeciło znów morze roztaczające się, milczącym wspaniałym majestatem. Słońce rzuciło na jego lazury siatki złote, wiecznie ruchome, i posypuje je iskrami, co wiecznie znikając, wiecznie się rodzą. Zaiste jeżeli morze jest nieskończoności niebiańskiej ziemskim obrazem, to i dusza nasza jest morzem takowem: więc widok spokojnego, cichego morza tak ukaja, ucisza fale piersi naszych, i wypogadza rozkołysane ich uczucia.

Wyznaję, że spokój głęboki a pogoda wewnętrzna już zajęły miejsce owę niedyspozycyi gorączkowej, chorowitej, co mię trapiła od samego poranku. Spokój cichy zamieszkał w duszy, gdy pociąg nasz ruszał coraz śpieszniej a śpieszniej, odkrywając w przelocie coraz nowe dekoracye, wykonane to twardą pracą ręki ludzkiej, to wywołane przez naturę, owę mistrzynią wiecznie twórczą, nigdy nie znękaną. „Pompeja! Pompeja!“ wołają — wysiadamy. Tutaj dworzec kolei jest zdrobniałym domkiem, odsuniętym od świata. Patrzał tak smętnie, niby mieszkanie grabarza, strzegącego groby umarłych. — Tu czatowała na forestierów kompania krzykałów, którzy spostrzegłszy nas hurmem wybiegają ofiarując usługi swoje. By skrócić ich wymowę, wybieram na prędcę jednego z nich, który mnie prowadzi do „Osteryi“, stojącej tuż za onym dworczykiem kolei. Ona ogromnym napisem oświadcza, z daleka, że jest „hotelem Diomeda“. Ona istnym produktem neapolitańskim; bo gwarna, skwarna, choć ze wszystkich stron na oścież otwarta — a występująca ciągle w zaniedbanym negliżu. Później dowiedziałem się, że na drugim końcu Pompeji, bo ze strony amfiteatru, stanęła inna, nierównie schludniejsza, wygodniejsza oberża. Mniejsza jednak o to. W tej chwili wszelkie komforty były mi obojętne. Zamówiliśmy sobie obiad, zostawując w tej mierze całkowitą wolność gadliwej padronie będącej istnem uosobieniem swojej oberży, zwłaszcza co do zneglizowanej toalety swojej. Nalegam tylko, abym czém rychlej stawił się cicerone, mający nas oprowadzać po mieście pośmiertnem. Długo guzdrał się ten cicerone, bo gdzieś spał snem prawego w bliższej izbie. Nareszcie się pojawił. Były sierżant armii neapolitańskiej — figurka niska, sucha, czarna, ubiór na nim jeszcze mundurowaty. Profil tego bohatera niezmiernie ostro wykrojony, zwłaszcza nos, jakby dziób drapieżnego ptaka — słowem był to człek niesympatyczny, wstrętny. Żąda blisko cztery kroć tyle, ile mu się według taksy należy. Przecinam czém prędzej obrzydliwe targi — więc ruszamy w drogę. Kilkadziesiąt kroków za oberżą stanęły bukietem gęstym wspaniałe drzewa; pod ich cieniem, około stołu na ławach, na wywróconych beczkach rozparła się drużyna, nieco obtargana, rozczochrana, bzdurząca, gestykulująca i zapijająca sprawę ogromnemi szklanicami czerwonego wina. Ręką i głosem po-

zdrawiają naszego sierżanta; on protekcyjonalnie skłania głowę, odpowiadając na wiwaty. Jeszcze nie widać miasta — ale za każdym krokiem mocniej pukało mi serce — oczekiwanie ścisnęło tch. Jeszcze kilka kroków, a rodzaj wału stanął w poprzek drogi naszej; wstępujemy na niego — on składa się z popiołów i drobnych kawałków pumeksu. „Ten pagór pochodzi z wykopalisk“ powiada cicerone, „bo w miarę odgrzebania ulic i domów pompejańskich, tutaj składano wywiezione popioły“. Wrychle roztwarła się brama olbrzymia, ciemna (*). Minąwszy ją jeszcze chwil kilka — a już pod naszymi stopami odzywa się pradziadowy uliczny bruk pompejański. „*To bazylika!*“ woła sierżant, pokazując na jakieś budowanie ciągnące się wzdłuż, po prawej stronie ulicy, którą śpieszymy. „*To świątynia Wenerzy, bogini miłości!*“ woła znów nasz przewodnik, pokazując ręką na inne budowanie, zwrócone krótszym bokiem, a mianowicie wstępem do ulicy. Chciałem od razu pośpieszyć do wnętrza, wstrzymał ciekawość moję cicerone, wołając: „Signori! nie zabawiajmy się teraz my tutaj wrócimy — przejrzymy wszystko systematycznie! Pamiętaj, że nam upały straszne grożą!“ Usłuchałem rady. A jak się przekonałem później, nasz mentor słusznie tak nalegał.

Po kilku jeszcze krokach, a obaczyliśmy się na placu obszernym, wspaniałym. „*To forum civile!*“ woła cicerone, zatrzymując się w milczeniu. Obejrzałem się w koło; wycierałem oczy, niby budząc się, jakby z pierwszego snu. Plac podłużnym prostokątem roztoczył się przed nami — ze trzech stron ujęły go w ramy szeregi kolumn: jedno z nich okruczem sterczą, drugie większym odłomem, inne jeszcze całe; za temi rzędami kolumn stoją szeregiem wyszczerbane reszty dawnych budowli. Na jednym z dwóch węższych boków placu, wznosi się na potężnym podmurowaniu szkielet dawnej świątynicy; ona choć sama umarła, jeszcze jak przed wiekami, króluje niby z wysokiego tronu nad umarłym forum. Niegdyś cała ta przestrzeń pokryta była posadzką z potężnych płyt białego marmuru — dziś tylko nas troje na tej szerokiej, niemiej przestrzeni. Jakoś nie mogłem zrazu nawrócić do siebie. Przed kilkunastu minutami jeszcze nie widziałem śladów miasta, a teraz stanąłem na jego forum, w samym jego ognisku! Odurzony, opojony z nienacka tym widokiem, zapomniałem w tej chwili o planie Pompeji, który trzymałem w ręku; zapomniałem, iż forum civile położone właśnie na samym krańcu miasta.

Choć to Pompeja była miastem nader skromnym w porównaniu do innych miast współczesnych, a mianowicie była małuchnym pro-

(*) Jest to tak zwana *Porta Marina*. — St.

wincjonalnem miasteczkiem w porównaniu do światowładnego Rzymu; jednak to forum pompejańskie jest nieocenionego znaczenia.

Te fora, te place publiczne, na których dawnoczesne ludy ważyły sprawy wewnętrzne i ościenne swojej ojczyzny, stanowiły wielce ważną część architektury, a były we wszystkich miastach starorzymskich mniej więcej podobnego rozkładu. Jakoż, co nam popisał jeszcze za czasów Augusta, zatém jeszcze za lat Chrystusa Pana, Vitruvius o forach miast ówczesnych, jest dziś komentarzem, tłumaczącym nam gruzy pompejańskiego forum. I nawzajem te rozsypiska, choć same cmentarne, choć same umarłe tchną życie i tętna w jałowe i martwe słowa owego dawnego architekta-pisarza, bo nam wyjaśniają naocznie, dotykalnie opisy jego. Chciejmy albowiem mieć na myśli, że w starym świecie nierównie potężniej władła ogólna, wspólna abstrakcyjna idea, niż w dziejach ludów chrześcijańskich. Jak albowiem w nowożytniej historii każdy człowiek wzmagając w sobie znaczenie bez granic swojej jednostki wyrabia samoistnie, samodzielnie swoją indywidualność, różniącą go od wszystkich innych ludzi: tak podobnież każde miasto nowoczesne budowało się po swojemu; czuło i żyło po swojemu. W świecie klasycznym zaś, jak każdy człowiek był raczej wyrazem ogólnej abstrakcyjnej idei państwa, niż wyjawem siebie samego, tak i miasta gospodarzyły się u siebie, jakby trybem ogólnym, powszechnym; więc i fora ich budowały się, jak powyżej rzekłem, podobnym rozkładem. Mniemam tedy, że czytelnik przyzna, iż warto, byśmy się w tém pompejańskiem forum bliżej rozpatrzyli.

Dla skrócenia moich opisów umieszczam tutaj planik pompejańskiego forum *Fig. 84*.

Ulicę, którąśmy doszli do forum widzi czytelnik ciągnącą się między bazyliką, oznaczoną przez I, a świątynią Wenery K. (*). Kropki obiegające w koło forum: to owe przez nas wspomniane kolumny. One tedy czyniły plac cały znaczą architektoniczną całością, w sobie zamkniętą. Choć atoli te kolumny są jakby cieniem piękności dawniej, przebrzmiałej, choć jakeśmy rzekli, maluchna ich liczba zachowała się w całości, choć jedne utraciły kapitele swoje, a drugie utracone do połowy, a inne znowu tuż nad posadzką brukową odłamane; przecież nie trudno odbudować sobie we fantazyi te kolumnady okazałe i malownicze zarazem. Wszak i wśród grudniowej śnieżnej zamieci, wśród zimowej głuchej martwicy natury, zdolasz odgadnąć wdzięki ogrodu wśród lata, lub uśmiechy wiosenne okolicy uroczej. Te kolumny dźwigały się doryckim porządkiem. Tu i owdzie atoli utrzymały się jeszcze schody, prowadzące na wierzch: zatém domyślamy się, że nad tą kolumnadą umieszczona była jeszcze druga, zapewne kształtów lżejszych, smuklejszych:

(*) Ulicę tę zowią *Strada della Marina*. — St.

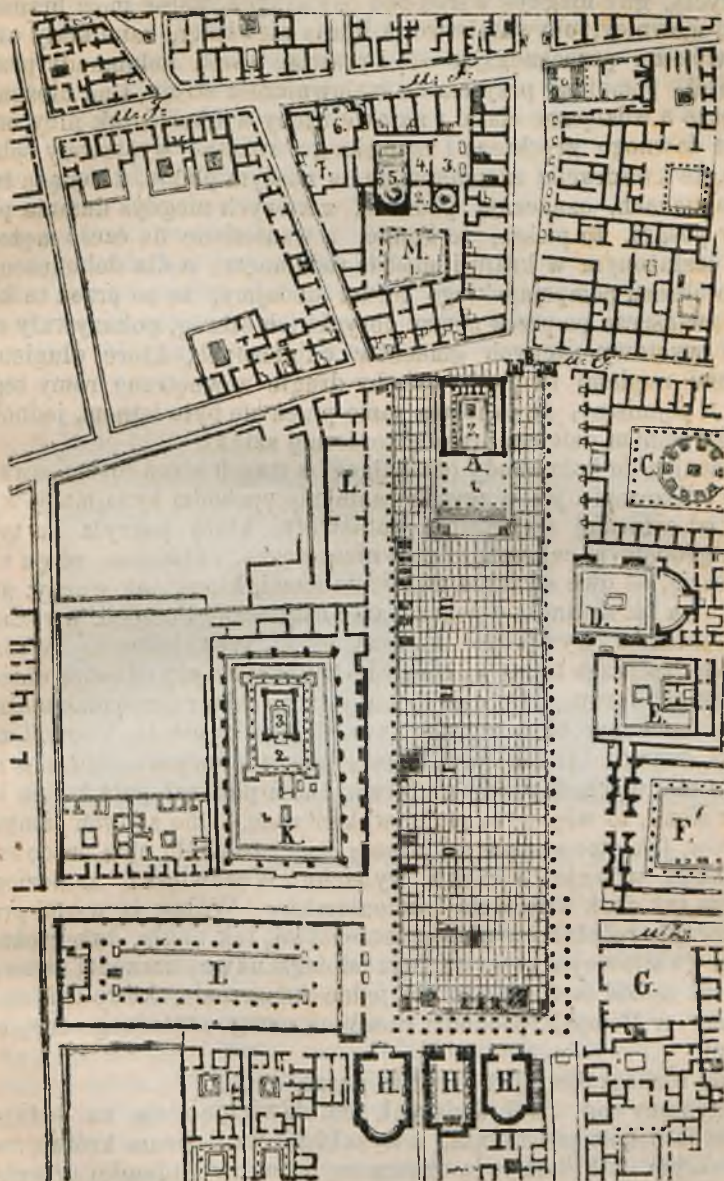


Fig. 84. Forum pompejańskie.

więc stylu jońskiego. Wyobraźmy sobie to wejście szlachetne pełne życia, gdy niegdyś wśród rad poważnych, wśród mów brzmiałych od mównicy, obywatelstwo a liczne niewiasty, zaludniały owe piętro wyższe, przechadzając się i prawiąc wśród kolumnady przezroczyściej; pomnijmy przytém na malowniczość stroju, i na ułożenie szlachetne a wdzięczne ciała, i na owe ruchy a mimiki, tak niby muzykalne dawnego greckiego i rzymskiego świata; wystawmy sobie jeszcze, że kwadraciki zacieniowane na naszym planie, a będące tuż przy kolumnach, oznaczają podnóża, z których niegdyś dumnie pooglądały posągi, to piesze, to konne, a wzniesione na cześć mężom dobrze zasłużonym w kraju i mieście rodzinném; a dla dokończenia naszego obrazu pompejańskiego forum dodajmy, że po przez te kolumny, zwłaszcza po przez niższy dorycki ich szereg, pokazywały się główne wystawy znacznych gmachów publicznych, które długimi, okazałami rzędami tworzyły jakoby drugie zewnętrzne ramy tego placu; a pojmiemy, że to forum samo przez się było istném, jednolitem a ogromném dziełem architektonicznej sztuki.

Wracając do kolumnady otaczającej z trzech stron forum, uważamy, że zniszczenie jej a zgruchotanie nie pochodzi bynajmniej wyłącznie od ostatniej śmiertelnej katastrofy, która pokryła na tyle wieków grobowym całunem miasto nieszczęsne. Owszem, zdaje się z pewnością, że owe straszne trzęsienie ziemi, które, jak wiemy, poprzedziło na lat szesnaście pogrzebanie ostateczne Pompeji, w rozruchaniu szaloném wyrzuciło większą część tych kolumn. Widać albowiem, że przez te lat kilkanaście zajmowano się odbudowaniem uszkodzonego forum. Po dziś dzień jeszcze łatwo rozpoznać można kolumny nowe wyrobione z innego twardszego kamienia, któremi zastąpiono dawne. Jakoż nawet nasz cicerone poprowadził nas do jednej z ulic wychodzących na forum, i tam pokazał pnie kolumn leżące na ziemi, to więcj, to mniej wykończone. One są tych samych wymiarów, jak owe stojące na forum; znać, że około nich pracowali kamieniarze właśnie w chwili wybuchu Wezuwiusza, znaleziono albowiem tuż obok narzędzia kamieniarskie. Widać, że wśród pracy zaskoczyło robotników niebezpieczeństwo tak nagłe, tak groźne, iż zdjęci gwałtownym przestraczem odbiegli nawet narzędzi swoich. Z tego też sądzić możemy, że nie jedno zniszczenie, które dziś spostrzegamy w Pompeji, pochodzi raczej od owego straszego trzęsienia ziemi.

Teraz rozpoczniemy już obchody nasze.

Zaczynamy od owej świątyni, co dźwigając się na jednym z krótszych boków prostokąta, z wysokiego wzniesienia króluje nad placem całym. Widzimy ją oznaczoną na naszym planiku przez A. Ona nie umieszczona po za obrębem forum, jak inne budowania otaczające je, ale wysuwa się w przestrzeń jego. Jest-to, jak dziś już z pewnością się domyślamy, świątynia poświęcona *Jowiszowi*. Ten dom pana Olimpu, choć w gruzach, a popiołem posypany, patrzy na

nas, jak bohater niegdyś bojowładny, a dziś w lachmany odziany. Ta świątelnica choć nie olbrzymich wcale wymiarów, choć zgruchotała, tchnie wspaniałością niewymownej grandezzy, świadcząc po długich wiekach, jako ten hardy i wzniosły starożytny lud wszędzie a wszędzie umiał tchnąć ducha swojego. Niechaj duch ten nieumierający nigdy, a snujący się od wieków po rozwalinach swojej dawnej chwały, chuchnie na oczy wędrowca, wędrowiec przewidzi — i w ułamkach strzaskanych, wielkie pomysły wielkiego ludu obaczy. Bo lud ten czego się tknął, wykonał na wielką stopę; w jego rękę i na pozór drobne rzeczy urosły w olbrzyma.

Gdy ta świątelnia jest tak piękna, a gdy ona zarazem zdoła nam podać raz na zawsze dokładne wyobrażenie o świątyniach rzymskich w ogólności, zatem zechcemy się bliżej z nią rozpoznać.

Fig. 85 przedstawia nam ją z zewnątrz a z boku widzianą,

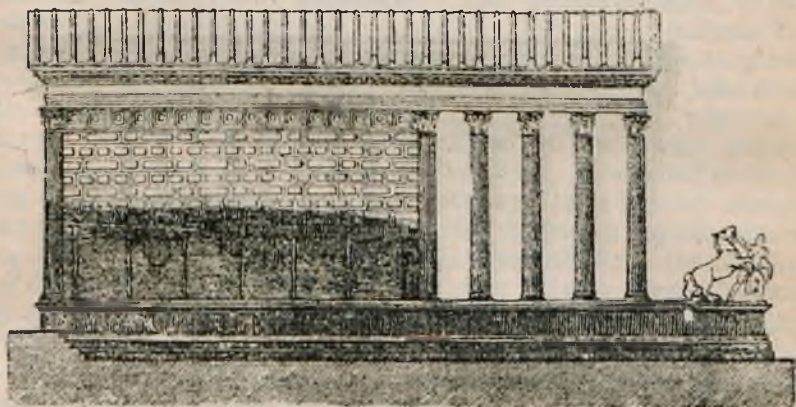


Fig. 85. Świątelnia Jowisza z boku widziana.

zwłaszcza ze strony budynku oznaczonego przez L. Dolna część murów i kolumn na naszym drzeworycie mocniej cieniowana okazuje nam ile jeszcze z tej świątyni dziś została. Części powyższe, jaśniejsze są jedynie uzupełnione wyobraźnią i umiejętnością, bo ich dziś już nie ma. Temu uzupełnieniu zaufać możemy, bo z jednej strony ściśła prawidłowość a konsekwencja starożytnej architektury; a z drugiej strony, gruntowna jej znajomość, którą się poszczycić może czas nasz, są rękojmią, że bez wielkiej trudności i bez ważnych pomyłek z gruzów pozostałych odgadnąć całość i wyrysować sobie budynek jakim był niegdyś za pełnej świetności swojej. Spostzegamy na naszym wizerunku, że po naszej prawej ręce jest przysionek otwarty (Pronoos), spoczywający na kolumnach korynckich, jak tego dowodzą ich kapitele liściaste. My widzimy

jedynie z naszej strony cztery z tych kolumn (piąta jest tylko pilastrem przylegającym do ściany), ale również tyle było ich z drugiej strony; a gdy z przodu (z frontu) przysionek ten opierał się na sześciu kolumnach, więc było wszystkich kolumn dwanaście licząc, rozumie się obie kolumny narożne raz tylko, bo każda z nich należy zarazem do boku i do frontu przysionka. Z przysionka wchodziło się do celi to jest do właściwej świątyni, którą widzimy z zewnątrz po naszej lewej ręce. Czytelnik spostrzega jako ta ściana jej choć bez niż i bez okien, nie jest przecież kłiwą jednostajnością, ale pełna życia, a przytém poważna i spokojna.

Chcąc atoli rozpoznać się dokładniej z rozkładem świątyni tej, zwłaszcza z jej rozporządzeniem wewnętrznem weźmy, sobie jeszcze na pomoc naprzód plan nasz pompejańskiego forum, bo na nim choć w zdrobniałych wymiarach jest oznaczony rzut poziomy tej świątyni (przy A) — a zarazem zwróćmy pilną bacność na drzeworyt *fig. 86*.

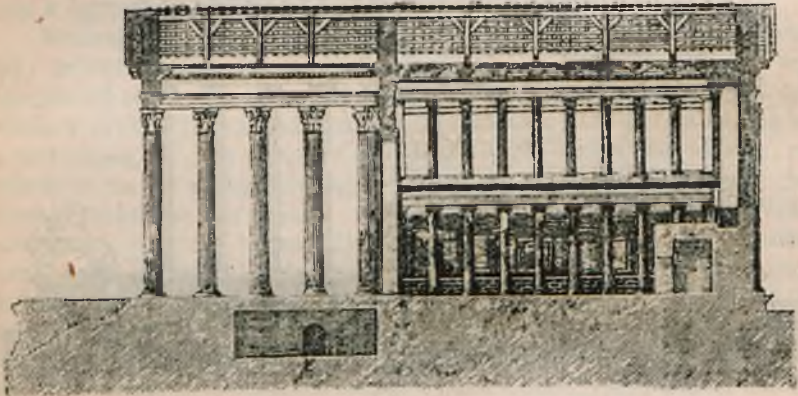


Fig. 86. Przekrój podłużny téjże świątyni.

On przedstawia nam również nasz budynek z boku, ale z boku przeciwnego, i dla tego teraz mamy po lewej naszej ręce przysionek a po prawej cellę. Uważmy téż, iż ten drzeworyt wyobraża nam wnętrze budynku, bo jest przekrojem podłużnym, to jest pokazuje nam nasz budynek jak gdyby był przekrojony środkiem w całej długości swojej. Byle czytelnik zechciał mieć na ciągłej uwadze i planik nasz i ten drzeworyt a już bez trudności zrozumieć zdoła opisy nasze.

Z frontu świątyni wznosi się od posadzki forum wysokie podmurowanie, niby ściana marmurowa; we dwóch kończynach jej umieszczone są schody (ob. planik), które składają się mniej więcej z 10 stopni i prowadzą na wierzch tego podmurowania; tu ustęp niby platforma niegdys był strojny po bokach w posągi. Ztąd do-

pięro siedm wielce wspaniałych stopni, bo zajmujących całą szerokość świątyni prowadzą pod kolumny frontowe przysionku. Wstępujemy w przysionek oznaczony przez 1. On niegdyś był otoczony jak już wiemy dwunastu korynckiemu kolumnami. Z tych pozostały tylko pnie ukruszone, zaledwie na łokieć wysokie; więc strop przysionku świecisty, bogaty zniknął — stropem jest dziś niebo nabite gwiazdami. Stałem w celli (2); tutaj lśni posadzka z białej mozaiki, ściany malowane od spodu w cokuł ciemny udający ciosy, powyżej cokułu pola i belkowania wykonane są farbą czerwoną, białą, zieloną, fioletową. Te barwy świeże i czerstwe a jednak nie rażą wcale jaskrawością krzykliwą. Czytelnik z planiku poznaje jako wzdłuż celli nie daleko jej ścian umieszczone są dwa rzędy kolumn po ośm w każdym rzędzie. Te kolumny jak to widać ze ślimacznice na ich kapitelach były jońskiego porządku; z nich atoli pozostały jedynie szczątki, smętnie od ziemi sterczące. Znalezione atoli na posadzce jeszcze głowice korynckie. Ztąd wnoszą słusznie, iż nad owemi kolumnami jońskiemu umieszczony był szereg kolumn korynckich, które podpierały już wprost strop celli, jak nam to przedstawia nasz przekrój. Łatwo sobie wyobrazić można, jako strop takowy był pewnie wielce strojny i zdobny, lekki i wdzięczny. W tylnej ścianie celli widzimy (na planiku) trzy komórki: one zapewne przeznaczone były na skarbiec świątyni, a może też na skarbiec miejski. Dorozumiewają się niektórzy, że te komory służyły zarazem za podnóża, na których wznosiły się posągi bogów, zwłaszcza Jowisza (Overbeck). Prostokącik zacięniowany (na planiku) był ołtarzem. Cella była tedy po naszymu mówiąc salą obszerną wprawdzie, ale wcale nie zbyt olbrzymią; a jednak i węższa wyobraźnia zdoła sobie w myśli odbudować jej strojność szlachetną. Potęga wesoła pełnych barw jaśniejących połyskiem na stropie, posadzka świecista, one dwupiętrowe dwa rzędy kolumn strzelistych, polerownych, świecących, olbrzymia postać pana Olimpu, zasiadającego tutaj w majestacie swoim: to wszystko zapewne składało całość arcycudną, bogatą, a przecież nie przesadną (*).

(*) Cała ta świątynia Jowisza jest prostokątem długim na 114 stóp a szerokim na 46 stóp. Z tej długości schody zabierają 19 stóp, przysionek 38 stóp, a cella, czyli właściwa świątynia 57 stóp. Widzimy tedy, że głębokość celli równa się głębokości schodów i przysionka razem wziętej obacz *Overbeck*, Pompeji str. 75). Ta świątynia często uchodzi za kuria, w której niegdyś radziła starszyzna miasta. Dla tego też i nasz przewodnik wiele prawil o owych komorach przez nas powyżej wspomnianych, jako o więzieniach. Dopiero w najświeższych czasach *Overbeck* w swoim opisie miasta Pompeji (Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern i t. d. Lipsk 1856, 3-cie wydanie 1875 r., zob. przyp. do str. 217) dowiódł oczywiście, że ten budynek był świątynią Jowisza. O tém dziele *Overbecka* wypada mi uczynić uwagę. Odwiedzałem po trzykroć Pompeję, za każdym razem zapisując pilnie wszystko, co mi się ważniejszém być zdawało: przecież pragnąc, ile sił moich, dokładnie wywiązać się z wziętej na siebie powinności względem czytelnika. uważałem być obowiązkiem moim uzupełnić wiadomości własne i zapiski pracami

Gdy z tej celli wędrowiec wraca do przysionku, widok pełen cudów a niewypowiedzianego wdzięku przemawia do głębi duszy jego. Tuż pod nami roztwiera się niby ziewające grobowiska forum — i te rzędy ułamanych kolumn patrzają, jakby kroczące za sobą upiory; w koło zwaliska niegdyś wspaniałych gmachów, i oko nasze przelatuje niby samotny ptak po cmentarzu, po martwych domach, ulicach, zatrzymuje się chwilę na obu teatrach — ale chwilę tylko — bo na drugim końcu miasta ćmią się niby chmury, sterzące amfiteatru gruzy. Tam wzrok nasz znękany spoczął na chwilę niby na pośmiertnej mogile — ale po za światem zniszczenia, po za gruzami i grobami, w dalekiej dali promieni obraz, jakby widziadło z niebiańskiej dziedziny. Bo w tej eterycznej dali jasnieją lazury morskie wyhaftowane w promienie słoneczne, a na tych lazurach złocistych płynie niby obłok tęcza malowany, płynie niby gród widomego szczęścia przez sen widziany — wyspa harda, skalna Kapri — i ona niby przejrzysta, niby ochuchana wszystkimi barwami, wszystkimi tonami nieba i ziemi. A w stronie odwrotnej ziewa lekkim dymem Wezuwiusz. Między tobą a podnóżem jego haftują się gaje, winnice, laski oliwne i dworki i wioski, a Wezuwiusz tak cichy i milczący patrzy w głębie opustoszałych ulic pompejskich i marzy. Widok z tych stopni prowadzących do perystylu świątyni Jowiszowej jest jednym z najcudniejszych na tej cudnie pięknej neapolitańskiej ziemi. Ona tak niby zmysłowa, doczesna — a wiedzie myśl w poważne krainy historii i ludzkich dziejów; — ona tak błoga życiem ziemskim, tak rozkoszna szczęściem tutecznym, a jednak grozi i patrzy poważnie, przypominając skon i groby. Długo stałem w przysionku tym, wpatrując się w dramat, w którym śmierć i zniszczenie rzeczy ludzkich, a natura wiecznie młoda, wiecznie piękna

najznakomitszych badaczy tego przedmiotu. Radziłem się tedy wszystkich ważniejszych dzieł o Pompeji, o ile tylko takowe mnie w Krakowie mieszkającemu przystępne były, a wyznaję, że ich była znaczna liczba. Przecież z pomiędzy wszystkich prac tego rodzaju najwięcej korzystałem z książki powyższej Overbecka, choć go w tekście za każdym razem przytaczać nie będę. A opierałem się na tej pracy raz dla tego, że dzieło Overbecka bez wątpienia policzone być winno do najcelniejszych prac, które kiedykolwiek zajęły się wykopaliskami pompejańskimi, już to znowu dla tego, że drzeworyty umieszczone w niniejszym tomie IV, a odnoszące się do Pompeji, są wzięte z tej książki Overbecka (wyjawszy planu forum, który jest rysowany przez młodego Krakowianina). Ta okoliczność zniewala mnie tedy sama przez się do przeważnego uwzględnienia opisów Overbecka. Co się zaś tyczy wszystkich innych drzeworytów objętych tak w niniejszym tomie IV, jak i we wszystkich tamtych czterech tomach tej „Podróży“, takowe, jak cietelnikowi wiadomo, były umyślnie wykonane do tej pracy mojej. Rysowali je młodzi artyści na drzewie w Krakowie, a rytowali Kretzschmar i Wendt w Lipsku. P. Zawadzki bowiem nie załując kosztu i pragnąc uczynić tę Podróż o ile być może najużyteczniejszą dla czytelnika, dał mi zupełne prawo umieszczenia takiej ilości drzeworytów, jaka mi się zdawać będzie potrzebna, nieoglądając się na znaczne koszta. (Drzeworyty do niniejszego nowego wydania wykonane są w Warszawie w pracowni drzeworytniczej „Kłosów“ p. Lewentala. — St.)

odśpiewują role swoje. Stałem długo w miejscu, kędy niegdyś kapłany ofierne w obec cudów ziemi, nieba i morza wzywali na miasto łaski olimpijskich władzców (*).

(*) Już miałem wysłać ten tom rękopismu do pana Zawadzkiego, gdy do Krakowa przybył p. *Ernest Förster* sławny uczony a badacz historii sztuki. Wszak to on napisał najlepszy, jaki posiadamy przewodnik artystyczny po Włoszech, ów „*Manuel du voyageur en Italie*“ (tłomaczony z niemieckiego), którego tyle razy już czytelnikowi z całego serca polecałem (zob. T I, str. 142). Pan Förster dorobił sobie atoli imienia nie z tego przewodnika, choć tak ważnego pod względem artystycznym, ale raczej z głębokich studyów nad historią sztuki, których owoce złożył w mnogich pismach (np. jest wydawcą Vasarego, które to dzieło z bogactw niezmiernie ważnymi przypiskami). Przyjechał on z Monachium do Krakowa, aby badać dzieła epoki gotyckiej, a mianowicie rzeźby Wita Stwosza. Ponieważ mi był polecony listem, przeto miałem sposobność przepędzać z nim chwile wielce miłe. Raz tedy wśród pogadanki mówiliśmy o Pompeji; więc też o tej świątyni Jowisza i o tym precudnym widoku z wysokości tych jego schodów. Przy tej sposobności p. Förster opowiedział mi rzecz następującą: „Przed kilku latami znowu odwiedzając Neapol, siadłem do wagonu kolei żelaznej, by się udać do Pompeji. Naprzeciw mnie umieścił się jakiś jegomość chorowity z fizyognomią wielce uciążoną, zacną a charakterystyczną. Po kilku minutach jazdy spostrzegam na twarzy towarzysza podróży, niespokój, nieukontentowanie, kłopot. Nuż się macać po wszystkich kieszeniach, nuż zapuszczać na zwiady rękę do torby podróżnej — znać, że coś wiele dla siebie ważnego szukał, a szukał nadaremnie. Pytam tedy, coby zgubił — „*Ah mon Dieu! j'ai oublié mon Förster!*“ — to jest, że zostawił w hotelu ów znany Manuel, tak mu potrzebny przy odwiedzinach w Pompeji. — Uspokój się pan, rzekłem mu — bo właśnie masz pan dwóch Försterów przy sobie. — Jak to dwóch? — Ot jeden jest książką, a drugim jestem ja sam; będziemy razem oglądać Pompeję. Więc znajomość, więc później i przyjaźń; bo to był wielce szanowny człowiek ten mój towarzysz o sercu rzewnem, kochającym ludzi. Urodził się był w Islandyi i został gubernatorem tej podbiegunowej wyspy, umieszczonej na zaścianku świata, teraz przybył do słonecznego Neapolu, by wygoić piersi schorzałe mrozami i nocami wysokiej północy. Często tedy odwiedzaliśmy Pompeję; często siadywaaliśmy na najwyższym schodzie prowadzącym do świątyni Jowisza, gwarząc to o tém, to o owém, to o dzisiejszym stanie Neapolu, to o tém mieście umarłém, a najczęściej już unosiliśmy się nad rajskim widokiem, a tą naturą czarodziejską, co nas w koło otaczała. Mylę się, to ja sam unosiłem się, a on zwykł był milcząc zadumawszy się głęboko. Raz atoli rzekł: „Prawda panie, że to wszystko wzniosłej, czarnoksiężkiej piękności, i ta ziemia, i niebo, i to morze tęczowe; ale przecież to wszystko niczem nie jest w porównaniu do mojej Islandyi!“ — Jak to, rzekłem — Islandya? Islandya! Wszak wiadomo, że tam nie obaczyć nigdzie drzewa — że mrozy idące od lodów nie dają rość drzewinie — że tylko niskie krzewy będąc się życiem, że nawet niekiedy trawy się nie udają, a wtedy bydlę pada nie mając karmi, a wtedy mór i na ludzi, co giną jak muchy! „Prawda to wszystko co pan mówisz, odrzekł mi Islandczyk — a przecież ta biedna moja wyspa rodzinna jest mi stokroć miłszą, niż te cudy Neapolu — bo widzisz pan — jacyż to tam ludzie uczciwi a czystych obyczajów; tam lata długie przemina, a nie słychać o żadnej krzywdzie, o żadnym sporze, o żadnej kłótni, tam żyje pradiadkowy obyczaj nieskalaniej świętości, a zgoda, a miłość braterska. Porównaj ich pan z tymi Neapolitańczykami! A jakże ten lud islandzki wśród zimna, wśród długich mroźnych nocy, wśród natury głuchej zachował serce ciepłe dla spraw dawnych przodków swoich; w piersiach jego żyją i rosną sagi i tradycya z wieków porannej historii; w duszy tego ludu nie ma nocy, ani mrozu — w niej jaśnieje pamięć szczęśliwej przeszłości, gdy natura islandzka była inna, gdy była istną matką kochającą dla ludu swojego. A przedewszystkiem — jakże serce moje nie ma płakać

Nakoniec zestąpiłem z onej platformy na posadzkę forum. Oddalwszy się na kilkadziesiąt kroków, raz jeszcze obróciłem się do tej Jowiszowej świątyni. Teraz tu mogłem zrozumieć zamknięcie placu z tego boku jego. Jakoż po lewej stronie świątynicy były niegdyś dwa wchody, któremi kilka stopni prowadziło do ulicy przyległej nieco wyżej położonej. Po prawej zaś stronie świątyni, więc w miejscu naznaczonem na naszym planie przez B, dźwiga się na cokułach potężnych brama posepna, ponura. Ona dziś świeci żywą cegłą, niegdyś atoli odziana była płytami lśniącemi kosztownego marmuru, a cieniowała się silnie w belkowanie i kolumny kształtne, bogate. W niżach jej, które dotąd się zachowały, zapewne niegdyś stały w marmurowej bieli postaci bogów, lub bohaterów, a może i obywateli zasługą uwiecznionych. Rozumiemy tę wspaniałość; bo ta brama prowadząca na forum była jak się z pewnością zdaje, *bramą tryumfalną*. Dziś to budowanie, niegdyś tak wspaniałe, otulone jest żalobą — jedynym jego strojem są zioła i dzikie kwiaty, niby wianek grobowy. Obok niej wznoszą się resztki drugiej bramy, choć mniejszej, która zapewne była przeznaczoną dla zwyczajnej publiczności.

Z tą bramą pod kątem prostym styka się budowanie, oznaczone na planiku naszym przez C, a nazwane zwykle *Pantheonem*. Czém był ten budynek? Toć zapewne na zawsze będzie zagadką a łamiącą głowę dla archeologów. Jedni opierając się na dwunastu podnóżach umieszczonych kołem, jak nasza figura pokazuje, widzą w tym budynku świątynię poświęconą dwunastu najwyższym bogom i boginiom, i dla tego nazwali ten budynek panteonem. Inni są zupełnie innego przekonania o przeznaczeniu tej budowy (*). Nie wdając się w żadne nam niepotrzebne spory, opiszmy raczej rzecz kilku wyrazami.

Spostrzegamy na zewnątrz sześć izdebek, obróconych do forum. Nie ma prawie wątpliwości, że one były sklepikami wekslarzy. Ze strony zaś ulicy pobocznej widny znów szereg sklepów podobnych. I tych przeznaczenie nie trudno odgadnąć. Jakoż, gdy je z pod popiołów odgrzebano, znaleziono w nich wielkie mnóstwo owoców suszonych. Ztąd też ulica przyległa nazywa się dziś *ulicą Owoców*: więc i my oznaczyliśmy ją przez U. O. (**).

z tęsknoty za Islandją? — bo widzisz pan Islandya — to moja ziemia ojczysta. Nie lękam się śmierci, ale trwożę się straszną myślą, że moje kości może pochowają na tej obcej ziemi!!“ — I przeczuwał skon swój zacny ten człowiek — umarł. Lekarze twierdzili, że gdyby był wrócił wcześniej do swojej Islandyi, byłby żył jeszcze nierównie dłużej mimo mrozów islandzkich, mimo swoich piersi nadpsutych — on umarł z tęsknoty do swojej ojczystej Islandyi“. Tak mi rzecz opowiedział pan E. Förster.

(*) Dziś już nie ulega wątpliwości, że tak zwany *Pantheon* był świątynią *Augusta*. — St.

(**) Dzisiaj ulica ta znana jest pod nazwą ulicy *Augustaliów* (*strada degli*

Wnętrze (które tylko w części widzialne na naszym planiku) jest prostokątem; niegdyś zapewne było dziedzińcem otoczonym pod sieniami opartymi na kolumnach; izby za temi podsieniami umieszczone po większej części są zdobne w malowania znakomite. Jakoż krom niektórych mitycznych i historycznych obrazów, cały ten budynek okryty jest malowaniami, odnoszącemi się do uroczystości i zabaw pompejańskich a mianowicie do biesiad obfitych i uczt wesołych: więc przedstawione potrawy; więc ryby, kaczkę, gęsi, jędyki, zwierzyzna, szkopy, dzbany z winem, jaja, szynki, główizny, baby, chleby; więc rogi obfitości wysypujące przysmaki w półmiski i t. d. A co warte zastanowienia, toć zaiste, iż tu wygrzebano duże szyby szklane należące jak się zdaje do okien — znać tedy, że ta znakomita dogodność naszych mieszkań nie brakła starożytnemu światu. Przecież jest rzeczą równie niewątpliwą, że szyby nie były ani tak doskonałe, jak dzisiejsze, ani tak rozpowszechnione jak w naszych wiekach.

Tuż obok tego panteonu stanął gmach D, który dla tego nazwano *Senaculum*, iż z całego rozkładu swego zdaje się być salą posiedzeń decurionów czyli senatorów pompejańskich. Widzimy, iż w głębi swojej ta sala tworzy obszerną półkolistą wyżę — być może, że w niej stało krzesło przewodniczącego. Mnóstwo niż to większych, to mniejszych mieściły w sobie jak się zdaje posągi bogów, cesarzów rzymskich a może i zasłużonych obywateli (Overbeck). Ze *senaculum* sąsiaduje budynek E, zwykle nazwany świątynią Kwiryna to jest *Romulusa* (*), którą czytelnik widzi na naszym drzeworycie w dzisiejszym jej stanie (str. 234). Wstępując z forum na wewnątrz przez przysionek szeroki, a niewielkiej głębokości, znajdujemy się na obszernym dziedzińcu; naprzeciw nas na znacznie wysokim podmurowaniu spostrzegamy gruzy maluchnej świątyni, która niegdyś od frontu opierała szczyt swój na dwóch kolumnach. Z *figury* naszej 87 okazuje się jako dziś z tych kolumn tylko poznaaki zostały. Przed świątyniczką widzimy marmurowy ołtarz ofierny odziany w piękne płaskorzeźby; ściany obiegające w koło całą przestrzeń i oddzielające ją od ulicznego gwaru, rozdzielone pilastrami na kształtne pola.

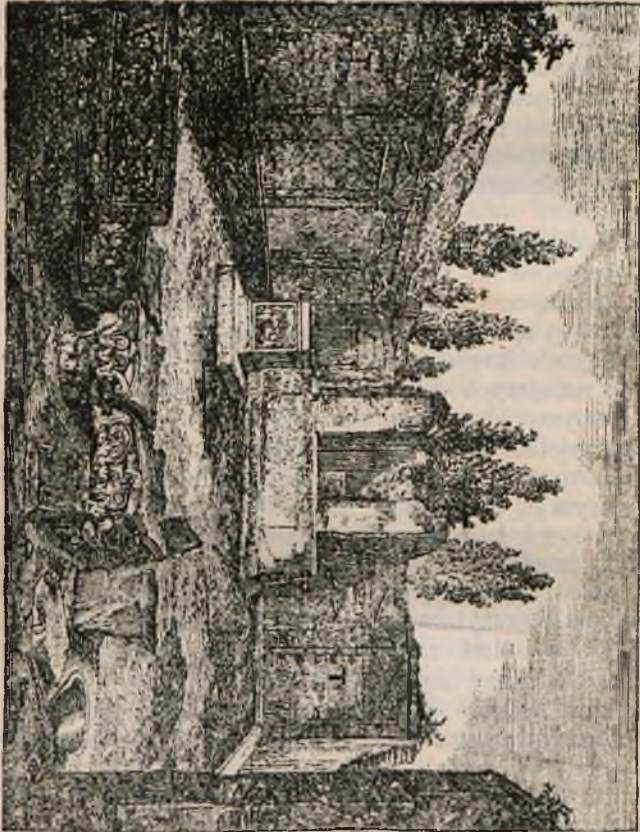
Lubo ta świątynia jest tak drobną, myślę atoli, że była słusznym uczczeniem założyciela Rzymu. Bo choć on ze zbiegów a wyrzutek ościennych ludów, choć z rozhukaną dziczy — utwierdził węgly państwa, będącego może najwyższym dziełem, na jakie się zdobyć mo-

Augustali). Według zaś nowego systematu nazw, zaprowadzonego na wzór starożytny przez Fiorellego, ulica ta oznacza się numerem drugim okręgu siódmego (*regio septima, via secunda*). — St.

(*) Inni dowodzą, że była to świątynia *Merkurego*, gdyż według świadectw starożytnych świątynia tego boga stała przy forum w Pompeji. Fiorelli ma ją za świątynię poświęconą pamięci *Augusta*. — St.

gły dzieje ludzkiego rodu. Rozumiemy tedy dla czego rzymski lud tego herszta zbójców i pastuchów tak często rozświecał bóstwa aureolą. Ba! jeżeli taki Augustus Octavianus, co za młodu pluskał się w ludzkiej posoce, i w okrucieństwach bez miary, a potem przedzierzgnawszy się w czwanego komedyanta na tronie, bawił się w cnotę, a kłamał słodycz łagodną i miłość ludzi — jeżeli taki dra-

Fig. 87. Zwaliska świątyni Romulusa.



piezny obląkaniec, jakim był Nero, lub taki bezmózgły idiota, jakim był Caligula — jeżeli ten lub ów światowładca rzymski, będący żywym świadectwem, ile ohydneho jadu zakipić może w sercu człowieka, i jak straszny nocny szal zakręcić może głowę jego, gdy utraci bojażń Nieba, i stratuje co dla ludzi święte na ziemi — jeżeli mówię one złe duchy, odziane w rzymskich cesarzów purpury, mogły się nazywać po śmierci „divi“, i być między półbogi policzone: dla cze-

goż lud rzymski nie miał wierzyć, że Romulus, bratobójca, wśród gromów i błyskawic był żywcem do nieba wzięty? — Ba dla czegoż Aleksander Macedoński nie miał sam w siebie wmówić, że na prawdę jest synem Zewsa, który króluje samym bogom? — Nie sądźmy dawnego, starożytnego świata wedle naszych uczuć, wypiastowanych wiara Zbawiciela! — Dawnoczesne ludy, żyjąc życiem zewnętrznym, a więcej zmysłowem, pojmowali też bogów swoich trybem zewnętrznym, zmysłowem — ich bogi ułomnością, cielesnością odziane, żyli bliżej ziemi, a niebo nie wznosiło się wysoko po nad doczesności niziny. Zatem poszło, że sprawy tameczne a świeckie, mieszały się i mąciły z sobą, że idee tuteczne nabierały znaczenia religijnego, że zwłaszcza w tym Rzymie starym idea państwa była najwyższą ideą, że nawet w jej służbę były oddane rzymskie bogi. Przeczul duchem swoim Romulus ducha przyszłego Rzymu, co był kością z kości jego; więc rzeczy polityczne, więc własność publiczna orzekł być świętością religijną. U nas inaczej — ziemia i wszystkie jej sprawy, choćby najwyższe; życie doczesne, choćby najzaniejsze, są jedynie noclegiem, tylko gospodą i niby przygotowaniem dla żywota wieczności. Bo im głębsze światy człowiek obaczy w duchu swoim, tém dla niego do wyższych wysokości wzniesie się niebo.

Wróćmy jednak znowu na nasze forum. Obok tej świątyni Kwiryna spotykamy obszerny budynek F, zwany zwykle dziś *Chalcidicum*. Inni zaś (jak Overbeck) nazywają go budynkiem Eumachii, a to dla tego, iż nad wchodem pobocznym, bo umieszczonym z *Ulicy Złotników* (U. Z.) (*), widać napis głoszący, jako Eumachia arcykapłanka w swoim i syna imieniu wystawiła własnym kosztem ten dom obejmujący *Chalcidicum*, *Porticus* i *Cryptę*, i poświęciła go pobożności (Pretas) i Augustowskiej zgodzie (*Concordia Augusta*).

Chalcidicum znaczy, jak się zdaje, przysiónek szeroki. Domyślać się jeszcze można, że wybudowanie tego domu było dobrodziejstwem dla sukienników pompejańskich, bo w głębi jego przechował się posąg Eumachii, który, jak się pokazuje z napisu umieszczonego, postawiony był przez sukienników (*fullones* — postrzygacze, wałkujący sukna, togi) na cześć tej damy. Na naszym planiku umieszczono jedynie część przednią tego budynku; przez to jednak dla naszego celu nie wiele tracimy, bo cały ten gmach, lubo jest jednym z najobszerniejszych, które otaczają forum, jednak jest on pod względem artystycznym mniej ważny. On raczej jest pensum ciężkie do rozgmatwania dla archeologii, która dotychczas nie może się zgodzić na prawdziwe przeznaczenie jego. Nie trudząc czytelnika przywożeniem wszystkich a tak różnych zdań w tym względzie, wspomnę o dwóch zajmujących osobliwościach, które w tém

(*) *Strada dell' Abbondanza* (*Decumanus minor. Regio VII, VIII*). — St.

Chalcidicum spostrzeżono. Jakoż dotychczas nie mieliśmy pewnego wyobrażenia o zwykłych drzwiach pokojowych, drewnianych, jakich używano przed dwoma tysiącami lat, bo takowe wszystkie, jako drewniane, do szczytu spłonęły od rozpalonych popiołów. Otóż w głębi naszego gmachu umieszczono drzwi prawdziwe, a dla symetrii wyrobiono z drugiej strony odpowiednie drzwi ślepe, i takowe pomalowano, udając drzwi rzeczywiste. Tamte spłonęły, a te ślepe, na murze malowane zostały, pokazując nam po dziś dzień kształt istnych drewnianych. One dość podobne do naszych: od góry i z boku ujęte węgrymi niby w ramy, w sobie zaś prawie po naszem rozdzielone w dwa rzędy wnęków, w każdym po trzy. Dolne trzy wnęki są wysokie a wąskie; wyższe umieszczone nad niemi tej samej szerokości, ale daleko niższe; wnęk każdy oprawiony w listwy niby w ramy; w środku drzwi wymalowany pierścień do przyciągania. Drugą osobliwością jest ściana zewnętrzna, granicząca z powyższej wspomnianą ulicą Złotników (U. Z.). Mur ten rozebrany pilastrami na pola bywał często bielony, bo służył za *album*, to jest za jedno z miejsc, kędy wypisywano pędzlem i czarną farbą ogłoszenia, uwiadomienia, per modum naszych nowożytnych afiszów. Tak przy odgrzebianiu czytano ogłoszenia jak np.: Ostatniego Maja walczyć będzie w Pompeji (w amfiteatrze) gladiatorские towarzystwo (familia gladiatoria) A. Suettiusa Ceriusa; nastąpi przedstawienie polowania i namiot będzie (nad amfiteatrem) rozpięty (*vela erunt*). Na témże samém *album* ktoś poleca na urząd edyla dwóch godnych i zacnych młodzieńców (*juvenes probos, dignos r. p.*) Cuspia Panse i Popidiusa Secunda.

Otóż ta ulica Złotników, którą jeszcze nazywają ulicą obfitości, lub kupców (*dell' abbondanza*, albo *de Mercanti*), bywała, jak się dorozumiewać można, w potrzebnych razach kratą zamykana.

Dom zaś G, jak się zdaje, był szkołą publiczną, bo w nim pojawił się napis na ścianie, którym ówczesny nauczyciel tej szkoły niejaki *Verna* uprasza C. Capellę (C. Capella), aby raczył sprzyjać (ut *faveat*) jemu i uczniom jego. Przecież nie zawsze panowie nauczyciele pompejańscy wyrażali się równie poprawnym językiem, bo na innej ulicy odkryto napis: „*Sabinum et Rufum aediles dignos rei publicae Valentinus cum discentes suos rogat*“, co znaczy dosłownie: Sabina i Rufa edylów godnych rzeczy popolitój, Valentinus błaga wraz z uczniami swoimi, zamiast z uczniami swoimi — znać, że nauczyciel był Oską i nienauczył się jeszcze z partesem języka zwyczajców kraju swojego, jak to słusznie uważa Overbeck. Ponieważ dotknęliśmy się napisów, powiedzmy za jednym zachodem, iż takich znaleziono znaczną liczbę po murach, po ścianach budynków tak publicznych jak i prywatnych. One wtajemniczają nas w życie publiczne i prywatne dawnego świata. Jakoż znajdujemy naprzód napisy, wymieniające nad wstępem do domu nazwisko właściciela, albo najemnika jego np. C. I. Priscus II vir (Cajus Julius Priscus

Duumvir), co tém potrzebniejsze było, jak powiada D'Aloë, iż jeszcze nie numerowano domów. Najważniejsze są te napisy, które polecają na urząd tego lub owego spółubiegającego się. Takowe z istoty swojej są wielce częste i gęste, bo wybory zależały od kręsek głosujących obywateli. Na Album Eumachii spotkaliśmy się już z jednym takim napisem; wszakże one bywają w różnych i przeróżnych odmianach; czasem nawet polecający wymienia imię swoje, co zaiste wtedy bywało, gdy to imię jego miało mir i wzięcie w obywatelstwie.

Gdy Pompejanie stracili samodzielność swoją, gdy już chcąc nie chcąc przeistoczyli się ze Samnitów na Rzymian, a tém samém przyjęli urządzenia społeczności rzymskiej, a zwłaszcza zaprowadzili w swoją społeczność patronat i klientelę: wtedy zrodziły się między niemi te częste polecenia siebie możliwym patronom. Widzieliśmy, jak nasi bakałarze Verna i Valentinus proszą miejskich dostojników o opiekę; tak podobnie często całe cechy i korporacye udają się w opiekę patronów swoich, zwłaszcza edylów miejskich, np.:

M. Cerrinum aed (ilem) salinenses (górniki w żupach) rog. (rogant, proszą).

albo: C. Cuspium Pansam aed. aurifices universi rog. (rogant -- wszyscy złotnicy proszą) i t. d. i t. d.

Krom tego spotykano jeszcze ogłoszenia wielce uczące, i tak w roku 1756 odkopano piękny pałac niejakiéjs *Julii Felix*, który później, nie wiedziéć dla czego, napowrót zasypiano. Otóż na tym domu znaleziono napis następujący:

„Julia Felix, córka Spuriusa, życzy sobie wynająć od dnia 14 — 20 Sierpnia na lat pięć następujące posiadłości swoje, jako: Łazienki, 900 sklepów (!) wraz z otwartemi straganami (pergulae — kramiki?), tudzież pokoje na pierwszych piętrach (coenacula — rozumie się, że te pierwsze piętra nie miały tego znaczenia, co u nas). Gdyby zaś kto nie znał właścicielki, niechaj się uda do edyla A. Suetiusa Verusa“.

Ten napis nastęrcza dowód, jak kwitnącą potęgą rozwinął się handel w tém niegdyś szczęśliwém mieście Pompejańskiem. Gdy jednak mowa o owém wynajęciu aż 900 sklepów, zatem widać również, jak to wówczas własność nieruchoma gromadziła się w rękach nie wielkiej liczby rodzin zamożnych, od których tedy zależała reszta uboższego obywatelstwa (Overbeck). Aby jednym zawodem odbyć rzecz o napisach, dodajmy, że na bazylice, której zaraz bliżej się przypatrzymy, spotykamy ogłoszenie walki gladiatorów w amfiteatrze. Podobne uwiadomienie spostrzegliśmy już wprawdzie na domu Eumachii; jednak na bazylice nie tylko zapowiedziana jest walka innéj truppy, bo niejakiéjs V. Festusa Ampliata, ale dodane są wyrazy: „pugna iterum pugna“, co znaczy że gladiatorowie walczyć z sobą będą na śmierć (!). Obok takich straszliwych napisów, nie brakuje téż innych, zbyt naturalnych i zbyt naiwnych, przypomi-

nających ostrzeżenia, których tak pełno po miastach dzisiejszej Europy. Tak odkryto na naszym murze wizerunki dwunastu najcenniejszych bogów i bogiń z napisem: *Duodecim deos, et Dianam, et Jovem, Optimum, Maximum habent is iratos, quisquis hic m..... rit aut c..... rit*; co znaczy: Dwunastu bogów i Dyany i Jowisza najwyższego, największego niechaj ściągnie na siebie gniew, ktoby to miejsce zanieczyścił. Czyli takowe groźby i zaklęcia zdały się na co, nie wiem — ale to pewna, że w dzisiejszych Włoszech wcale nie dosięgają pożądanego celu.

Przecież wróćmy się do szkoły naszego Verny. I tutaj niby roztacza się otwarty dziedziniec otoczony podsieniami szerokiemi, co wsparte na kolumnach doryckich, dodawały nie mało wspaniałości szkole. Znaczna liczba tych kolumn zachowała się jeszcze w całości, i dźwiga nawet kapitele swoje. Malowidła strojne ubierały niegdys ściany. Na dziedzińcu unoszą się jakieś wysokie ciosowe podnoża. Miałyżby one być katedrą, jak niektórzy mieć chcą? — Tego nie wiemy! Ale zdaje się rzeczą niewątpliwą, że i przed osmnastu wiekami, również, jak i za naszych czasów, biedne chłopaczyska nie lada męczyły się nauką języków. Pompejańskie żaki musiały się uczyć trzech języków; bo naprzód po łacinie, bo językiem rzymskim mówili ich pogromcy; powtóre młodzi ćwiczyli się w greczyźnie, gdyż Grecy byli jeszcze wtedy ludem najwięcej ucivilizowanym, a ich literatura uchodziła słusznie za wzór dla ówczesnego świata, a nawet dla onej podsadziwej a dość ociężałej fantazy rzymskiej. A nakoniec — na ścianach szkoły Verny zostały po dziś dzień gryzmoły pacholał swawolnych — są to litery i wyrazy oskie, które tedy oczywiście dowodzą, że i języka Osków uczono po szkołach pompejańskich, i słusznie, bo to była mowa krajowa, miejscowa. Ba! nie ma ich czego żałować tych chłopców starożytnych! Gdy ich szkolna nauka przecież odbywała się prawie pod gołym niebem, kędy było suto słońca i świeżego powietrza, dużo oddechu, a nadewszystko dużo ruchu. Jakoż z całego rozkładu tej szkoły znać, że obok nauki książkowej troskliwie pamiętano o gimnastyce, o ćwiczeniu ciała. Jakież to porównanie ze szkołami obecnej Europy, w których biedny chłopiec siedzi przykuty do ławy przez pięć i więcej godzin dziennie, a dusi się w ciasnych izbach zamkniętych, i pełnych pary i zaduchu. I siedzi i siedzi w tej szkole, a jak z niej wyjdzie, to znów po to, aby w domu uczył się i siedział, gotując się na następną lekcję. Prawda, że młodzież nadziewa tę głowinę swoją mnóstwem wiadomości. Czyli zaś przy tej pracy zachowuje świeżość uczuć, lotność rodzimój fantazy? — a przedewszystkiem czyli zaostrza zdrowy rozsądek? — Może tym nowożytnym szkołom, dzisiejsza Europa ciągle nerwowa i wiecznie zakatarzona, w wielkiej części winna, że tak rzadko pojawiają się na świecie dzielne charaktery a wydatne indywidualności. Rozumie się, że my tu mówimy jedynie o nadużyciu. Bo jesteśmy przekonania, że tak

ludzie pojedynczy, jak i narody i państwa ciężko pokutują za nieuctwo a brak gruntownego wychowania, bo to grzech przeciw Duchowi Świętemu. Bez dzielnej i usilnej pracy młodzież nie podobałaby dziś wysokiemu stanowisku dzisiejszej kultury i umiejętności. Żądamy tylko aby przy trudach umysłowych nie zaniedbywano ciała, pragniemy aby z każdą szkołą tak niższą jak wyższą łączyły się z urzędu ćwiczenia gimnastyczne.

Czytelnik spostrzega na boku południowym naszego forum trzy budynki oznaczone przez H. Są to, jak się domyślić z pewnością można, trzy *Curie*, czyli trybunały, w których sędziowie ułatwiali pomniejszych sprawy. We dwóch z naszych budynków widzimy wzdłuż ściany ustawione podnóża, na których zapewne niegdyś stały posągi.

Teraz rozpatrzmy się bliżej w *Bazylice* — jest to przedmiot zaślugujący na ściślejszą baczność naszą. Oznaczyliśmy ją przez I. Ona, jak widać, facyatą, czyli jednym z dwóch krótszych boków zwraca się do forum. Że ten gmach rzeczywiście jest bazyliką, o tém przekonywa nie tylko jego rozkład architektoniczny, ale nawet napis wybazgrany na ścianach, a który jest bez wątpienia próbą kaligraficzną jakiegoś niedorostka szkolnego, może którego z poblizkich elewów profesora Verny. Ten napis nawet dwa razy po dzień świeci się na ścianach ogromną myłką w pisowni; bo za każdą razą mały szkolny żak napisał dwa s. „Bassilica“.

W poprzedzających tomach naszej podróży mówiliśmy już nie raz, jako w starożytnym świecie bazyliki znaczyły prawie to samo, co dzisiejsze nasze giełdy, bursy kupieckie. W nich bowiem odbywały się interesa handlowe, a zarazem sędzia w nich rozstrzygał ważniejsze sprawy sporne a nawet karne. Gdy wiara nasza stanęła tryunfem jasności nad nocą pogańskiego świata, wtedy bazyliki często bardzo zamieniano na domy Boże dla licznej rzeszy wychrzczonnej w nauce Chrystusa Pana. Pompejańska bazylika, choć w zniszczeniu a zwaliskach, jawi nam na oczy rozkład tego rodzaju budynków tak ważnych dla dziejów naszej architektury kościelnej. Wszakże tutaj przelotnie jedynie o tém przedmiocie mówić będziemy — zachowując sobie dokładniejsze rozprawy na czas późniejszy. Tutaj widzimy, że bazylika jest prostokątem otoczonym w koło pod sieniami spartemi na kolumnach, że przy jednym z dwóch boków krótszych, to jest przy boku na przeciw wchodowi dźwiga się podniesienie (do trzech łokci wysokie, na którym stało krzesło sędziego *dumvira*). Spostrzegamy, iż nasza bazylika w tém odstępuje od zwykłej architektury tego rodzaju budynków, iż to wzniesienie umieszczone jest przy ścianie prostej a nie w niży (absydzie) podobnej do niż, które widzieliśmy w *Senaculum* (D) i w trybunałach (H, H, H). Mimo wszelkich krytyk i badań nie wiedzieć z pewnością czyli środek tej pompejańskiej bazyliki był od góry otwartym,

czyli też pokryty dachem, stropem (*); nie wiemy też czy nad temi podsieniami wznosiło się piętro mające również swoją kolumnadę, i patrzące w środek. Mniejsza jednak o te szczegóły. Tutaj głównie o to chodzi byśmy pamiętali jakim trybem zamieniano takową bazylikę (krytą) na kościół chrześcijański. Bierzmy tedy dla wyjaśnienia rzeczy za przykład naszą bazylikę pompejańską, przypuszczając atoli, że była krytą stropem, a choćby tylko samym dachem. Naprzód wyrzucmy w myśli dwie środkowe kolumny na obu bokach krótszych owego prostokątnego środka, więc tym sposobem ubędą też po obu bokach krótszych owe podsienia. Tą nie wielką na pozór zmianą przeistoczył się cały charakter budowli! Jakoż cała bazylika, która była dopiero prostokątem otoczonym w koło podsieniami, która zatem była figurą mającą w środku ognisko całości (przy I), teraz zamieniła się na prostokąt, przedzielony wzdłuż na trzy nawy. Tak przestrzeń, która była dawniej środkiem, obwiedzionym ze wszech stron kolumnadą, teraz stała się jedną z trzech naw, choć się przeistoczyła na nawę środkową i najszerszą. Teraz przeto ognisko całości przeniosło się do boku węższego a przeciwnieległego wchodowi, i znajduje się zwłaszcza w środku tego boku, bo w miejscu kędy zasiadał niegdyś sędzia. To miejsce niegdyś będące tylko ustroniem, uboczem, oddzielonem od reszty budowy, teraz jest sercem całości, zewsząd widném ciągnącym ku sobie duszę widza, bo jest punktem przeważającym w całej myśli architektonicznej. Ta nowa myśl architektoniczna tém jeszcze silniej się uwydatnia, iż również oddalono kratę choć niską, która dawniej biegnąc od kolumny do kolumny, oddzielając tedy w pogańskich bazylikach portyki od środka, wznosiła różnicę między środkiem a okoleniem kolumnady. Teraz uważmy jeszcze, że wzniesienie owe sędziog, które jakeśmy rzekli najczęściej w bazylikach starożytnych mieściło się w niżu (trybuna, concha, absyda) teraz zajęte zostało przez tron biskupa, który miał po bokach swoich, wyższe duchowienstwo i dostojników świeckich. Pomyślmy, że przed tym tronem (w niejakiem oddaleniu od niego stanął pod baldakinem ołtarz ciborium), że znów przed ołtarzem było podniesienie choć nie wysokie, a otoczone balustradą a przeznaczone dla niższego, śpiewającego duchowienstwa (z tą chór lub prezbiterium od presbiter ksiądz). W tém prezbiterium umieszczono ambonę. Dodajmy nakoniec, że jedna z naw bocznych przeznaczona była dla kobiet, a druga dla mężczyzny; jeżeli zaś bazylika miała nad nawami pobocznemi piętro, wtedy takowe zajęte bywało przez kobiety. Ten szkic pobieżny czytelnik niechaj sobie raczy uzupełnić naszymi uwagami nad katedrą w Tor-

(*) Historycy sztuki są po większej części zdania, że środkowa część bazyliki była od góry otwartą, gdyż na posadzce widać ścieki dla wody deszczowej. — St.

cello, która jak pamiętamy jest bazyliką. (T. II. przyp. str. 13 i następne.)

Nawróćmy atoli z wieków chrześcijańskich do pogańskiego świata, co tu ze smętnych gruzów patrzy na wędrowca w niemocie a głuchocie pośmiertnej. Tutaj zaiste wszelkie opisy zamieniają się mimowolnie na elegie, na treny. I w tej bazylice gospodarzyły rozlukane żywioły, a może jeszcze bezlitośniej, niż w innych budynkach. Nie wiem, czyli tutaj aby jedna kolumna została cała. Koberce mozaikowe rozesłane po posadzce, kapitele korynckie, belkowania marmurowe, strojnie wyrabiane, stropy bogate, były bez wątpienia niegdyś chwałą tej bazyliki i zacie dosłużoną miasta dumą.

Nasz przewodnik poprowadził nas ku trybunie. Przed nią, jak rzekłem powyżej, wznosi się jeszcze dziś podnoże, na którym królował obok decemwira za dawnych lat posąg siedzący. Wśród rumowiska, pokrywającego całą przestrzeń, znaleziono nogi tej figury. Pod trybuną samą widać komorę sklepioną, opatrzoną dwoma małymi otworami, uzbrojonymi w kratę; ta przestrzeń bez wątpienia była więzieniem. Gdy niegdyś odkopano to miejsce smętne, znaleziono w niem dwa szkielety. Nasz sierżant zwrócił jeszcze uwagę naszą na trzecie niby okienko, roztwierające się w posadzce trybuny, a będące niby komunikacją między decemvirem, zasiadającym na sądzie, a więzieniem. Gadatliwy cicerone gwałtem nas chciał przekonać, że tym otworem odbywały się inkwizycye; jednak wymowa jego nie na wiele się przydała, bo wiemy jak to w świecie starożytnym proces cały toczył się publicznie, jawnie. Grecy i Rzymianie nie byłiby ścierpieli żadnych tajemnic w sprawach karnych.

Obejrzawszy się do syta w bazylice, ruszyliśmy do pobocznej ulicy; bo z niej prowadzi główny wstęp do świątyni *Afrodyty* — K (*). Przypominam czytelnikowi, że zanim wstąpiłem na forum, wpadłem na kilka minut do tej budowy tak niegdyś wspaniałej. Teraz nieco obszerniej o niej pomówimy. I tutaj widzimy ogromny, prostokątny dziedziniec, otoczony w kolo kolumnadą, więc podsieniami krytymi, mającemi po jednej stronie ścianę, a po drugiej kolumny korynckie. Te podsienia (korytarze) niegdyś pokryte były zapewne bogatym stropem lśniącym w kasetony wspaniałe, złociste, a do dziś dnia widać pełne uroku malowania, odziewające jej ściany. W miejscu tego dziedzińca, oznaczonego na drzeworycie przez I, utrzymał się jeszcze ołtarz. Forma jego dowodzi, że służywał do ofiar bezkrwawych. Bo miłości bogini, tej pani uczuć tkliwych, rzewnych, tej mistrzyni życia ludzkiego a radości serdecznych, weselnych, nie zabijano nigdy na ofiarę jestestw żyjących. Na jej wonnym ołtarzu

(*) Świątynia ta poświęconą była głównej bogini miasta *Wenerze* (Afrodycie) pompejańskiej. — St.

kładzono ciasta, owoce, kwiaty. Jój grano na lutni, jój śpiewano dźwięczne pieśni na cześć.

Zważcie atoli, jako dawnego świata miłość była różną od miłości w naszych stuleciach. Afrodyte jest wprawdzie niebianką, urokiem nadludzkiej piękności oblaną — ale niebianką z pian morskich zrodzoną. Wprawdzie Olimp wzniosły stawał się bogom losowładnym bezradosną i opuszczoną tęsknicą, gdy kiedy brakło w promienném ich kole kochania bogini. A przecież ta serdecznych rozkoszy królowa, co uśmiechem niosła szczęście i wesele samym nieśmiertelnym niebianom, rozpaczała w nieukojonej boleści na ziemskich nizinach, za utraconym ulubieńcem śmiertelnym. Jój wprawdzie same bogi oddawały błagalną chwałę; ale same te bogi obleczone były ciałem, choć ciałem wiecznie młodem, wzniesioném nad ludzkie niemoce. Ztąd też Wenus, choć boginią, była ze serca niewiastą ziemską i czuła po ziemsku, ona nie znała, co srogość bezlitośna; jój jedynym mścicielem był jój synek, ów Eros drwiący, swawolny, figlarny; jój drużyną ludek amorków skrzydlatych, niosący płonące pochodnie, najczęściej w górę wzniesione, niekiedy zaś i ku grobom schylone; jój kwiatem były róże, co choć rosą olimpijską skropione, rosły w ziemskich ogrodach i umierały od doczesnych powiewów.

Inną jest potęgą miłość w nowoczesnych stuleciach. Ona będąc dwóch odwrotnych światów wysłannicą, odziewa niewypowiedziane nadziemskie tęsknoty we formy doczesne, a w osobę ukochaną wciela ideały, w dziedzinach jasności zrodzone. Zaiste w nowoczesnych dziejach, miłość ma inne nieskończenie głębsze znaczenie, miłość w społeczności chrześcijańskiej jest także różą, ale różą niebiańską na ziemskim roztuloną krzewie. W dawnoczesnym świecie miłości uczucia nocily w powietrzu, niby skowronek lekki, lotny, co wśród słońca wita radośnie wiosnę młodą i dzionek poranny ludzkiego żywota. Miłość nowożytnych ludów śpiewa w serca świętych tajnikach, jak słowik, co śpiewa rzewne, głębokie tęsknoty swoje, aż niekiedy z drgających piersi swoich wyspiewa sobie własny swój skon.

Otóż za ołtarzem powyżej wspomnianym wnoszą się schody o trzynastu stopniach, prowadzących do właściwej świątyni. Ona stanęła na podmurowaniu ze cztery łokcie wysokiem, a jest ze wszystkich czterech stron otoczona kolumnami (*). Z tych kolumn przysionek (2) zabiera sześć z frontu, a z boków po cztery (licząc narożne kolumny dwa razy). Z przysionka tego wstępujemy do celli (3). Na naszym planiku (str. 225) widzimy podnoże, na którym niegdyś promieniła urokiem Afrodyte, odbierając hołdy i cześć od kochanków zapadłego świata. Znaleziono też wśród gruzów okrucy posągu tej bezszatnej bogini. Pod tēm zasypiskiem popiołów odkryto

(*) Jest-to przeto świątynia *hypaithros*, mająca środek odkryty.

również posadzkę z marmurów kolorowych, ułożonych w wielce wdzięcznym rysunku. Obok schodów powyżej wspomnianych mieści się mniejszy ołtarz poboczny.

Wszyscy archeologowie i dziejopisy sztuki godzą się na to, jako ta świątynia pyszniła się okazałością niewypowiedzianego wdzięku, i jako ona nawet była co do wymiarów największą w całym mieście. Ona też jest jedynym hypaithrosem dotychczas w Pompeji odkrytym (*). O malowaniach, które zdobiły przysionki, obiegające dziedziniec, wspomnieliśmy już powyżej; przecież inne, jeszcze wyższej wartości artystycznej, znaleziono w świetlicach, które dobudowane są za przysionkiem, ciągnącym się ze strony świątyni właściwej. Te pokoje zapewne były mieszkaniem kapłanów.

Pozegnałem się nakoniec z tym cudnym budynkiem, co dziś smętnem widmem dawnej wspaniałości swojej, przyrzekając atoli sobie, że za drugim nawrotem do Pompeji pewnie złożę mu hołdy moje. Wyszedłszy na ulicę wziąłem się na lewo, i znowu stanąłem na forum. Ciągnąłem wzdłuż murów zewnętrznych tej świątyni bogini miłości. Prawie w miejscu, gdzie one się kończą, widać niby rodzaj głębokiej niży. W niej zachowały się miary urzędowe, przeznaczone, jak się zdaje, na przedmioty sypkie, per modum naszego korca staropolskiego, który niegdyś znajdował się w ratuszu krakowskim a dziś spoczywa na podsieniach dziedzińca naszego starego Collegium Jagiellońskiego. Można by wiele prawić o dowcipnym przyrządzie tych miar, lecz one raczej do archeologów niż do nas należą. Ukończmy nasze obchody około forum, rzuciwszy uwagę na budynek oznaczony literą L. Była to niegdyś sala długa, której strop spoczywał na kolumnadzie otwartej ku forum. Czém była ta sala? — trudna odpowiedź. Niektórzy archeologowie (między innymi Overbeck) są zdania, że ona służyła obywatelom zgromadzającym się choćby w sprawach prywatnych. Mogła ona mieć tedy cel, jaki ma dziś np. już znana nam florencka Loggia dei Lanzi. Domysł ten dość podobny do prawdy; zwłaszcza, gdy zważymy, jako życie na rynkach, ulicach, bazylikach i t. d. było nierównie właściwsze starożytnym ludom, niż nam obecnym obywatelom tej ziemi, zwłaszcza nam, mieszkańcom północnej Europy. My żyjemy więcej domowo i domaszno, familijno, kominkowo, przypieckowo albo nawet zapieckowo, my mniej mamy czasu do pogawędy po ulicach, nam ciągle czegoś się śpieszy, a mniej zajmujemy się publicznymi sprawami — czynności nasze mniej na jawie, każdy z francuzka mówiąc „zapięty jest pod brodę“, zachowując dla siebie uczucia i zdania swoje. Potomki onych dawnych ludów a raczej sukcesory ich ziemi i ciepłego nieba, dzisiejsi Grecy i Włosi, przypominają nam ów żywot starożytnego świata; bo i oni lubią żyć i pracować i gawędzić na

(*) Przypominamy, że świątynia hypaithros jest świątynią, w której środkowa przestrzeń była odkryta.

ulicach — przecież to podobieństwo jest tylko powierzchowne, bo treść ich pogaworów mniej polityczna, publiczna; co więcej, toć tylko lud uboższy, co żyje na jawie otwartym w owych krajach południowych; klasy wyższe żyją więcej w ścianach domowych.

Odbywwszy, jakem rzekł, wędrowkę w koło całego forum stanęliśmy z powrotem w miejscu, od któregośmy ją rozpoczęli, bo w obec nas znowu się wznosiły zwaliska Jowiszowej świątyni. Już w tej chwili upały wrzące piekły w koło bruk i wyszczerbione ściany, nekając nie mało nasze siły duchowe i cielesne. Nie chciałem jednak jeszcze południować, pragnąc przed obiadem poblizkie łaźnie odwiedzić. Nasz mentor, choć synał tej ziemi gorącej, wrzącej, ocierał sobie raz wraz czoło swoje chustką czerwoną, której nie wypuszczał z ręki, a ciągle jednak powtarzał, że mimo skwarów okrutnych, gotów się poświęcać nam bez granic, bo go niezmiernie raduje to nasze zajęcie się pomnikami starożytności — dodał również, że mu wypadnie koniecznie po tych nadludzkich fatygach pokrzepić się butelką najlepszego wina. Zdaje mi się, że widziadło onej butelki, jawiąc się przed duchem sierżanta, jak ongi widmo puginału przed oczyma Macbetha, dodawało mu jankoru; bo, jak to mówią, zebrawszy się w kupę, jął się rześko maszerować przed nami, wyprowadzając z forum na znaną nam już ulicę „Owoców“ (u. O.). Tutaj ręką wskazał w lewo, pokazując gruzy jakiegoś budynku, umieszczonego za owa salą (L), a będącego, jak się dziś domyślają więzieniem. A potem już żwawo i choczno ruszył z nami do *łaźni publicznych*, oznaczonych na naszym planiku przez M.

Słusznie ktoś rzekł, że kąpanie się jest istną potrzebą natury, więc już na starym wschodzie, kędy się wykołysał ród ludzki, kąpiel wplotła się w życie narodów. Stare tradycje, stare pieśni, święte księgi wspominają o kąpielu, o łaźniach. W prawach Mojżesza kąpiel i obmywanie się stały przepisem religijnym; a Homer często śpiewem uniesmiertelniał łaźnie bohaterów, a nawet bohaterek swoich. Więc łaźnia przeszła do Grecyi a Rzymian dawnych, stając się zwyczajem powszedniego życia. A nie mogło być inaczej. Wystawmy sobie, jako starożytni nie nosili bielizny płóciennnej, przylegającej do ciała, chroniącej je od kurzawy; jako u nich piersi, nogi i stopy bywały obnażone; jako ich sandały nie mogły zastąpić naszego obóvia — pomyślmy téż, jako w ich szaty wełniane nabierał się kurz uliczny, tém gęstszy, że ludzie starożytnego świata, mniej, jak my, bawili w mieszkaniach swoich. Z tego wszystkiego widzimy, że częste kąpiele były niezbędnym warunkiem czystości. Przecież, co było z razu potrzebą, stało się później, zwłaszcza w Rzymie, zbytkiem szalonym. Bo gdy onym światu panom zabrakło publicznego życia, gdy ich już nie poruszały wielkie, uszlachetniające, światonośne idee, a za to uczucie poniżenia do ziemi ich przygniotło, gdy nawet wiara w tameczny świat bogów w sercu wymarła, a gdy w zamian za te ogromne olbrzymie straty na duchu, zamożność zasobna wszystkich

narodów i ludów spanoszyła bajecznemi bogactwy drapieżców świata: cóż dziwnego, że Rzym pragnął zastąpić duchową zącą treść rozpasanym zbytkiem, że chęć utopić srom swój i hańbę w cielesnych upajających rozkoszach, puszczał się na marnotrawstwa bezuzdne, dogadzające chorowitej fantazyi a niegodnym chuciom. Wtedy to powstały owe łaźnie (thermy) w Rzymie, z których każda była jakoby osobnem miastem dla siebie, w których przepychy zuchwały, podpasły brał wszystkie sztuki w korne służby swoje, by olśnić i pogłaskać rzymski lud; w których posągi i teatru, widowiska zapaśników, obrazy, mozaiki, ogrody i pachnidła sadziły się na to, aby dworować pokoleniom zużytym, przeżytym, rozlegającym się gnuśnie na warunkach swoich przodków i pożerających krwawe dorobki zgromionego przez nich świata. O tych jednak zawrotnych zbytkach rzymskich mówić będziemy do syta w Rzymie, gdy nam przyjdzie chodzić po jego hardych zwaliskach. Zdaje mi się atoli, że tutaj w Pompeji jest miejsce po temu byśmy dalej odbyli rzecz o rozkładzie i urządzeniu rzymskich łaźni, bo właśnie te thermy pompejańskie w porównaniu z innymi tak dobrze zachowane, choć tak drobniuchne obok rzymskich, głównie wyjaśniły archeologom przedmiot ten i przyczyniły się nie mało do zrozumienia ustępów w pisarzach starożytnych, wspominających o kąpielach i łaźniach. Niechaj się szanownemu czytelnikowi nie sprzykrzą te opisy nasze; bo łaźnie mają nierównie wyższe znaczenie w świecie dawnym niż w dzisiejszym, a były wielce ważnym pierwiastkiem życia starożytnych ludów (*).

Czytelnik widzi z naszego planiku (str. 225), iż łaźnie zajmowały prawie całą przestrzeń, ograniczoną ze czterech stron ulicami. Mówimy, że łaźnie „prawie“ zajmowały całą tę przestrzeń, a to dla tego, że do łaźni nie należały naprzód sklepy i kramy, które wychodzą na ulicę *Owoców* (u. O.), dalej nie należał do nich, cały szereg sklepów przy ulicy, idącej od bramy tryumfalnej B do świątyni Fortuny (albo Merkurego), nakoniec do łaźni nie należały sklepy graniczące z ulicą *Fortuny* (u. F.) (***) aż do zabudowania, oznaczonego przez 6.

Zdaje się, że główny wchód do łaźni znajdował się od ulicy Fortuny (u. F.), a nazwanej dla tego tem imieniem, że do niej bokiem przylega wielkiej piękności świątynia Fortuny, którą też widać na naszym planiku od góry, po prawej jego stronie, a której się później nieco bliżej przypatrzymy. Ten główny wchód znajduje się

(*) Umieszczam tutaj prace, których się przeważnie radziłem w moim opisie łaźni pompejańskich, a które moim czytelnikom ciekawym usilnie polecam: *Real Museo Borbonico v. II*, z planem i rycinami na wielki rozmiar; *Becker, Gallus oder romische Scenen aus der Zeit des Augustus*. 2 tomy. (3-cie wyd. Lipsk 1863 r.) T. II. str. 11 i następne. Becker w tem znakomitę dzieło, pragnąc dać wyobrażenie o łaźniach rzymskich, opisuje także nasz budynek pompejański załączając plan jego. *Overbeck*. l. c. od str. 158 do 173. — *Adam* (prof. w Edynburgu) *Starożytności Rzymskie*, tłóm. niem. T. II. str. 170, i t. d.

(**) Ta część ulicy Fortuny, która graniczy z kąpielami, nazywa się obecnie *Strada delle Terme (Decumanus major, Regio VI. VII)*. — St.

właśnie pod naszą literą F. Gdy łaźnie były zajęte, przybywający goście udawali się na podwórzec M, który, jak widzimy, był otoczony przysionkami spartemi na kolumnach doryckich. Czekałym na łaźnie zapewne nie zbyt się cniło, bo, jak się domyślać można, spływał im czas na plotkach i bajeczkach miejskich, na pogaworach o teatrach i gladiatorach; bo też na ścianach widać resztki spłowiełe ogłoszeń różnego rodzaju widowisk. W tym dziedzińcu znaleziono miecz, należący zaiste do dozorcę łaźniennego, balneatorem zwanego. Odgrzebano też tutaj puszkę, w której zapewne odzwierny zbierał opłatę za łaźnie. Opłata była niezmiernie skromna, bo wynosiła od osoby quadrans, to jest trzy grosze polskie (quadrans = $\frac{1}{4}$ asa = $\frac{1}{30}$ denara); a zdaje się, że młodzież poniżej lat czternastu nic wcale nie płaciła. Domyślić się można, że zbierano quadranse w miejscu 2. Była to świetlica zesklepiona od góry, otwarta zaś całym jednym bokiem na portyk; była to tedy przestrzeń tak zwana exedra (albo ala), o której też później, opisując mieszkania prywatne, obszerniej mówić będziemy. Tutaj w koło ścian obiegały ławy, na których siadali ci, którzy, mając kąpać się w zimnej wodzie, pragnęli się ochłodzić. Być może, że opłaciwszy się, dostawali odpowiednią dla siebie markę. Warto też zważyć, iż w ścianie tej eksedry lub ali (2) umieszczona była lampa, która wieczorem i tę eksedrę a zarazem i salę (4) oświecała. Ta sala (4) *Tepidarium*, miała właściwe znaczenie, o którym zaraz poniżej mówić będziemy. Podobny narząd spotykamy i w sali 5, *Caldarium* zwanęj. Tutaj albowiem w ścianie grubiej, zwróconej do dziedzińca (czarno zacięniowanej), także była umieszczona lampa, oświetlająca owe *Caldarium*, a zarazem przyległy portyk (podsień) i dziedziniec (*). Pod rumowiskiem znaleziono potłuczone skorupy szklane, z których z pewnością domyślić się można, iż oba te kaganice otoczone były szkłem okrągłym, zapewne kula, banią szklaną.

Wróćmy jednak do naszych gości łaźniennych. Otóż rzekłem, że większa ich liczba zwykle wprzód przechadzała się po podsieniach dziedzińca chłodząc się, lub wypoczywając w eksedrze (2). A każdy i słuchał i gadał plotki, nowinki, lub schwytyany przez którego z poetów lub poetków miejscowych, musiał słuchać to lepszych, to gorszych wierszydeł. Bo to nawet pewnego razu Horacyusz, w złym humorze będąc, docina onym wrzekomym wieszczkom, śpiwając: „Ja nikomu nic nie czytuję, chyba przyjaciółom; a to nawet wtedy gdy mnie zniewolą — ot! małoż to takich, którzy deklamują roboty swoje na środku rynku, a nawet w łaźni, bo to tak pięknie brzmi głos w miejscu zamkniętym“ (**).

(*) Overbeck str. 166.

(**) Nec recitem quidquam, nisi amicis, idque coactus
..... In medio qui

Otóż kandydat do łaźni wyzwoliwszy się od natrętów poetyckich udał się do *apodyterium*, to jest do sali 3, a to przez wężki korytarzyk, który, jak widzimy na planiku, łączy portyk dziedzińca z apodyterium. Ten korytarzyk był pokryty sklepieniem, błękitno malowanym i zdobnym w gwiazdki złote. W nim znaleziono 800 małych lampek. Bo tych kagańczyków odkopano z pod popiołów w całych łaźniach do 1,300. Jest to mnogość większa, niż była potrzebna do oświetlenia wszystkich tych przestrzeni. Ztąd niektórzy badacze (np. Wackernagel) są zdania, iż w łaźniach zwykle sprzedawano kagańce. Większa część tych lampek wyrobiona z terra cotta, niby z gliny palonej, a zdobna w sceny mitologiczne. Z nich wybrano co piękniejsze, a resztę potłukła dyrekcyja neapolitańska starożytności. Z jakiego powodu? — Nie wiem! Overbeck i inni twierdzą, że to się stało z zazdrości, by te kagańczyki nie rozeszły się w zbyt wielkiej liczbie po świecie. Niechajże sobie ci panowie, którzy takie rzeczy twierdzą, odpowiadają za zdanie swoje — my tymczasem śpieszymy do apodyterium. Tutaj goście składali szaty swoje, oddając je do schowania słudze niby szatnemu, który się zwał Capsarius, i ten zamykał je w izdebce przyległej, zwanęj capsa. W ścianach widać dziury, w których zapewne niegdyś mieścili się kołki, niby wiszadła na suknie. Apodyterium pokryte sklepieniem kolebkowatym, które w części po dziś dzień się utrzymuje; wzdłuż ścian ciągną się ławy kamienne, opatrzone w podnoża. Jeszcze widać ślady dawnego malowania. Sala ta była oświetlona przez dwa okna, umieszczone pod samem sklepieniem, a nawet wcinające się nieco w sklepienie. Dziwna rzecz, że znaleziono wszystkie kawałki szyby, która pewnie do tego okna należała. Znać, że ona z jednej strony była szlifowana na nieprzezroczysto. Dorozumiewają się, że ona dla tego tak była przyrządzona, aby przechadzający się po płaskim dachu nie widzieli tych, którzy zrzucali ze siebie szaty. Okno zdobne w sztukaterye, dość wątpliwego znaczenia. Ta szyba, jak i inne przedmioty szklane, znalezione w Pompeji jasno dowodzą, iż starożytnym używanie szkła nie było wcale tak obcym, jako się zwykle zdawało nowożytnym uczonym. Lubo prawda, że jak się już wyżej rzekło, rzadko posługiwano się szybami szklanemi, przecież wielkie mnóstwo szklanych naczyń, flaszek i dzbanów, znalezionych w Pompeji dowodzi, że doskonale umiano wydymać przedmioty szklane, co więcej udawano szkłem marmury, drogie kamienie, składano ze szkła mozaiki; później nawet odzieiwano ściany świetlic tafłami szklanemi, i t. d.

Rozebrawszy się tedy gość w apodyterium, jeżeli się pragnął kąpać w zimnej wodzie, udawał się do *Frigidarium*, nazywające się także *natatio*, *natatorium*, *piscina*, *baptisterium*. Czytelnik łatwo

scripta foro reciteut sunt multi quique lavantes,
Suave locus voci resonat conclusus.

znajdzie na naszym planie to frigidarium, choć dla braku miejsca nie mogło być oznaczone numerem. Jest to owa izba na zewnątrz kwadratowa, a na wewnątrz kolista, obejmująca w sobie okrągłą wielką miednicę, niby czaszę marmurową do kąpania. Ta miednica atoli całą głębokością swoją wpuszczona jest w ziemię; tak, iż zwierciadło wody znajdowało się może z pół łokcia niżej niż posadzka samego frigidarium. Średnica tej miednicy, czaszy, dochodzi 12 stóp, 10 cali. Znać tedy, iż nie bardzo można było po niej pływać, a to tém mniej, iż głębokość samej wody nie przechodziła półtora łokcia. Ta salka okrągła jest też w ostrokąg zesklepiona i dochowała się prawie całkowicie do naszych czasów. W koło są niżej marmurowe, zwane scholae; w nich ławy dla odpoczywania. I to frigidarium było zdobnie malowane; zwłaszcza gzyms, na którym się spiera sklepienie ustrojone wozami pędzącemi na wyścigi. Budowa tej przestrzeni powtarza się w architekturze czasów chrześcijańskich. Tak stojąc wśród tego frigidarium, mimowoli nasuwał mi się obraz baptysterium, któreśmy widzieli w Pizie, onego budowania przywołującego nam żywo na pamięć chrzcielnice pierwotnego chrześcijańskiego kościoła. Rzeczy ziemskie doczesne, ocienione ducha niebiańskiego skrzydłem przemieniły się we wiekuiste znaczenie. Wracając tedy znowu do Apodyterium (3), ztąd przez drzwi, widoczne w naszym planiku, przewodnik nas wprowadził do *Tepidarium* (4). Jest to sala, która jak się rzekło była przeznaczona dla rozbierania i rozgrzania się tych gości, którzy mieli użyć łaźni parowej w Caldarium (5). Zatrzymałem się długo w tém Tepidarium, bo ono rzeczywiście musiało być niegdyś prześliczne i ustrojone ze znakomitą artystyczną pretensją. I tutaj sklepienie kolébkowate, ale zdobnie podtrzymywane przez szeregi karyatidów w kształcie gigantów (atlantów) wyrobionych z terra cotta. One podpierają gzyms, od którego wznosi się sklepienie. Te figury same z wielkiem niby wysileniem dźwigając brzemie gzymsu, nie lada ożywiają i bogacą ściany sali. Ale podobno najwyższą jej ozdobą są stroje sklepienia, dokonane w sztukateryach i malowidłach. Aby o wdzięku lekkim i pełnym fantazyi podać czytelnikowi wyobrażenie, umieszczamy nasz drzeworyt (str. 249) *Fig. 88*, przedstawiający część tego sklepienia. Figury rzeźbione precudnie się uwydatniają na tle czerwonym, błękitnym; sala jest z góry oświetlona.

Otóż z tego tepidarium prowadzą drzwi do innej sali zwanej caldarium lub sudatorium, bo w niej używano łaźni parowej i gorącej kąpieli. Ku temu celowi na jednym końcu sali stała okrągła, pyszna, olbrzymia, z jednej sztuki marmuru wyrobiona wanna (labrum); a na drugim końcu czworograniasta, służąca do właściwych ciepłych kąpieli; wzdłuż zaś sali znajduje się tak zwana *suspensura*, to jest przestrzeń opatrzona pod podłogą swoją w rury dla wprowadzenia pary. Otóż dotknąwszy z lekka najglówniejszych części, z których się składają łaźnie pompejańskie, kończymy nasze opisy;

bo lubo łaźnie starożytne są, jak rzekliśmy powyżej, objawem dobitnym nastroju dawnego świata, przecież dokładniejsze ich opisy



Fig. 88. Strop w Tepidarium w łaźniach pompejańskich.

miałyby raczej znaczenie archeologiczne a nie artystyczne; ciekawszy czytelnik znajdzie bliższe szczegóły w dziele Overbecka (od strony 158 do 173) (*). Podobnie choć niby w skróceniu urządzone są łaźnie dla niewiast. Tych łaźni najważniejsze części oznaczone są przez 6 i 7, na naszym planiku. Mówimy o niewieściach łaźniach, choć nie braknie takich archeologów, którzy twierdzą, że właśnie 6 i 7 były przeznaczone dla mężczyzn, a tamte, któreśmy bliżej przebiegli, były kobietom poświęcone, jako wykwintniejsze i wygodniejsze. Jahym nie był tego zdania, bo takowa uprzejmość dla płci słabszej jest raczej

istotą społeczności chrześcijańskiej niż pogańszczyzny.

Teraz rozpatrzmy się jeszcze w powyżej wspomnianej świątyni *Fortuny*, którą czytelnik widzi na planiku na ulicy téjże bogini. Otóż rzut poziomy na tym planiku, wraz z *Fig. 89* (str. 250), daje nam zupełne wyobrażenie o tym modnie pięknym budynku, zwłasz-

(*) Godne uwagi, że w roku 1858 odgrzebano w północno-wschodniej części Pompeji zabudowania kąpielowe, które *nowemi kąpielami* (*nuove terme*) nazywają, chociaż według wszelkiego prawdopodobieństwa zbudowane były o 150 lat wcześniej niż kąpiele Fortuny. Znajdują się one przy ulicy *Olconio* i urządzone są według tego samego ogólnego planu. — St.

cza gdyśmy sobie powyżej dokładnie opisali świątynię Jowisza. Prawda, że przybytek Fortuny dziś smętną głuchą złamaną ruiną, jednak nasz wizerunek przedstawia go nam jak zapewne był niegdyś za swojego życia. Tak jak świątynia Jowisza, jak wszystkie rzymskie, tak i nasz budynek opatrzony jest w przysionek głęboki oparty na kolumnach, do którego jedynie z frontu prowadzą schody. Nasza świątynia strojna w kolumny korynckie a na platformie w posągi.



Fig. 89. Świątynia Fortuny.

Ołtarz publiczny stanął przed schodami — cały gmach wesóły, uroczysty.

Dotąd jeszcze jako tako starczyło mi sił do oglądania tych pompejańskich dziwów; obejrawszy zaś łaźnie, brakło mi wszelkiej świeżości zmysłów i myśli. Opojony tym umarłym, a jednak dziwnie działającym starożytnym światem, rozebrany żarem upałów, znękanym ciągłym stanieniem a wolnym chodzeniem, wróciłem do austeryi, kiedy już padrona czekała z wyborem, jak mówiła, obiadem. Jednak i te wyszukane podług niej łakocie, nie na wiele się zdały.

Opadła mię, jakby zły duch, jakaś niewczesna ciekawość, i stanąłem na progu kuchni, i zajrzałem na nieszczęście w to tajemnicze państwo padrony, szastającej się około sprawy obiadowej. Już samym widokiem się najadłem. Zacząłem i skończyłem obiad na chlebie, winie i owocach; resztę zjadł za nas obojga nasz cicerone, który zrazu z daleka nam się przypatrując, ciągle ocierał się barwną chustką, rozpowiadając hałasnie swoim kompanom o niesłychanych trudach, jakie z nami ponosił, cukrując głośne opowiadanie swoje często gęsto do nas zaadresowanym komplementem. Rozumie się, że odstąpiony obiad uważał sobie za nagrodę zasłużoną elokwencyi swojej.

W austeryi skwar jak w piekle — roje much brzęczących, burczących a dobijających się o czoło, o nosy gości, dymki, zapachy i krzyki wypadające z kuchni — dzwonki osielków, co sobie założyły kwaterę główną w przyległej stajence — chrapanie ich właścicieli rozciągniętych w cieniu, tuż za progami stancyi naszej — otóż to były potęgi uderzające na biedne pięć zmysłów naszych, żadnego nie oszczędzając. W tym czyściu przebyłem blisko trzy godziny. Aż nareszcie, przecież przedrzymawszy się, cicerone oświadcza imieniem chylącego się już słońca, że mogę dokończyć dzisiejszej wędrowki naszej.

Żwawa też teraz już była droga nasza po świątnicach, ulicach, domach, teatrach pompejańskich; wyszliśmy za bramę *Herkulańską* w ulicę *Grobową*, odwiedziliśmy willę *Diomeda*: słowem tym razem przebiegłem prawie całe wykopaliska, wyjąwszy amfiteatru, który zbyt był od nas odległy.

Czułem atoli, że ten przegląd był nader nagły a powierzchowny. Odurzony będąc tylu przedmiotami, tylu scenami dawnego świata, chciałem poprzestać dziś na ogólnym obrazie, przyrzekając sobie, iż w rychle zabiorę się do powtórnego bliższego przeziernia tych puścizn po umarłym ludzie — a wtedy też dokończę opisu mego.

Wróciłem ostatnim pociągiem do Neapolu. — Wrzask, rozruch uliczny, życie kipiące, wrzące na S. Lucia, tłumy świątefek i lamp przekupniów, turkot szumnych ekwipażów, wracających z Chiaja, zdawał się być jeszcze hałasniejszy, jeszcze więcej odurzający po wędrowce wśród gruzów i popiołów pozgonnego miasta. Wróciwszy do mieszkania, roztwarłem okna. Długo, długo tam stałem — aż nakoniec morze — księżyc po jego spokojnych falach pływający — uciszenie się stopniowe stolicy, zwolna ukołysały duszę.

Neapol.

(Dalszy ciąg.)

Wczoraj najwcześniejszym pociągami, puściłem się do Pompeji. Z forum bez stracenia chwili, ruszyłem wprost przez ulicę *Złotników* (oznaczoną przez U Z. (*)) na planiku (str. 225) do *amfiteatru*, który stanął na drugim końcu miasta. Długa tajemnicza przestrzeń, jeszcze nie odkopana, oddziela go od części Pompeji, już wydobytej na jaw. Na tej przestrzeni zielenią się morwy, oliwy i bujne winnice, obciążone gęstym, ciężkim winogradem; one sięgają korzeniami w głębie, kędy niegdyś radowało się życie świeżem wesołem tętnem. Patrząc się na te liście sute, na te owoce lśniące, pełne siły, zdaje się, jakoby w nich metamorfozą odrodziły się dawne radości i wesela i życie dawne, co dziś śpi śpiączką śmiertelną pod zabójczym popiołem, niby pod trumny wiekiem.

Podczas wędrówki naszej dłużej, a dość mozolnej, droga nasza biegła nie zbyt daleko od obronnych murów miejskich. Te groźne mury a baszty ich są urządzone trafnie, dowcipnie, ułatwiając niegdyś dziwnie komunikacye obrońców — i nie mogło być inaczej, bo są dziełem onego ludu, co był przecież najstarszym cechmistrem wszelkich żołnierskich spraw. Nie bawimy się jednak ich opisem, bo to nie do nas, ale raczej do archeologów należy. Już przed nami stanął amfiteatr ponury, niby katafalk spróchniały, niby widmo nocne złowrogie.

Opis amfiteatru w Weronie dał nam już lekkie i powierzchowne wyobrażenie o amfiteatrach rzymskich, tutaj nieco dokładniej opiszemy amfiteatr pompejański, byśmy nabyli dostatecznego pojęcia o tego rodzaju budowach. Ta wiadomość przyda nam się w Rzymie przy oglądaniu tak zwanego Coliseum. Ten amfiteatr pompejański oparł się z dwóch stron o mury miejskie, a stanął wyszczerbany, nadgryziony od potęgi rozhukanych żywiołów, od pracy złowrogiej osmnastu wieków. Dziś hulają po nim dzikie suche zielska. Długi korytarz poprowadził nas do areny, więc na tę przestrzeń owalną, na której odprawiały się okrutne hece, ludobójcze zabawy. Arena pokryta grubą warstwą piasku, w który wsiąkały kałuże ludzkiej krwi a zwierzęcej posoki. Cały obwód tej areny owalnej dochodzi 2,500 stóp. W koło też owalem wznoszą się rzędami ławy; a jest ich 34. Znakomite dygnitarze a dostojniki, kapłany i t. p. zajmowały cztery najniższe rzędy ław, nazywające się *infima caeca* — czwarty z tych rzędów odgraniczony od wyższych ścianką niską. Już tedy od piątej ławy zaczyna się oddział średni, *media caeva*,

(*) *Strada della Abbondanza*. — St.

obejmujący 12 rzędów ław, także coraz wyższych a przeznaczonych dla średniej klasy np. dla kupców. Ten średni oddział znów odgraniczony przegrodą od najwyższego oddziału zwanego *summa cavea*, a składającego się z 18 ław przez pospólstwo. Widać, że w Pompeji rangi społeczne zajmowały miejsca sposobem wręcz przeciwnym porządkowi zachowanemu dziś w Hiszpanii w czasie walki z bykami, bo na tych nowożytnych hecach miejsca najwyższe są przeznaczone dla publiczności najznakomitszej (*).

Aby każdy widz mógł się dostać bez trudności na miejsce dla niego przeznaczone, dostateczna liczba schodów łączyła rzędy ław przecinając takowe; najwyższy oddział obejmuje tych schodów 40, a każde z tych schodów składają się z kilkudziesięciu stopni. Te schody wszystkie, zbiegając z góry na dół w linii prostej, stosowały się do formy owalnej, a tём samém miały się do areny w kierunku promieni, a tak przedzielały rzędy ław w kliny (*cunei*). To urządzenie ostatecznie się nam wyjaśni poniżej na drzeworycie, przedstawiającym teatr; bo teatr w głównej swojej formie jest niby amfiteatrem przez połowę przeciętym. Jak w teatrach, tak i w tym amfiteatrze nad najwyższym oddziałem ław, zajętem przez publiczność uboższą, znajdował się jeszcze jeden oddział dla kobiet, ten atoli był kryty jak to dziś jeszcze widać. Ztamtąd najcudniejszy widok na okolice w koło, na morze i Wezuwiusz. Odpowiednie schodom urządzone były vomitoria, bo otwory, które umieszczone będąc po różnych wysokościach amfiteatru ułatwiały ciżbom opuszczenie teatru. Jakoż 40,000 widzów mogło się pomieścić w tym ogromie; zdaje się bowiem, że cała budowa obrachowana była na licznych gości z poblizkich miast (**). Bo mieszkańcy całej tej błogiej Kampanii, z gorętszą jeszcze chucią oddawali się tym krwawym widowiskom niż sami Rzymianie. Wiemy, nawet, że gdy pewnego razu przybyli tłumnie do amfiteatru mieszkańcy Nucerii, przyszło do zabójczych bitek między niemi a obywatelami Pompeji.

Co do areny, na dwóch końcach jęj owalu roztwierają się bramy potężne, olbrzymie. One łączą się z równie potężnym korytarzem sklepionym, w którym są umieszczone komory zamykane silną kratą żelazną; w nich zapewne przechowywano lwy, tygrysy i inne krwiożercze drapieżce; bo tu znaleziono ośm szkieletów lwich. *Infima cavea* była dla bezpieczeństwa odgradzona ścianą dość niską od areny; aby zaś widzów zabezpieczyć od rozjuszonego zwierza, mogącego wę wściekłości przeskoczyć to przepierzenie, opatrzone je od góry kratą, jak to świadczą jeszcze dziury, które widać po dziś dzień na wierzchu tęg ścianki. Oprócz tych dwóch głównych wchodów,

(*) Tę uwagę czyni Wackernagel: *Pompeji*, Bazylea 1851, str. 12.

(**) Stan. d'Aloe, znakomity archeolog neapolitański, oblicza przestrzeń tęg amfiteatru na 20,000 widzów, Winkelman zaś na 30,000.

odkryto jeszcze przy arenie małą fórtkę, prowadzącą do długiego, ciasnego, ciemnego korytarza na zewnątrz amfiteatru. Do tego korytarza przytyka izdebka okrągła. Archeologia rozwiązała zagadkę tego korytarza i izdebki — a rozwiązała ją słowem ponurém, ohydńm (Overbeck) — tą fórtką jest *porta libitinensis*, a ta izdebka okrągła, to *spoliatorium*. Gdy który z gladiatorów padł, rozszarpany od zwierza, lub śmiertelnie ugodzony z ręki kolegi swojego, wtedy oprawcy osękami żelaznymi wywlekali trupa przez ową fórtkę, przez korytarz do *spoliatorium*, gdzie go rozbierali z bogatych szat a ze lśniącey złocistej zbroi i zdobnego świecistego kasku.

Na ścianie powyższej wspomnianej, odgraniczającej najniższe ławy od areny, widać już prawie do szczytu zblakowane malowidła; ale



Fig. 90. Malowidło z amfiteatru.

one, choć spłowiałe, są jakby dalekim odgłosem starożytnego okrucieństwa, przepadłego — chwała Bogu — na zawsze. Za przykład tych malowideł kładziemy tu drzeworyt *fig. 90*. Widzimy na nim dwóch gladiatorów: jeden z nich trzyma w prawym ręku miecz, który mu się zdradnie skrzywił w czasie walki, tarcza jego padła na ziemię — on tedy już zupełnie bezbronny, z lewego ramienia krew leje się gęstą strugą — on zwraca się do łaski tłumnych widzów, jako do jedynéj a ostatniey swojej nadziei — podniósł w górę wielki palec lewéj ręki, tym znakiem błagając o życie swoje. Jeżeli lud podniesie także wielki palec, wtedy on ocalony. Zdaje się jednak (jak powiada Overbeck), że lud palec ku ziemi zwrócił, że tedy mółoch pragnie śmierci biedaka, bo już drugi gladiator, jego zwycięzca, widząc niełaskę publiczności, z mieczem w ręku przypada, by mu

zadać cios śmiertelny. A jakież to była ta publiczność, czyli brudnym osadem społeczności ludzkiej? — Bynajmniej! Do widzów należeli pierwsi dostojnicy miasta i państwa, i poeci i filozofowie i amatorowie sztuki, a nawet kobiety. A czémże byli owi gladiatorowie, co się mordowali na zabawę tej publiczności? Najczęściej jeńcy wojenni, którzy za to, że bronili swego ojczystego kraju od gwałtów rzymskich, bywali zmuszeni walczyć z sobą na śmierć by zabawić rzymski lud.

Niechaj tedy nikt z nas nie żali się na trudy twarde, na dopiekające troski, które go opadają wśród życia! Niechaj pomni, że nie zasłużoną łaską urodził się w wieku cywilizowanym, a przede wszystkim, na łonie wiary Chrystusowej; niechaj pomni, że Boże miłosierdzie, roztwierając nam bramy wiekuistej jasności, zarazem miłością niebiańską, i miłością bliźniego, przeniknęło serca nasze, gotując nas do uczestnictwa Bożej czeladzi. Kto z nas zwątpi na duchu, kto upada pod krzyżem doczesnego żywota, niechaj sobie przed duszę przywiedzie on starorzyski, światowładny lud, w którym wprawdzie obywatelskość a cnota publiczna żyła w umysłach, ale serce ludzi ogłuchło kamieniem; niechaj pamięta na te czasy, w których człowiek, jako człowiek, mniej ważył od banki wodnej — niechaj sobie na myśl przywiedzie ową grubą, bezgwiazdną, pogańską noc, w której hasały chucie bezuzdne, w której srogość nieużyta, bezludzkie okrucieństwo, chodziły po świecie, niby upiory bez serca (*).

Gnany mocą tych wrażeń wstrząsających, utopiony w tych myślach, sam nie wiem, jakim sposobem wróciłem do odgrzebanej części miasta i stanąłem przed teatrem, bo ich jest dwa w Pompeji, a stoją one tuż obok siebie — jeden wielki (tragiczny), drugi mały (*Odeon*).

Wstępując do mniejszego, roztworzył mi się widok, który nam okazuje nasz drzeworyt (str. 256) *fig. 91*. On też zastąpi długie i szerokie tłómaczące słowa. Treściwy opis tedy, łącząc się z tym drzeworytem, a zarazem z następnym rzutem poziomym teatru *fig. 92* poda nam, jak myślę dostateczne wyobrazenie o teatrach starożytnych. Chciejmy atoli ciągle pamiętać, że ten mniejszy teatr był przeznaczony jedynie na 1,500 widzów; był tedy stosunkowo bardzo maluchny, a tém samém urządzenie jego odstępuje pod wielu względami od planu prawidłowego.

Otóż, aby czytelnik zdołał łatwiej połączyć w myśli oba drzeworyty, niechaj sobie wystawi, żeśmy weszli do teatru przy *A* i zatrzymali się przy *5*. Z tego miejsca właśnie widzimy teatr ze strony,

(*) P. Magnin w swoim dziele *Les Origines du Théâtre moderne*, Paris 1838. T. I, str. 425, sposobem wielce zajmującym opisał życie gladiatorów i ich stanowisko w społeczności; do tej książki odsyłam tedy ciekawszego czytelnika.

jak go nam wystawia nasz obrazek. Naprzeciw nas spostrzegamy bramę zupełnie odpowiednią tej, przez którą wstąpiliśmy do teatru, a oznaczoną przez *A'* (Brama przy *A'* była wychodem z teatru). Po prawej naszej ręce wznoszą się amfiteatralnie ławy dla widzów, a po lewej ręce widzimy na obrazku (choć nie całkowicie) trzy mury, równoległe, długie a niskie — na nich spoczywała scena. Te trzy



Fig. 91. Widok wewnętrzny małego teatru.

mury oznaczone są na planie kropkami. Trzeci z tych murów dźwigał już na sobie dekoracją tylną przedstawiającą istną, bo rzeczywiście umocowaną facyatę pałacu. Na planiku miejsce tej dekoracji oznaczone jest przez *d, d.* Widać tedy, że scena była niezmiernie płytka. Na obrazku widzimy wielkie okno, niby drzwi kraciaste, które oświecało scenę. Rozumie się, że i z naszej strony było okno takowe; te okna oznaczone są na planiku przez *D* i *D'*. Między sce-

ną to jest pierwszym murem, będącym tedy najbliżej widza, a przedniemi (zaokrąglonemi) ławami (2, 2) jest miejsce, zwane *orchestra* — ono na planiku zacięniowane kreskami, a oznaczone przez *E*. Ta orchestra ztąd wzięła nazwę swoją, iż w teatrach greckich obejmowała miejsce dla chórów. Ta przestrzeń zwała się u Greków *Thymele*. Była ona rodzajem sceny, wzniesionej wprawdzie nad ziemię, ale nierównie niższej od właściwej sceny teatralnej. Na tém *thymele* stały chóry tragedyi greckiej, tu one recytowały wiersze swoje i wykonywały uroczyste mimiczne tańce *orchestika* (znaczy sztuka tańca). W rzymskich zaś teatrach, w których nie używano chórów,

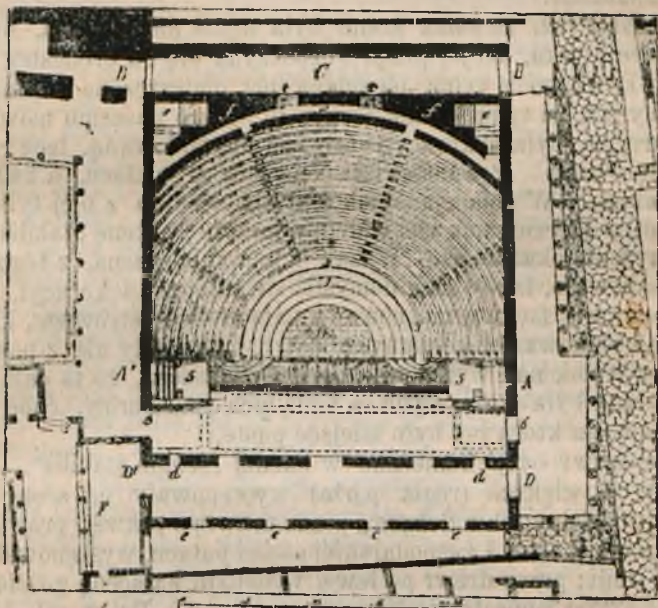


Fig. 92. Rzut poziomy tegoż teatru.

orchestra służyła niby za parter dla osób najznakomitszych — w Rzymie w orkestrze stawiano nawet krzesło cesarza. Widzimy tedy, z kąd się wzięła nazwa dzisiejsza orkiestry.

Tak ułatwiwszy nieco czytelnikowi połączenie naszego widoczku i rzutu poziomego, wyjaśnię już śmiało sam ten planik nasz.

Otóż przy *B*, był wchód tej klasy publiczności, która miała zająć najwyższe ławy. Ona wstępowała do sklepionego korytarza *C*, ztamtąd przez dwoje drzwi *c, c*, wchodziła do wąskiego korytarzyka *d*; na obu końcach tego korytarzyka umieszczone były schody przy *e, e*; temi schodami wstępowała na piętro do korytarzyka, znajdują-

cego się właśnie po nad owym dolnym korytarzykiem *d*, ztąd już przez dwa otwory, *vomitoria* przy *f*, *f* dostawała się na ławy swojego oddziału ław (*cavea*). Widzimy też schodów sześcioro, rozchodzących się wachlarzem a przecinających rzędy ław na pięć klinów (*cunei* 4, 4, 4). Poniżej tej *cavei* postrzegamy ściankę niską (3, 3, 3) przegradzającą ten wyższy oddział od niższego oddziału (od *infima caeva*) oznaczonego przez 1. Uważmy następnie, że na naszym obrazku (str. 256) po nad bramą naprzeciw nam umieszczoną (po nad Włochem wchodzącym) znajdują się ławy. Te ławy też widzimy na planiku między *A'* i 5. Znajdują się one też na stronie przeciwniej, bo między *A* i 5. Domyślają się, że to były łoże dla westalek przeznaczone.

Rzekliśmy już, że sama scena była wcale nie głęboka, owszem była wielce płytka, bo jej przód rozpoczyna się od orchestry zacieńowanej kreskami a tylna jej ściana już umieszczona na linii *d*, *d*. Rzekliśmy już, że tylna ściana sceny, to jest po naszymu mówiąc jej tylna kurtyna, była dekoracją stałą, bo nie malowaną, lecz rzeczywiście murowaną. Przedstawiała ona facyatę pałacu, a zwała się scena *stabilis*. W pompejańskich teatrach została z niej tylko niższa część; w Herculanium zaś widzimy jeszcze tę scenę *stabilis* w całej przepysznej okazałości. Wszak i ona zniweczona, z tego atoli, co się zachowało, łatwo nam domyślić się całej tej dekoracji. Była ona rzeczywistą facyatą marmurową pałacu dwupiętrowego, którego przedudne belkowanie, kolumny, pilastry, całe rzędy niż z posągami sprawiały widok nad wyraz wspaniały, zwłaszcza, że ta cała budowla dokonana była z bogatych a lśniących marmurów, choć tylko była ścianą, za którą już było miejsce puste.

Troje drzwi były konieczne w każdej „scenie *stabilis*“. Przez środkowe największe (*regia porta*) występowały na scenę króle i osoby do rodziny ich należące; przez drzwi po prawej, prowadzące do mieszkania kobiet i gospodarskiej części pałacu, występowały niewiasty i sługi; przez drzwi po lewej wchodził na scenę goście obcy, bo w tej części mieściły się komnaty gościnne. Prócz tej dekoracji nieruchomej, bywały jeszcze atoli inne dekoracje ruchome, podobne do naszych. Jakoż sztuka dekoracyjna w Grecyi i w Rzymie była stosunkowo, zwłaszcza w późniejszej cesarskiej epoce, wielce rozwinięta. Jakoż na planiku naszym spostrzegamy również owe troje drzwi, a prócz tego jeszcze dwoje skrajnych małych przy *d*, *d*. Archeologowie (*Overbeck*) twierdzą, że te drzwi skrajane były zasłonięte kulisami, i że prowadziły właśnie do owych łoż, powyżej wspomnianych (*tribunaliów*) umieszczonych po nad *A* i 5 i *A'* i 5.

Po za ścianą tylną sceny *d*, *d*, szerzy się długa sala, do której wstęp przy *D* i *D'*. Ta sala tedy mieści się między tą ścianą tylną, a ścianą *e*, *e*, *e*, *e*, — litery *e*, *e*, *e*, *e*, oznaczają umieszczone w niej okna. W tej sali zapewne aktorowie się mieścili i w czasie gry, czekając chwili swojego wstąpienia. Sala zaś *F* zapewne służyła za gotowalnię.

Otóż wytłumaczyłem szanownemu czytelnikowi rozkład małego teatru pompejańskiego. Gdy zaś go nie chcę nużyć opisaniem wielkiego teatru, bo uważam, że ten mały teatrzyk już dał mu wyobrażenie, choć w skróceniu, o starożytnym teatrze w ogólności, zatem pozwolę sobie dodać niektóre tylko jeszcze uwagi.

Naprzód baczmy: że jak się powyżej rzekło, ten teatrzyk nasz, zwany jeszcze Odeum, jest arcy mały, bo przeznaczony jedynie dla 1,500 widzów, gdy już obok niego stojący wielki teatr, tak zwany teatr tragiczny, mieścił w sobie do 5,000 widzów, choć i ta liczba jest wiele szczupła w porównaniu innych teatrów współczesnych, bo bywały w starożytności teatry, obejmujące 80,000 publiczności. Ztąd wynika, iż też rozkład owych wielkich i ogromnych teatrów był sztuczniejszego wymysłu i zawilszej kombinacji. Szczupłe zaś rozmiary tego małego teatru pozwalały też, iż był pokryty dachem, co zwykle nie bywało w starożytnych wiekach. Za czasów cesarskich, gdy zbytek bezuzdny rozszalał się w Rzymie, rozpinano nad teatrem namiot zdobny w purpurę, haftowany złotem. Prawidłowa forma ław była kompletne półkole, lub forma podkowy. Na naszym planiku widzimy, że tylko najniższe rzędy ław tworzą całe półkole, wyższe zaś są po końcach ucięte. Spozstrzegamy też, że tylko są dwa oddziały ław, bo infima i media cavea; brakuje zaś najwyższego oddziału (summa cavea).

Gdy teatrzyk ten był kryty, więc nie zachodziła żadna trudność w umieszczeniu zasłony, spuszczałej się za każdym aktem. Zdaje się, że ona była umocowaną w górze, jak to się dzieje w naszych teatrach. Lecz jakież był jej przyrząd w teatrach nie pokrytych żadnym stropem? Otóż dowcipny architekt Mazois a za nim Overbeck (l. c.), opierając się na wyraźnych śladach, znalezionych w wielkim teatrze pompejańskim podają w tém myśl, która tłómaczy rzecz w sposób jasny i wiele przekonywający. Należy tylko pamiętać, że w razie, gdy wypadło teatr zasłonić, kortyna podniosła się. Jakoż w teatrze wielkim znaleziono tuż obok krawędzi samej sceny ośm wydoleń, głębokich na ośm łokci, umieszczonych rzędem. Te wydolenia połączone były od góry żłobem, dość głęboko w podłodze sceny wyróbnym. Powiadają owi archeologowie, że w każdym z tych wydoleń stała rura drewniana, sześć łokci wysoka; w każdej z tych rur znajdowała się druga rura mniejsza, ale także tyle wysokości; w tych mniejszych rurach schowany był kij także 6 łokci mierzący. Tak tedy mechanizm ten był podobny do naszych perspektyw. Gdy wypadło scenę zasłonić, na dany znak cały ten narząd wychodził z ziemi: jakoż kij wysuwał się z rury mniejszej, ta zaś z rury większej, a te znów wysuwały się z dołu swojego. Do wyższych końców tych kijów był przymocowany drąg poprzeczny, do którego przytwierdzona była zasłona. Zatem z rozsuwaniem się owego przyrządu, to jest z podniesieniem się jego w górę, zasłaniała się scena. Gdy przeciwnie wypadło ją odsłonić, wtedy cały przy-

rząd zesuwał się i chował pod podłogę sceny, a korytna, z drągiem kryła się w ów żłób głęboki, umieszczony w podłodze. Ten przyrząd sztuczny łączy się ściśle z ogromem teatrów starożytnych, więc tak trudnych do pokrycia. Te wielkie rozmiary budynku były też powodem, iż trzeba było potęgować figury aktorów, żeby nie nazbyt drobniały w oddaleniu. Ztąd wypychano je, nadając im większą objętość, dawano im obówie na wysokich korkach (kothurny), wkładano wysokie peruki, zaopatrywano je w rękawiczki wypchane, by przedłużyć ramiona, by im przyczynić wzrostu, a nadewszystko wkładano im maski charakterystyczne, zwłaszcza inne dla tragedyi, a inne dla komedyi. Nadto aktorów usta opatrzone były w przyrząd metalowy dla wzmocnienia głosu.

Nie wdaję się już w bliższe opisy starożytnego teatru, o które nie zbyt trudno, bo je czytelnik znajdzie w każdym gruntowniejszém dziele o archeologii starożytnego świata (*). Kończę rzecz o teatrze dodając jeszcze kilka własnych uwag moich, które kładę przed sąd czytelnika. Mam przekonanie, że te urządzenia starożytnego teatru najściślej się wiążą z całym nastrojem duchowym klasycznego świata; ośmieliłbym się powiedzieć, że jak pod każdym innym względem, tak i w teatrze wyjawia się wyraźnie to rozpatrywanie się plastyczne starożytnych ludów na rzeczywistość i życie; ten brak głębokiej, bogatej wewnętrznej treści, która gorejąc w głębinach duszy ludów chrześcijańskich oblewa poświęcą magiczną nadziemską zewnętrzny świat.

Naprzód uważmy, iż scena, która była tak płytka, że stanowiła tylko wążki pas, wyraźnie świadczy o plastycznej prostocie dawnego dramatu; taka scena wystarczyła dla małej liczby osób; a te stawały na scenie obok siebie, niby posągi rzeźbione. Bo jak rzeźba, owa sztuka narodowa klasycznego świata, a najwięcej odpowiednia jego duchowi, ograniczać się winna ze samej istoty swoją grupą, najwięcej z trzech figur złożoną; podobnie też dramat starożytny, również abstrakcyjny jak skulptura, dąży raczej do ścisłego zjednoczenia, niż do przelicznej rozmaitości. Aktorowie na scenie ustalali się stylem bareliewu niby żywe posągi. U nas przeciwnie treść duszy wielce jest bogatą w dźwięki i tony, a te odzywają się w piersiach naszych tak przeróżnie i przelicznie, i często nie zdolając się połączyć w jedność harmonijną, brzmia i żalą się dyssonansem bolesnym. Ztąd ugruppowanie na scenie naszej licznych figur bywa tak zasobne, tak bogate, iż duchem swoim przypomina malarstwo, więc ten rodzaj sztuki, który, jak tyle razy rzekliśmy, jest wielce odpowiednim nastrojowi ludów chrześcijańskich. Co więcej! jak rzeźba, owa sztuka rodzima klasycznych czasów, nie ma własnych

(*) I pod tym względem polecić mogę czytelnikowi powyżej przytoczoną książkę p. *Magnin*: Les Origines du Théâtre Moderne.

sztucznych światel i cieniów, ale żyje światłem i cieniem przyrodzonym, rzeczywistym, bo jasnością dzienną, idącą od słońca, tak podobnie dramat grecki i rzymski odbywał się za dnia, oświetlony będąc światłem dziennym, nie przypuszczającym ulud zwodnych. A jak malarstwo, będące tak wiernym odbiciem duchowego usposobienia chrześcijańskiego świata, opiera się na złudzeniu perspektywy, na stworzonych, sztucznych, bo malowanych, zmyślonych światłach i cieniach, na niewypowiedzianej magii powietrznej; tak podobnie nasze dramata odbywają się wieczorem przy sztucznym oświetleniu, potęgującym złudzenia i oblewającym fantastyczną magią przedstawienie całe. Bo i w piersiach naszych żyje świat różny od prozy rzeczywistości codziennej, w nich przebywa świat ideałów pełnych niewysłowionej uludy i tęsknoty.

Obaczmyż następnie, jak cały umysłowy nastrój klasycznych ludów był niby z jednej sztuki ulany, bo nie znał jeszcze tej naszej przeróżnaitęj treści duchowej, i tych potęg łamiących się z sobą walką wewnętrzną, ani onej głębokiej indywidualności człowieka: tak podobnie i postacie starożytnych dramatów są jednostajne, typowe, posagowe, zachowujące jedno i to samo piętno od początku do końca — tak też i przybór sztuczny starożytnych aktorów, a zwłaszcza ich maska o rysach wielkich, typowych, jednostajnych, niezmiennych, niby symbolicznych, głośno świadczy o braku tej historii wewnętrznej, ciągle zmieniającej się. U nas przeciwnie się dzieje. Bo jak każdy człowiek nowoczesny wyrabia sobie indywidualność treściwą, bogatą, różniącą go od wszystkich ludzi na świecie, jak ta indywidualność jego odbywa tajemniczą historję swoją pełną romantyci a wewnętrznego łamania: tak też twarz i wyraz oblicza, będąca odgłosem tego wewnętrznego grania, jest nierównie wyższego znaczenia, niż w starożytnych czasach. Dla tego właśnie mimika naszego artysty dramatycznego, muzyka jego giestów i ruchów i głosu, a zwłaszcza już zmiany jego oblicza i wyrazu fizyognomii, towarzyszące jego sytuacyom, ruchom i mowie, są dla nas tak ogromnej wagi. Ztąd też pochodzi, że jeżeli się dziś zdarzy teatr zbyt wielki, już on nie nadaje się do sztuk dramatycznych, bo w oddaleniu zbyt wielkiem giną te wszystkie misterne zmiany twarzy, i głosu, i mimiki, stanowiące właśnie ową idealną woń istnej sztuki scenicznej.

Nie opiszemy teatru wielkiego w Pompeji, choć on wielce ważny, bo wyjaśnienie powyższe zupełnie nam do celu naszego wystarczy.

Ciżba licznych a zajmujących budynków grupuje się około tych dwóch teatrów. Te wszystkie odwiedziłem pracując, jak to mówią, w pocie czoła. Ani myślę tym trudem podzielić się z czytelnikiem. Powiem tylko, że jeden z tych budynków był przeznaczony na *koszary dla gladiatorów*. Odgrzebano tu mnóstwo izdebek dziś w części odnowionych, i odkryto wielką ilość zbroi i tarcz, szyszaków, wy-

kwintnie i wymyślnie ozdobionych; znaleziono też 63 szkieletów mężczyzn. To zapewne były kości gladiatorów. Bo gladiatorzy jako ludzie niebezpieczni i gwałtowni, trzymani bywali w surowej karności a rydze, nie śmieli tedy zapewne opuścić koszar swoich wśród strasznej katastrofy. Nasz cicerone pokazał nam iżbę dość obszernej, w której znaleziono trzy szkielety, trzymające jeszcze kościste nogi swoje w dybach żelaznych. Te wszystkie okoliczności potwierdzają zdanie, iż w tém domostwie, rzeczywiście gladiatorzy miały kwatery swoją. To twierdzenie tém więcej do prawdy podobne, iż w całym zabudowaniu znaleziono tylko jedną a wielką kuchnię. W czasie, gdym się rozpatrywał wtęj kuchni, wcale dobrze zachowanej, pan custode miejscowy zapytał, czylibyśmy nie zechcieli zgotować sobie obiad na tej kuchni starożytnej, i usiąść do stołu wśród tych kolumn dawnego świata. Kto wie możebym się był rozgrzeszył i przystał na ten projekt: lecz wtém nasz genialny cicerone, przerywając moje namysły rzekł: „Szkoda tylko, że państwo nie przywieźli z sobą z Neapolu prowiantów, potrzebnych do obiadu, bo tutaj ich nie dostanie!“ Na to dictum podziękowaliśmy custodemu za ofiarowaną gościnność, dołączając nieco brzęczącej grzeczności. Ale! ale! byłbym zapomniiał wspomnieć jeszcze o jednym dowodzie, potwierdzającym zdanie, że tutaj były istne koszary gladiatorские. Jakoż po ścianach widać rysowane niezgrabnie ćwiczenia gladiatorów — znać, że same gladiatorzy doświadczyli tu swojej sztuki rysunku. Pod jednym z takich wizerunków zapewne sam artysta gladiator własnoręcznie napisał: „Abiat Venere Pompejana iratam, qui hoc laeserit“. (Niechaj ma zagniewaną na siebie Wenus pompejańską, toby to uszkodził) (*).

Nie będę też wam prawić o *forum triangulare* (forum trójkątne), szerczące się tuż przy teatrach, a będące zapewne najstarszym rynkiem miasta, ani myślę się rozwodzić o blizkim budynku *Curia Isiaca* zwanym, który, jak się zdaje, będzie na zawsze zagadką dla archeologów. Trudno mi jednak nie wspomnieć o egipskiej świątyni *Izydy*. Nasz cicerone, zbliżając się do niej, nastroił oblicze w fałdy tajemnicze, mistyczne, i jakby jaki Harpocrates, bożek milczenia a syn Izydy, położył palce na ustach. Zdaje mi się, że ta mimika jego trochę zarwała komedyanta, a zresztą była wskroś naturą. Bo Włosi, a zwłaszcza mieszkańcy królestwa Obojga Sycylii, to mają do siebie, że każda myśl, każde uczucie występuje na jaw stosowną mimiką. Człowiek wewnętrzny i zewnętrzny bywa tu w ściślejsz

(*) Ten podpis tak niepoprawnej łaciny stał się istnym łakociem dla filologów. Upatrują oni w nim, i zapewne słusznie, dowód, jak starożytne pospólstwo wymawiało łacinę, i że ten język gminny zbliżał się wielce do dzisiejszego włoskiego, bo zamiast pisać: habeat Venerem Pompejanam, gladiator pisze: abiat, po włosku abbia, a zamiast Venerem, pisze z włoska Venere.

jedności; wyjąwszy w razach, gdy chce ukryć myśli swoje, bo wtedy występuje istny majster w maskowaniu wnętrza swojego.

Ta świątniczka egipskiego kultu znajduje się podobnie w sąsiedztwie teatrów. I tutaj niby spory dziedziniec, otoczony krytą kolumnadą dorycką — w nim wznosi się świątynia, do której w górę prowadzą siedm stopni; bo liczba „siedm“ tak mistyczna u wszystkich narodów, i w Egipcie ma swoje symboliczne znaczenie. Przed świątynią ołtarze, a na koku mały budynek ciosowy, zwany purgatorium. W nim schody zstępowały do małego podziemia, w którym była woda, tu zapewne kapłani odbywali nakazane ich religią obmywania, zanim przystępowali do ofiar. Daremnie upatrywałem w tej świątyni onej grozy tajemniczej egipskiej — cały budynek uśmiecha się i weseli z taką gracyą, jak gdyby ta świątynia była wystawiona bogini wdzięków i miłości. Strach jednak pomyślić o tem, co się tu działo w czasie onej strasznej katastrofy. Jakoż w stronie purgatorium a po za podsieniami znajdują się izby — zapewne niegdyś mieszkania kapłańskie. Tam znaleziono wieńce z kwiatów dla ofiar przeznaczone, na stole resztki obiadu. ości rybie, kości z kurczęcia, dych szkopowy, skorupy z jój, na ziemi dzban z wina i stłuczona szklanka, a przy stole siedział szkielet kapłana. W kuchni wydobyto na jaw również potrawy, naczynia kuchenne i szkielet, trzymający jeszcze nóż w rękach. Inny kapłan, znać ogromnego wzrostu znajdował się w komnacie osobnej, zamkniętej, zatem w najokropniejszej rozpacz, siekierą wyłamał otwór w ścianie, potem przebił następną ścianę; przed trzecią jednak ścianą znalazł śmierć — siekiera leżała tuż obok ręki jego. Znow inny kapłan, czyli sługa świątyni, pozabierał co najkosztowniejsze sprzęty i z niemi uszedł; dosięgnął atoli jedynie poblizkie forum triangulare, i na niem skonał. Znać atoli, iż on należał do świątyni Izydy, bo przedmioty przy nim leżące odnosiły się do egipskiego kultu. Na jednym z ołtarzy odkryto kości jeszcze niedopalone. Te okoliczności uważają za dowód, iż w czasie klęski w jednej wyłącznie świątyni egipskiej nie tracono ufności w opiekę bogów, pałac im błagalnie ofiary. W innych świątyniach będących już kultu Greków, nie odkryto śladu ofiar i oddaniu się pod ochronę bogów. I niema się czemu dziwić, czas zagrzebania Pompeji już był epoką niedowiarstwa w świecie pogańskim. Bogi olimpijskie znikają z piersi ludzkich, gotując miejsce ołtarzom Chrystusowym.

Wolnym chodem nawracaliśmy do forum civile, gdy właśnie w ulicy, która z teatrów do niego prowadzi, z nienacka zatrzymał się nasz przewodnik. „Tu w tem miejscu, pod tym tu domem“ — rzekł — „odkryto dwa szkielety, mężki i niewieści, znać, że należały do młodej pary“. Kochanek i ulubienica zapewne chronili się przed śmiercią. Ale daremne były ich usiłowania! Skon dopadł ich w tem miejscu; więc postanowili umrzeć w wzajemnem uściśnieniu.

Znaleziono ich szkielety obejmujące się nawzajem. Tak przeleżały blisko ośmnaście wieków.

Teraz, gdym obeznał już mego czytelnika z budową świątyni, z forum, z budynkami publicznemi, jako ze szkołą, bazyliką, trybunałami, amfiteatrem, teatrem, i t. d., czas na nas byśmy się rozpatrzyli w charakterze ulic i domów prywatnych.

Wyznaję, że chodzenie po tych ulicach głuchych osobiwie na mnie działało. Prawie zawsze tylko nas dwoje i cicerone stanowiliśmy ludność całą tego miasta; od czasu do czasu i to wiele rzadko odzywały się kroki dolatujące z innej ulicy, a które znów niezadługo ginęły dalekiem echem. Niekiedy odległe szczekanie psów przypominały, iż gdzieś po za miastem cichem grobowem, znajdują się mieszkania żyjących ludzi.

Ulice tu prawie wszędzie proste, niby strzeżone, długie, najczęściej też przecinające się pod kątem prostym, czyniłyby to miasto, gdyby jeszcze było przy życiu, podobnem do miast najnowszych, a najświeższej daty (np. do Manheimu lub Berlina). Uderzały mnie atoli drobne rozmiary szerokości tych ulic i malizna domów i izb: jest to podobno pierwsze a poważne wrażenie, które sprawia Pompeja na każdym wędrowcu. Nie mogłem się tedy zrazu pochwycić mimo częstych opisów, dawniej czytanych, mimo licznych widoków pompejańskich, poprzednio widzianych. Choć prawda, iż gdy później się dokładniej rozpatrzyłem, wyznawałem sobie, iż ta szczupłość wymiarów bywa także nieco ułudna. Bo doświadczaaliśmy wszyscy, jak to przestrzenie wydają się zwykle szczupłe, jeżeli nie są pokryte stropem — np. Łódź, póki się buduje w jakiejś szopie, zdaje się być olbrzymia, a maleje w drobnostkę, gdy ją pod gołe niebo na wodę wytoczysz. A izby i pokoje w Pompeji utraciły strop i dach. Bądź co bądź, nie ma wątpliwości, iż same ulice, choć długie, są istotnie nadzwyczaj wązkie. Bo zważmy, po obu stronach biegną wprawdzie chodniki (trotoary, margines) tej szerokości, iż dwie osoby a nawet niekiedy i trzy osoby około siebie chodzić mogą — miejscami atoli, choć rzadziej, są tak wązkie, że dwoje ludzi zaledwie się minąć zdoła. Ale co więcej — droga położona między temi trotoarami prawie zawsze obliczona tylko była na jeden wóz, jak to widać i z arcy szczupłej jej szerokości i więcej jeszcze z jednej jedynej pary kolei, głęboko wyżłobionej w bruku przez koła wozowe, które niegdys tedy się toczyły. Przekonywamy się przeto, że na ulicach wozy nie mogły się mijać — to mijanie odbywać się jedynie mogło na placach szerszych. Zresztą i to jest rzeczą pewną, że wózów ładowanych po miastach mniej bywało, niż za naszych czasów, a jeżdżenie powozami było jedynie przywilejem niektórych znakomitych rodzin. Za to jeżdżono na koniach lub na mułach, i używano często lektyk. Tak się stało, że cała szerokość ulicy wraz z cho-

dnikami dochodzi 10 a już najwięcej 15 łokci. Mimowolnie tedy nasuwała mi się myśl, iż mieszkańcy dwóch, naprzeciw siebie znajdujących się domów, stojąc każdy we drzwiach swoich mogli się doskonale z sobą rozmówić, a nie potęgując wcale głosu. Trotoary zaś są wielce wysokie, bo często prawie na jeden łokieć wzniesione nad drogę wozową, więc zdaje się, iż głowa ludzi chodzących po chodniku była niemal w tej samej linii, co głowa jeżdżącego wozem lub siedzącego na koniu w środkowej części ulicy. Chodniki na krawędziach obrabione bywają najczęściej ciosowcami, brukowane zaś są to lawą, to cegłą, to asfaltem, lub kawałkami marmuru, gdyż utrzymanie chodnika zależało od właściciela przylegającej kamienicy. Po bokach części środkowej, to jest przeznaczonej dla wozów, widać wzdłuż chodników ścieki, któremi służyła woda deszczowa do podziemnych kanałów. Ta część środkowa brukowana też jest wielkimi kawałkami lawy, których forma wcale nieregularna, najczęściej przedstawia niby wielokąty spłaszczone bez prostych boków. Miejsca zaś próżne między takimi wielkimi sztukami napełnione są nabitemi mniejszymi kamieniami, np. granitem, kiedy niekiedy nawet znajdziesz między te bałwany lawy powbijane kliny żelazne, lub śpiżowe, dla silniejszego utwierdzenia bruku (Overbeck). Charakterystyką atoli najdobitniejszą tych ulic jest, jakśmy rzekli, ich wąskość i owa jedna jedyna para kolei tak głęboko wyżłobionych, tak wyjeżdżonych, iż nie mogłem się wstrzymać, bym ich ręką nie zmierzył — a pokazało się, iż w niektórych miejscach miały głębokości na 6 palców! Te koleje tedy raczej są podobne do wybojów jakie czasem widzimy u nas wczesną wiosną, na drogach pobocznych, a w gruncie gliniastym. Za to pamiętano wielce troskliwie o publiczności pieszo idącej. Bo, aby w przypadku deszczu lub nawalnicy ułatwić przekraczanie ulicy i udawanie się na przeciwległy chodnik umieszczano dość często w poprzek drogi wozowej kilka wysoko sterczących kamieni dużych, owalnych, któremi nawet w chwilach, gdy ta droga zalana była deszczem można było suchą nogą przeprawić się na drugą stronę ulicy. Nie lada też cechą tego świata cmentarnego, ponurego, jest barwa tego bruku. On, jak mówiłem, złożony bywa z lawy, więc jest koloru ciemnobrunatnego — wydatność każdego z tych kamieni potęguje się żarem jasnym słońca. Te barwy posępne bruku tak grały światłami i szorstkim silnym cieniem, jak nas piekły pod stopami, uderzając dokuczliwie odbitym skwarem słonecznym.

Do grobowego dziś widoku tych ulic samotnych, bezludnych, przyczynia się nie mało sam pozier na domy wzdłuż się ciągnące. Bo, nie mówiąc już, iż te fronty domów od góry są wyszczerbane, zwalone, że z nich spadło wyższe piętro, uważmy tylko, że głównie tu uderza tęskna jednostajność i brak architektonicznego ruchu. Widać tylko drzwi główne domów, które najczęściej bywają wcale małe i wąskie, a rzadko tylko ożywione przez kolumny. Niekiedy,

ale także bardzo rzadko widać, jakieś okienko z poziomu wychodzące na ulicę, czasem też takie okienko patrzy na nas ze ściany należącej niegdyś do wyższego piętra, a które prawie do niepoznaki runęło. Domy prywatne nie miewają tutaj facyat w ścisłym znaczeniu. Jakoż nie obaczysz na domach belkowania, ani gzymsów, odznaczających na zewnątrz podział na piętra, nie ma tutaj pilastrow, sztukaterji i t. d. Nie ma bram wjazdnych, bo znać, że Pompejanie nie chowali zwykle w mieście koni, bo nie znaleziono w domach miejskich stajni, ani wozowni. Otóż dla braku rzeczywistych facyat trudno rozemnać miejsca, kędy się dom jaki zaczyna, a kędy się kończy. Rząd domów podobny dziś prawie do wysokiego muru, w którym w różnych ustępach umieszczone są drzwi, i tu i owdzie okienko — podobieństwo to tém większe, że domy niemal wszystkie do lica stawiane.

Jednostajność takową ożywiono przecież różnemi trybami: bo naprzód te wrzekome facyaty domów bywają pokryte tynkiem świecistym, a często zdobne w wdzięczne malowidła o barbach żywych i wesołych; często też świecą napisami, które głoszą to imię właściciela, to mieszkanie znakomitego najemnika, lub uwiadamiają o towarach sprzedawanych w tém miejscu; a czasem znów napis poleca tego lub owego jakiegoś przemożnego dygnitarzowi miasta. Dziś te napisy i malowania oddawna przygasały, ale one pewnie dodawały żywego, choć nie zwykłego wdzięku tym ulicom; — co więcej w ulicach bliżej forum położonych mnóswo było handlow; wchód do nich był bardzo obszerny, bo zajmował często całą szerokość sklepu, a obok wchodu jego widać malowane na ścianach przedmioty do niego się odnoszące, co pewnie sprawia nierównie weselsze i żywsze wejście, niż te nieosobliwe a jałowe szyldy sklepowe nowożytnej Europy. Tak na sklepie rzeźnika wymalowany był wół, nad stajenką kozią mleczarza koza, znów nad innym kramem widać węża, co zapewne znaczyło aptekę; wizerunku węża używano bardzo często jako godła roztropności i życia. (Ob. *Aloc*, Opis ruin Pompejańskich.) Jednostajność ulic ożywiały jeszcze niekiedy studnie, fontanny, które od onęj katastrofy straciły wody swoje. Kształty ich są przeróżne, ale najczęściej z pewnym artyzmem wykonane. Obok nich rzeźbiona lub malowana postać opiekuńczego bóstwa ulicy.

Teraz już wstąpmy do domów. Uważmy przedewszystkiem, że domy starożytne zwrócone są wskrós do wnętrza swojego; jest-to całkowicie budowa wewnętrzna. Bo i ściany zewnętrzne, więc facyata jest tak mało znacząca, a okna wychodzące na ulice tak drobne, że raczej są wyzierkiem a nie oknem, a nadto te okienka tak są rzadkie, a nakoniec nie będąc wcale symetrycznie umieszczone, dowodzą, że budownic nie dbał o widok zewnętrzny domów. Ten charakter wewnętrznego budowania mógłby się zrazu wydać nadzwyczajnym, bo wprost przeciwny duchowi świata starożytnego,

który właśnie zwrócony był na zewnątrz, oddychając życiem publicznem po forach, bazylikach, thermach, ulicach, i mniej sobie waząc życie domowe, rodzinne. Ba! wszak równą sprzecznością mogłoby się zdawać, że w społecznym nam świecie chrześcijańskim, w którym życie wewnętrzne, zatem i domowe, rodzinne jest tak charakterystycznym pierwiastkiem, budują się domy zwrócone na zewnątrz, a to nie tylko facyatą swoją, będącą właśnie dziełem najartystyczniejszém całego budynku, ale nawet długimi szeregami gęstych wielkich okien, i gankami, i galeryami, i alkierzami i t. d. Otóż co do mnie śmiałym powiedziałem, że ta sprzeczność i w świecie starożytnym i nowoczesnym jest jedynie pozorną sprzecznością. Jakoż właśnie dla tego, że człowiek starożytny żył życiem zewnętrznem, publicznem, obywatelskiem, a nie domowem, właśnie dla tego, że on, jako obywatel, większą część dnia trawił po za domem, ztąd też wróciwszy do kątów swoich, aby się posilić lub noc przepędzić, pragnął rzeczywiście być wolnym, choć na krótki czas od zgiełku a publicznego gwaru. Przeciwnie my chrześcijańskiego świata synowie, żyjąc życiem domowem, wewnętrznem, rodzinnem, bawiąc wiele przy ognisku cichem, łączymy się ze światem zewnętrznym choćby budową facyaty domów naszych i zastępem gęstym wielkich okien. Dodajmy do tego i inną jeszcze przyczynę. Jakoż klimat, który jeszcze dziś mieszkańców południa wywołuje i nęci pod gołe niebo, nas trzyma zamkniętych w najgłębszej zaciszy izb naszych przy gawędzie, lampach i kominkach, co fantastycznie oświecają i ludzi i ich żywot. Ztąd się wzięło, iż przeciwnie domem pompejańskim jest rzeczywiście wnętrze jego. A napatrzyłem się tych wnętrzów dostatecznie, odwiedzając przeszło trzydzieści domów.

Wielu mówi i pisze, że Pompeja ma pozór miasta spalonego. Jabym nie był tego zdania, bo, wstąpiwszy w domy, znać, iż trzęsienie ziemi zostawiło po sobie ślady nierównie silniejsze niż ogień. Jakoż złamanie, okruszenie kolumn, wzdęcie posadzek, rozstąpienie murów nie jest pewnie sprawą samego ognia. Nie spostrzegałem prawie nigdy ścian, okopconych dymem pożaru. Nie widać tu prawie nigdzie rumowiska, zgliszczów lub popiołu — to wszystko dziś wywiezione; dziedzińce, izby, świetlice wymiecione do czysta nie mają przeto wcale wejrzenia zgliszczów. Uważmy jeszcze, że choć wątpić nie można, że bywały w Pompeji domy na dwa, a może i na trzy piętra, takowe piętra jednak zniknęły ze szczeniem: o ich bytności świadczą jedynie ślady schodów, prowadzących niegdyś do góry. Mimo tego braku pięter, możemy doskonale mieć wyobrażenie o rozkładzie tych domów pompejańskich, bo właśnie tylko dół był właściwie najznakomitszą częścią domu i mieszkaniem gospodarza; dół stanowił właściwie dom, piętra i pięterka były jedynie dodatkiem mniej ważnym, wynajmowanym zwykle ludziom uboższym, nie posiadającym własnych domów.

Zanim wdamy się w szczegółowe opisy pompejańskiego domu,

przyczynimy jeszcze kilka uwag ogólnych. Piwnice bywają dość rzadkie, kominów znaleziono dotychczas tylko cztery nie licząc tych, któremi opatrzone były piekarnie i łaźnie (ob. d'Aloe i Wackernagel). Rzekliśmy też na inném miejscu, że choć znano szyby szklane, przecież takowej wygody rzadko używano; podobnie i drzwi drewniane łączące pokój z pokojem bywały wcale nie częste (jeżeli zaś drzwi zamykały się na zamek, pokój takowy nazywał się *conclave*). Zwyczajnie okna i drzwi zasłaniano oponą. Dachy wszystkie runęły, ale się domyślać możemy ich formy. One zapewne bywały prawie płaskie bo o niskim szczycie, więc podobne do tych, które do dnia są zwykle w tych stronach; co więcej widoki malowane po ścianach pompejańskich pokazują podobną konstrukcją dachów. One bywały pokrywane dachówką, a często miały terassy, na których zieleniły się w donicach kwiaty, krzewy i drzewka.

Jeżeli wstąpimy dziś do ruin domów pompejańskich, uderzą nas znamiona właściwe, zupełnie nam obce a wspomniane już powyżej. Jakoż po większej części dziwnie miniaturowych rozmiarów bywają te pokoiki — one tak drobne, jak małe cele klasztorne, jak izdebki w naszych łaźniach i wyjątkowo tylko są połączone z sobą drzwiami. Każda z tych izdebek osobna, odgradzona od innych. Drugą osobliwością jest zapewne owe nader rzadkie umieszczenie okien. Wynagradzając ten niedostatek okien, dawano drzwiom do tych pokojków znaczne wymiary. Za dnia tedy, drzwi choć na pół otwórzono dodawały dostatecznego światła, a w nocy pokoiki służące do spania obchodziły się bez okien. Trzeciém charakterystyczném znamieniem tych domów jest wedle mnie owe mnóstwo kolumn. Zda ci się, że gdzie spojrzysz sterczą kolumny. Ta ciżba kolumn tém zdaje się liczniejsza, iż ściany po większej części runęły, a kolumny utrzymały się silniej. Te kolumny są najczęściej porządku doryckiego. Z tego wszystkiego, co się rzekło widać, że należy mieć w żywej myśli wyobrażenie i o budowie domów starożytnych, aby się jakoś pochwycić w tym zamęcie rozsypisk. Jakoż niekiedy mur odgraniczający dwa domy od siebie, tak jest zniszczony, iż stojąc przy nim mimo wiedzy widzisz po przez niego wewnątrz sąsiedniego domu, kędy znów kolumny, ściany, izby i t. d. — nie dziw tedy, iż się tak łatwo pobałamucić można przynajmniej mnie się zrazu tak działo. Cechą charakterystyczną domów tutejszych jest zaiste jeszcze tak obfite i częste malowanie. Zda się, iż Pompejanie nienawidzili ścian białych; prawie trudno dopatrzeć się miejsca, któregoby się nie był dotknął pędzel malarski. Mieszkania nawet najuboższych ludzi ustrojone w malowania, takowe bywały nawet w miejscu, w którychby się tych ozdób najmniej spodziewać można. Najczęściej nawet kolumny są pociągane farbą, a zwykle czerwoną; ona dziś niby ceglasta, buraczkowa, przecież niegdyś zapewne była żywą i czystą; po większej części też głównie pola ścian odziane są taką farbą czerwoną. Na tych polach widać niby medaliony, małe

wdzięczne obrazki, prześlizgnięte i z wielką starannością malowane, a przedstawiające najczęściej sceny z mitologii lub mitycznych dziejów. Bo starożytni malarze byli istnymi mistrzami w rozdzieleniu przestrzeni na części kształtne i w dobieraniu harmonijnym farb. Zwykle od dołu malowano cokół, to przedstawiając ciosy, to arkady, po przez które wody widać; to znów na cokule ciągną łowy, gonitwy, to wianki, owoce, rybki, zwierzątka, amoretki pieszo i konne; to znów cokół rozebrany na czarne pola, poprzedzielane białymi pasami, posypane gałązkami, kwiatkami i t. d. Część powyżej cokołu rozebrana na pola, odgraniczone kolumnami. Te pola to czarne, to czerwone, to udają fladowane, przepyszne marmury. Jeszcze powyżej bogato malowane przystroje, więc belkowania; tu i owdzie z po za pola wyglądają śmiejące się główki, prawdziwe arcydzieła igrającej fantazyi. Niekiedy zamiast kolumn, dzielających pola, widać słupy w kształcie kandelabrow smukłych, niezmiernie gracyjnych i zdobnych. Przecież malowidła strojące stropy są już najwyższym dowodem lekkiej, motylkowej fantazyi: np. cały strop podzielony na kwadraciki ujęte jakby w ramki; a cóż to za świat przerozmaitych wdzięków przedstawia się w tych ramkach! W jednym ulatujący skrzydlaty geniuszek, w drugim postać tancerki, w innym igra fluterny kupidynek, w innym promieni jakieś słońce, lub wabi bukiet, a w innych znów, a to najczęściej, mały ptaszek, lub paw, lub jakiś orzeł to rozpina skrzydła, to przysiadł zadumany. Zdaje się, iż owe wdzięczne pomysły, owe genialne arabeski, które wykwitły za czasów Rafaelowskich, były jakby snem wróżącym o tych nieznanych jeszcze wtedy, a tak lubych, lekkich a wdzięcznych przystrojach malowideł pompejańskich. W jednym z tych domów malowane polowanie w kniei z ogromnym życiem i prawdą a czujnością w podpatrzeniu natury. A wszędzie widzimy upodobanie w barwach żywych, lubo niekiedy tak jaskrawych, żeby nas raziły. I temu się nie dziwić: człek na południu, zwłaszcza w starożytniej epoce, żył mniej wewnątrz, a żył zmysłowo, duszą na zewnątrz zwróconą, dla tego mniej od nas dawał posłuchania wewnętrznym głosom serca swego, które w nim się jeszcze nie przebudziło, a za to kochał się w grze farb migocących się przed zewnętrznym okiem jego. Podobne uwagi czyniliśmy już przy innej sposobności (*).

Często też ściany izb i przysionków zdobione są w owe malowane architektury, tak wielce charakteryzujące świetlice i przysionki pompejańskie, a które stały się modą za panowania Augusta, więc właśnie za czasów rozpoczynającej się ery naszej. Prawda, że w nich często chybiona perspektywa linearna — co więcej, te architektury są dziełem istnej fantastyczności swawolącej, figlującej,

(*) Oglądając pałac Capodimonte. (Zob. powyżej str. 134.)

igrającej; są to budowania, któreby się dla przyrodzonej ciężkości materji ani na chwilę w rzeczywistości ostać nie mogły. Jakies kolumneczki cieniučne, eteryczne, dźwigają szczyty, bogate stropy, sute belkowania, wyginane, łamane gzymsy. Owe słupy cieniučne jak trzcina i najfantastyczniejszych kształtów, dalej balustrady, karyatydy, arabeski, ściany kapryśnie a gracyjnie wycięte, i znów drzewa i kwiaty, i zwoje owoców, i porozwieszane opony sprawiają wrażenie jakobyś patrzył się na jakąś senną bajeczkę. Dodajmy, że te malowane architektury, mogące istnieć jedynie w marzeniu artystów, nabierają siły jeszcze wyższej a niewypowiedzianej magii przez umieszczenie w pośród nich ludzkich postaci. Tutaj widzisz za balustradą figurę kobiecą, która otulona w draperyi z lekka zarzuconej, patrzy się na ciebie dużemi oczyma, jakby cię oczynić pragnęła — indziej znów siadł brodaty satyr, któremu nawet dość pięknie z tą zwierzęcą jego ochotką; tam znów kapłan poważny tonie w zadumaniu, lub kapłanka trzymając naczynia święte, odziana bogatą, spływającą szatą, przemawia, jakby imieniem wyroczni — innym razem lutnistka, natchniona od boga pieśni, śpiewa w zachwyceniu, szeroko rozwiera oczy, a śpiewa z płonącym obliczem. Przecież takowe malowidła przestają być już wizerunkami architektonicznymi a przechodzą w inny wyższy rodzaj malarstwa. Mógłbym długo a długo prawić, gdybym chciał opisać to bogactwo wyobraźni, a zasobność pomysłów nigdy nie wyczerpaną tych starych malarzy architektury. Ta twórczość ich jest tak lekka, tak igrająca, a zawsze tak gracyjna a tak płodna, że zdaje się, że ona stwarza a stwarza coraz nowe, coraz fantastyczniejsze koncepta i konceptyki, a przecież nigdy jej na nich nie zbywa.

Najwięcej atoli już zasługują na uwagę obrazy mityczne lub historyczne; przecież o tych mówić będziemy w innem miejscu, bo w czasie naszych przyszłych odwiedzin Burbońskiego Muzeum. Bo należy pamiętać, iż co znakomitsze z tych malowideł, powyżej wspomnianych, odpilowano od ścian i przewieziono do tego Muzeum. Wszystkie te malowania wykonane są tu na suchym tynku, albo też na mokrem a świeżem wapnie (więc prawdziwie al fresco), a niekiedy nawet enkaustyką, bo farba zaprawiana woskiem wsiąkała w rozgrzany tynk ściany. Tutaj do powyższej ogólnej charakterystyki domów pompejańskich jeszcze dodajmy, że kogo tylko z dawnych gospodarzy stać było, zdołał posadzić w strojne mozaiki. Kto bogatszy, miał w domu swoim istne arcydzieła tego rodzaju, naśladowujące kompozycje wielkich mistrzów z epoki najwyższego rozkwitu sztuki w Grecyi; kto mniej dostatni, postarał się przynajmniej o linie i wstęgi rysujące się wdzięcznie na posadzce, składał sobie posadzkę z okruchów różnobarwnych marmurów.

Przecież, cny czytelniku mój, wypada ci podać bliższe, bo szczegółowe wyobrażenie o rozkładzie domu starożytnego rzymskiego i rozsunąć na oczy twoje żywot domowy owego ludu, co w sprawie

dziejów świata pracował olbrzymem, a na wszystkie wieki zostawił duchowe spuścizny po sobie. A nie trudno o wyobrażenie takowe, bo obyczaj i zwyczaj rodzinny każdego wieku i ludu, jego prywatne chęci, potrzeby codzienne i uczucia a dążności powszednie, mają wierne odbicie swoje w rozporządzeniu architektoniczném domów mieszkalnych. Chcesz poznać wskrós lud, lub pojedynczego człowieka, poznaj go wśród rodziny jego, przy ognisku domowém, a w stosunku do domowników i sług. Ztąd téż w każdéj epoce historycznej możesz się dopatrzeć mimo różnaitości, którą rozróżniają się pojedyncze domy, jakiegoś ogólnego w nich prawidła, jakiegoś powszechnego typu. A jeżeli kiedy i gdzie, toć zapewne u ludów klasycznych, ta ogólna norma a typowość prawidła domów prywatnych, najpotężniej się wyraża. Wszak mówiliśmy tyle razy, że właśnie charakterem Grecyi i Rzymu jest harmonia wewnętrznego a zewnętrznego człowieka, wykazaliśmy przeto we wszystkich pojawach klasycznego świata, że indywidualność wewnętrzna, osobista, jednostkowego człowieka nie bujała jeszcze samowolnie po nad ogólne normy obyczaju, praw publicznych, zewnętrznych, ale zostawała z nimi w ściślejszj zgodzie a jedności. To mimowolne wrodzone zrzeczenie się swojej jednostki osobistej, to chętné stosowanie się do powszechnych a ogólnych prawideł a praw, jak było powodem, że człowiek starożytny, jako człowiek był raczej obywatelem, co więcéj, że się nadawał na obywatela republiki: tak téż ten sam nastrój duszy stał się powodem, że budował mieszkanie swoje wedle raz przyjętego typu, to jest wedle planu najwięcéj odpowiedniego obyczajowi powszechnemu. W tych domach prywatnych nie widać tedy zachcianek indywidualnych, osobistych, któreby spaczały rozkład typowy, powszechnie przyjęty, a które tak silnie a samowolnie wykłiwały w naszych czasach. Jakoż w klasycznym świecie skłonności i smaki osobiste ograniczają się tylko szczegółami drobnostkowemi w urządzeniu domu. Rzeklibyś, że o tyle tylko budownik domów modyfikuje plan normalnego, typowego domu, o ile tego wymagają albo skromniejsze środki właściciela, lub jego szczuplejsze potrzeby, lub ciasnota a natura miejsca. Ztąd téż pochodzi to uderzające podobieństwo do siebie domów w Pompeji. Ztąd wynika, że właśnie domy mieszkańców zamożnych są niemal wskrós wyrazem a unaocznieniem prawidłowego domu rzymskiego z całym jego rozwojem. Z tego wszystkiego, co się rzekło powyżéj, widzimy, że poznawszy plan prawidłowy rzymskiego domu w ogólności, zrozumiemy zarazem wszystkie domy pompejańskie mimo modyfikacyj między nimi zachodzących.

Rozkład taki typowy, prawidłowy domu rzymskiego przedstawia nam drzeworyt (str. 272) *fig. 93*. Nie jest on wcale pałacem, ale domem prywatnym średnich rozmiarów, rozwiniętym atoli we wszystkich swoich najgłówniejszych szczegółach. Powyższy rzut poziomy tém jest dla nas ciekawszy, iż nam zarazem nastęca

wyobrażenie domu greckiego. Wszak u obydwóch tych ludów dom bywał budowaniem wewnętrznem, a mieszkanie i wszystkie jego części gruppowały się około dziedzińca. U obydwóch tych ludów dom składał się głównie z dwóch części. Jakoż część pierwsza, bliżej ulicy położona, zatem ta, która na naszym planie oznaczona jest czarno, była u Greków mieszkaniem mężczyzn, u Rzymian zaś częścią domu, w której gospodarz odbywał sprawy i interesa z obcymi, w której przyjmował i podejmował gości; była to więc część przeznaczona niby na życie publiczne. Część zaś zewnętrzna domu,

to jest ta, która na naszym planie jest cieniowana jasno kreskami, u Greków mieściła w sobie mieszkanie kobiet i gospodarstwo; u Rzymian zaś była właściwie mieszkaniem rodziny, więc poświęconem życiu prywatnemu. Widzimy tedy, że dwie te części domu u obu ludów mają przeznaczenie podobne. Nie będziemy tutaj rozprawiali o domu greckim, ograniczymy się na domu rzymskim; bo takowy właśnie jest prawie powszechnym typem domów pompejańskich (*). Otóż do naszego rzymskiego domu wступujemy przez drzwi 1 (janua, fores); one zwykły być umieszczone w środku szerokości domu, a bywały przymykane, ale najczęściej nie zamykane. Obcy dla przyzwoitości pukali we drzwi młotkiem w nich umieszczonym; tego nie czynili nigdy swoi i domownicy. W uroczyste dnie ubierano wstęp do

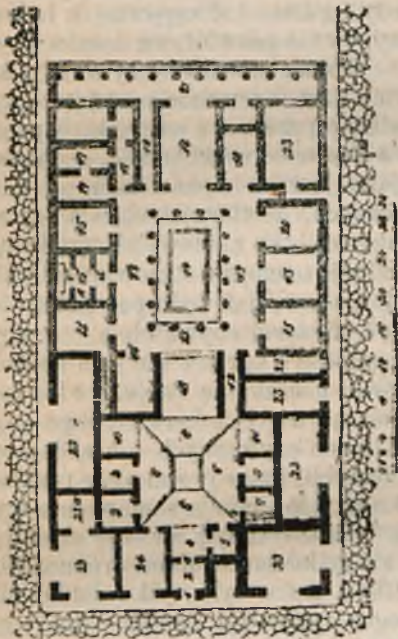


Fig. 93. Rzut poziomy prawidłowego domu rzymskiego.

domu w gałązki zielone, kwiaty i lampki. Przeszedłszy z drzwi znajdujemy się w sionce 2 (vestibulum), zamkniętej znowu przez

(*) Ciekawszych czytelników, chcących rozpoznać dokładniej dom grecki, odsyłam do powyżej (str. 217 i 229) wspomnianego dzieła Overbecka, w którym obok planu domu rzymskiego, umieszczony jest plan domu greckiego, tłómacząc oba. Drzeworyt powyższy i kilka następujących, odnoszących się do budowli pompejańskich, wzięte są z dzieła Overbecka. Lubo przeto w tych opisach moich często na niem się opierać będę, jednak jak z jednej strony o wiele rzecz skrócę, tak też dodam od siebie przeróżne wiadomości i wiadomości, które wedle mojego zdania zajmą czytelnika, a które nie są wspomniane w Overbecku.

drugie wewnętrzne drzwi 3. To vestibulum przybierało w wielkich domach obszerne rozmiary. Na progu niekiedy czytał wstępujący miłe i wdzięczne powitanie: *Salve!* (Witaj), mozaiką wyłożone. Niekiedy też nad wewnętrznymi drzwiami zawieszona była klatka z papuzką lub sroczką nauczoną, by słówkiem „witaj“ przyjmowała gościa. W dawnych pisarzach czytamy, jako węgary drzwi bywały spiżowe, rzeźbione, lub wykładane skorupą żółwia, złotem, kością słoniową. Zdaje się atoli, że ten przepych ubierał drzwi drugie wewnętrzne, a bywał uważany w samej stolicy, w Rzymie, albo we willach przemożnych osób. W Pompeji zaś, jako w partykularzu, oprawa drzwi nierównie skromniej się zachowuje.

Gdy przejdziemy przez takowe drugie drzwi, zatrzymajmy się na chwilę w sieni wewnętrznej 4, ostium zwanęj; obok niej znajduje się izdebka 5 dla odźwiernego (*ostiarrius, janitor, puer ab janua*). On miał też przy sobie psa na łańcuchu. Ztąd też w jednym z domów pompejańskich znaleziono w ostium dużą mozaikę, przedstawiającą kundla na łańcuchu z napisem: *cave canem!* (strzeż się psa!). To wszystko rozumiemy! Ale straszna rzecz, że u Rzymian niewolnik, będący takim odźwiernym, sam często bywał na łańcuchu przykuty (*catenatus*). On otrzymawszy wolność, zwykle te kajdany swoje poświęcał bogom domowym (*).

Z ostium to jest z tej wewnętrznej sieni, wstępujemy do tej ważnej części domu, którą *atrium* albo *cavaedium* zwano 6, 6, 6, 6, (**). To atrium jest niby dziedzińcem, ale dziedzińcem prawie spełna krytym; bo odkrytym tylko w środku swoim. Jakoż na naszym planiku (str. 272) liczba 6 cztery razy powtórzona, oznacza stoki dachu, pokrywające atrium a mające schył swój a spływ ku środkowi; kwadracik tedy, czyli raczej prostokącik, znajdujący się w środku, jest właśnie tą maluchną przestrzenią nie pokrytą. Woda deszczowa, ku temu środkowi spływając, wpadała do *impluvium*, bo do ocembrowanego marmurem zlewiska, umieszczonego w posadzce samego atrium. Nie wdając się w wyjaśnienia różnych sposobów, jakimi uskutecziano to pokrycie a wiązanie tego dachu, powiedzmy tylko, że *impluvium* często bywało otoczone kolumnami, podtrzymującemi strop z dachem, i że ten strop, pokrywający atrium bywał płaski (wyjątkowo sklepiony), z czego znać, iż atrium nie jest dziedzińcem, ale raczej ogromną salą, której strop, zwłaszcza w zamniejszych domach stroił się wdzięcznie, bogato, a atrium tedy miało w środku swoim ów otwór, niby wielkie olbrzymie okno, oświetlające

(*) Ob. powyżej (str. 245) przytoczone dzieło *Adama* T. II, str. 310.

(**) *Becker* w dziele *Gallus* T. I, str. 76 rozróżnia *Atrium* i *Cavaedium* (*cavum aedium*) szeroko się pod tym względem rozwodząc. Tych badań jego podobnie jak i domysłów innych uczonych nie umieszczam, bo byłyby dla większej części moich czytelników zbyt szczegółowe.

całe jego wnętrze (*). Ściany zaś jego były suto malowane, a przyrywane w pewnych ustępach przez drzwi do komnat i świetlic przyległych, biorących swoje światło z tego atrium. Posadzkę w tej całej przestrzeni wykładano mozaiką, to więcej kosztowną, to mniej wykwintną, wedle smaku i możności właściciela. Impluvium zaś, znajdujące się we środku atrium, a będące wpuszczone w posadzkę jego, bywało często otoczone kwiatami, a ożywione wesołemi rybkami. W domach zamożniejszych, często przesliczne figury zdobyły impluvia, i wodotryski umieszczono też niekiedy w ogródkach domowych. Drzeworyt (str. 275) *fig. 94* przedstawia nam tego rodzaju posągi, które wszystkie to więcej, to mniej symbolicznie wyrażają wodne powołanie swoje. Tak pod *a* widzimy starego, łysego marmurowego Silena, który z amfory zamiast wina wylewał wodę, a pod *b*, Nimfa trzymająca urnę w rękach, z której zapewne niegdyś płynęła woda; sama Nimfa zaś gotuje się do kąpeli — w figurze *c* spotykamy przesliczną grupę z brązu Herkulesa z łańią, z której gęby tryskał wodny promień. Ta grupa odkopaną została w domu Salustiusa, o którym niżej więcej powiemy. Dalej pod *d* znachodzimy owego Fauna tańczącego, ulanego z brązu, którego wdzięk nadzwyczajny a wykonanie artystyczne czyni go istnieniem arcydziełem, wszak to ten sam co był przedmiotem naszego uwielbienia w zbiorach rzeźb śpiżowych (str. 117). Jak tam rzekliśmy, on był umieszczony nad samym brzegiem impluvium, bo fauny jako syny wolnej przyrody sami wyobrażają żywioły swobodne, i mieszkają i tańczą i hulają to po borach, to nad brzegami potoków i jezior. W *e* stanął chłopczyna z gęsią więc ptakiem lubiącym pływać; on był umieszczony w samym środku impluvium jednego z domów pompejańskich, więc podniósł rękę jakby się dziwił widząc około siebie tyle wody.

Widok takowego atrium przedstawia się nam na następnych drzeworytach (*fig. 95 i 96* str. 279 i 281). Jednak już z tego, co się tu rzekło widać, iż to atrium było arcymiłym pobytom, bo obszernym, zdobnym z góry oświeconym, ochładzanym wodą, a osłoniętym od słońca.

Powiedzmy teraz, że w izdebce 7 mieszkał atriensis, to jest sługa dozorujący nad całym atrium, a przełożony nad wszystkimi niewolnikami domu. Obok jego izby występowały schody na piętro 8. Rzekliśmy atoli już powyżej, jako te piętra wyższe miały bardzo małe znaczenie w domach pompejańskich.

Widzimy, jak te pokoiki, oznaczone przez 9, są odosobnione od siebie, nie mają okien, bo drzwi prowadzące do nich z atrium dostarczają im potrzebnego światła. Różne od tych drobniuchnych po-

(*) Niektórzy archeologowie są zdania, iż niekiedy to miejsce w stropie nad *impluvium*, czyli *compluvium* było także kryte osobnym daszkiem. Jeżeli ci archeologowie się nie mylą, więc się domyślam, że daszek ten bywał nieco wzniesiony na słupkach, aby wodę i światło przepuszczać. Przecież myślę, że w każdym razie pokrycie takowe bywało tylko wyjątkiem rzadkim, bo zaciemniało atrium.

koików są świetlice, opatrzone na naszym planie liczbą 10, 10. One jak widzimy, ujęte są jedynie ścianami z trzech stron; z czwartej



Fig. 94. Figury zdobiące impluvia i studnie.

strony są zupełnie otwarte na atrium. One zwykle zwały się *alae* a świeciły bogatym, zdobnym przystrojem, bo jak się zdaje służyły

gospodarzowi do rozmówienia się z obcymi osobami i do ułatwiania z nimi spraw. W domach bogatszych te alae pyszniły się od strony atrium szeregiem kolumn wspaniałych. Wielce ważną częścią domu starorzymskiego jest *tablinum 11*. Jak znać z naszego drzeworytu, była to niby sala wielka, która atoli ze strony atrium była zupełnie otwarta, a ze strony przeciwniej podobnie nie miała ściany, ale za to balustradę niską lub opone, zasłaniającą tedy przychodniom drugą część domu. Miejsce tej balustrady i opony oznaczone jest na planiku naszym przez dwie kropkowane linijki. W *tablinum*, jako zapewne najokazalszej przestrzeni całego zabudowania, mieszczono posągi, obrazy przodków i najważniejsze dokumenta familijne, lub akta sprawowanego urzędu. Z tego widzimy, że *tablinum* było raczej wspaniałym przysionkiem łączącym obie części z sobą, a nie zaś salą właściwą. Ono jest z istoty swojej wprawdzie przejściem, z jednej połowy domu do drugiej; lecz gdy przestrzeń ta bywała zbyt uroczytą i poważną, więc jęj nie używano za przejście zwykle, zaś tęp zwyczajnęp przejściem między dwiema dzielnicami domu był korytarz wązki, zwany *fauces*, który widzimy przy *12*. Niekiedy w atrium po stronie drugiej *tablinum*, dla symetrii umieszczono drzwi ślepe, jako to zobaczymy na jednym z następnych drzeworytów. Jeżeli puścimy się tym korytarzem (*fauces*), wejdzimy do dzielnicy prywatnej domu, do której obcy nie mieli przystępu; ona, jak się rzekło, na naszym drzeworycie narysowana jest liniami kreskowanemi. W tej drugiej niby poufnej, prywatnej części domu powtarza się rozkład, znany nam już z pierwszej części całego mieszkania. Powiedzmy jedynie, jako ta druga połowa domu jest rozłożystsza, otwartzsza, swobodniejsza. I tutaj mieszkania grupują się około dziedzińca, zwanego *peristylum*, *porticus*, bo go w koło obciągają szerokie pokryte portyki (podsienia) *13, 13, 13*. Środek atoli tego dziedzińca *14*, to jest część jego, która nie jest krytą, ale otwartą od góry, jest o wiele obszerniejszy, niż owe impluvium w atrium. Więc tęp w porównaniu te jęj portyki stropem pokryte (podsienia *13, 13*) otaczające jęj środek (*14*) są węższe, niż owe w atrium, choć znów w porównaniu do naszych dzisiejszych dziedzińców opatrzonych niekiedy podsieniami, te portyki kryte w rzymskim domu są jeszcze wielce szerokie. Środek (*14*) tego perystylu często bywa ogrodem (*xyztus*), zwłaszcza jeżeli za domem nie było już innego miejsca na kwiaty i drzewa. Niekiedy w tym ogródku znajdowała się mała sadzawka (*piscina*) napelniona rybkami. Znaczna obszerność tego środka stała się powodem, iż on zawsze był otoczony kolumnami, które dźwigały pokrycie i strop, otaczających go w koło podsieniów; gdy tymczasem w atrium takowe kolumny około impluvium niekiedy wprawdzie bywały, przeciep nie były konieczną potrzebą, bo dach pokrywający opierał się często na belkach. Izdebki N. *15* są pokoikami to mieszkalnemi (*cubicula diurna*), to sypialnemi (*nocturna*). Widzimy, że jeden do nich należący składa

się z trzech części, bo z przedpokoju α , z pokoiku do ubierania β i z alkierzyka γ , zajętego prawie w całości przez łożo. Bo ci ludzie starzy lubili łożo ciężkie, lub wcale nie ruchome (łożo Odysseusza w Homerze z suchego dęba, dawniejszego niż dom, rozkrzewionego jeszcze w ziemi). W Pompeji spotykamy często łoża murowane.

N. 16, 16 są dwa *triclinia*, to jest izby jadalne — jedna z nich przeznaczona na porę letnią (*triclinium aestivum*), druga na zimową (*triclinium hibernum*). Nazwa *triclinium* pochodzi ztąd, iż z trzech stron stały kanapy, na których legiwali biesiadnicy, czwarta zaś strona otwarta, była wolnym przystępem dla usługujących niewolników. Proporcya w rozmiarach *tricliniów* była zwykle następująca: długość równała się szerokości dwa razy wziętą; a wysokość równała się połowie summy szerokości i długości. Trzymano się też zasady, iż przy uczcie nie powinno być mniej osób, jak trzy (liczba gracyj) a nie więcej jak dziewięć (liczba muz). W N. 17 kuchnia i spiżarnia, N. 18 zaś jest sala *oecus* zwana. Ona podobnie, jak *tablinum* z dwóch stron otwarta. Była ta sala wielce obszerna i wspaniała niby jaki nowożytny salon. Niekiedy zwłaszcza przy większej liczbie osób używano jej za *triclinium*. Gdy zaś liczba gości obiadujących była nadzwyczaj wielką, wtedy zastawiano stoły w *atrium*. Owe oeci bywały też z przepychem budowane; bo częste bogate marmurowe kolumny podtrzymywały ich strop, a mozaiki rozścielały się po posadzce, a barwy i pozłota świeciły na ścianach i głowicach i belkowaniach. Podobnie też sale *exedrami* zwane zastępowały nasze dzisiejsze salony; taką *exedrę* widzimy w 20. Wszak i na miejscach publicznych bywały *exedrae*, najczęściej nie kryte a półkoliste, służące do rozmowy, z tąd też nazwano je także *scholae*.

Kończąc atoli rzecz z planikiem naszym, uważmy, iż 19 jest korytarzem *fauces*, będącym przejściem zwykłym z prywatnej dzielnicy mieszkania do ogrodu 21. Dom często-gęsto zwracał się kolumnami ku ogrodowi, jak to widzimy na naszym drzeworycie. Domy podobnie, jak w dzisiejszych miastach, zwykle graniczyły tuż z sobą; jeżeli zaś dom był narożnym, więc często z perystylu (z prywatnej dzielnicy domu) wyprowadzały na ulice osobne drzwi 22, 22. Te wychody, jak ułatwiały i skracały komunikacyą gospodarskiej części domu z ulicą, tak gospodarz niemi się chronił od natręta, oczekującego go w głównej wstępnej sionce.

Wiemy już, jaką wielką ilością sklepów są opatrzone domy, zwłaszcza stojące w ulicach biegnących ku forum. Takich sklepików i sklepów widzimy aż siedm na naszym drzeworycie 23, 23 i t. d. — jeden z nich jest opatrzone izdebką przyległą 23 i 23, a inny (24) ma komunikacyą z wnętrzem domu, zwłaszcza z *atrium*. Znać tedy, iż on służył samemu właścicielowi domu, który w nim trzymał niewolnika, trudniącego się sprzedażą towarów, może plonów z jego dóbr, więc oliwy, wina, mąki, i t. d.

Poznaliśmy tedy dokładnie doł, będący właściwą a najgłówniej-

szą częścią domu. Dodajmy, że w dzielnicy prywatnej w najcichszym ustroniu, mieściło się jeszcze *sacrarium*, *sacellum*, po naszymu mówiąc, mała kapliczka, poświęcona opiekuniczemu bóstwu domowemu.

Piętra są jedynie czerns dodatkowem. Tak niekiedy ze sklepów prowadziły schody na pierwsze piętro do izdebek; często znowu w peristylum (w dzielnicy drugiej czyli prywatnej), na pierwszym piętrze bywały komnaty dla sług, zwłaszcza dla niewolnic (*ergastula*). Zwykle te izby na piętrach zwały się *coenacula*. Zrozumiemy, że jeżeli dom jedynie przednią stroną stykał się z ulicą, a innemi bokami przylegał do domów sąsiedzkich, wtedy jedynie *coenacula* umieszczone z przodu miały okna na ulicę; w innych zaś okna zwracały się na wewnątrz domu. Te okna, a raczej okienka, jak się zdaje, nie były wcale przeznaczone do wyglądanja, lecz jedynie wystarczały, by udzielić izdebkom potrzebnego światła, bo nie tylko bywały drobne, ale mieściły się wielce wysoko nad podłogą. Zdaje się też, iż niektóre z *coenaculów* oświecone były oknem w powale wyciętym. Zresztą mieszkańcy tych pięter, mający okna zwrócone na wewnątrz zwykle nie mieli na co wyglądać, bo, krom ścian przeciwnych, a dachów pokrywających pod niemi atrium i peristylum, najczęściej nic widzieć nie mogli. Życie gospodarzy domu było tedy istną tajemnicą dla nich. Najczęściej też na te piętra prowadziły schodki z ulicy. Widać przeto, że w takim razie te piętra podobnie, jak i wypuszczone w najem sklepy nie łączyły się bynajmniej z wnętrzem domu. Schodów prowadzących na piętro często bywało kilkoro; zapewne one służyły dla różnych oddziałów mieszkań piętrowych.

Otóż takowe były części i rozkłady zwykłego rzymskiego domu, bo ani zbyt ubogiego, ani zbyt majątnego. W domach ludzi atoli znakomicie zamożnych, nie tylko mieściło się więcej tych różnych izb i świetlic powyżej wymienionych, ale znalazły się jeszcze inne, świadczące o wykwintniejszych potrzebach właściciela; tak np. gdy Rzymianie zaczęli wyleniać się z pierwotnej grubasności gdy rzeźwisty, lub udany smak do nauk i do sztuk pięknych szerzył się wśród tych na twardo kutych ludogromców; już oni po domach budowali sobie *pinacotheki*, kędy świeciły dzieła sztuki, najczęściej zrabowane w Grecyi; znalazły się też sale na zbiory ksiąg (*bibliotheki*), a częściej jeszcze łaźnie, tak właściwe dla obyczaju starożytnych. Tym trybem obeznawszy ogólnie czytelników z prawidłowym domem starorzyskim, przenieśmy się w owe dawno zapadłe czasy i przedstawmy sobie na oczy wnętrze jednego z tych domów w stanie dawniejszym. Zadanie takowe nie trudne, bo oswojenie się z architekturą pompejańską, a wczytanie się w dawnych autorów, pozwala nam odbudować w myśli i w rysunku najdokładniej te starowieczne mieszkania.

Tak nasz drzeworyt *fig. 95* wyobraża nam wnętrze (zwłaszcza atrium) jednego z domów pompejańskich, a wyobraża je z taką wiernością, iż możemy być przekonani, że to wnętrze przed XVIII wie-

kami miało zupełnie tę postać, którą na naszym drzeworycie widzimy. Dom ten (fig. 95) znajduje się na ulicy Fortuny, widać nawet przednią jego część na naszym planie forum (str. 225). Jest on nową kamienicą narożną, stojącą tuż na przeciw thermów. Czytelnik nieco oswoiwszy się z powyższym planem domu rzymskiego, bez trudności pochwyci się też w niniejszym drzeworycie naszym. Tyle tylko dodam, że go zwykle zowią *Casa del poeta tragico*; bo uważano z niektórych malowideł, iż może był własnością poety tragicznego. To pewna, że ongi gospodarz tego domu był człowiekiem zamożnym, wykształconym na cywilizacji greckiej, gdyż w tym jego domu pełnym szlachetnej elegancji znaleziono najcudniejsze ścienne malowidła, które dziś są przeniesione do Mu-

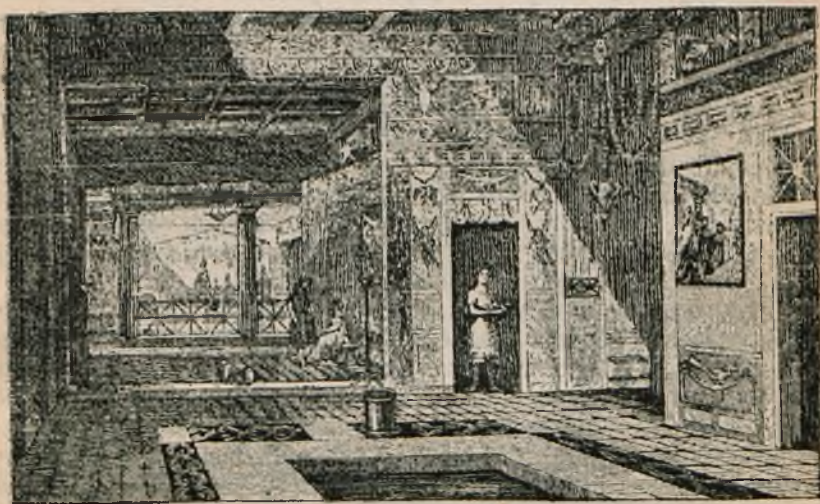


Fig. 95. Wnętrze domu tragicznego poety.

zeum Burbońskiego. Wszak jeden z tych obrazów przedstawię później na drzeworycie czytelnikowi naszemu. W tym też domu znaleziono owego psa na łańcuchu, wyrobionego z mozaiki.

Kilka słów wystarczy by wprowadzić czytelnika we wnętrze domu, przedstawiające się na naszym drzeworycie.

Przeszliśmy niby przez *vestibulum*; jesteśmy w połowie *atrium*, i zatrzymujemy się przy lewej stronie *impluvium*, i ztąd pokazuje się widok oddany na drzeworycie naszym. Po naszej ręce lewej widać prawie tylko w profilu wstępy do pokojów, jak się zdaje, gościnnych. Za to jednak po prawej pokazują się wyraźnie drzwi prowadzące do świetlicy, znać, obszernej, bo nade drzwiami umieszczone okno dla dostatecznego oświetlenia wnętrza. Po tej samej stronie

niewiele dalej spostrzegamy *alę* więc świetlicę otwartą, nie mającą albowiem, jak już wiemy, ściany ze strony atrium. Rozwieszony zwoje kwiatów dowodzą, jak wdzięcznie ustrojona ta sala. Tuż obok nas widne *impluvium* ocembrowane marmurem, a otoczone szerokim deseniem z mozaiki wyrobionej na posadzce. Zewsząd mile do nas przemawia bogactwo i wykwintny wdzięk malowideł pokrywających ściany. Odkrywa się nawet cząstka stropu; korytarz zaś, z którego występuje młody niewolnik niosący owoce: to właśnie *fauces*, bo przejście łączące atrium z drugą prywatną dzielnicą domu to jest z *peristylum* (z portykiem). Tuż za atrium widać na średnim tle salę z dwóch stron otwartą, która, jak się zapewne dorozumiewa czytelnik, jest *tablinum*, odgródzone balustradą; w niem rozmawiają dwie osoby — to zapewne państwo domu — kandelabry, lampa wisząca oświeca tę przestrzeń strojną, a urna z palącym się kadzidłem napełnia je wonią. Na trzecim tle spostrzegamy kolumny, należące już do *peristylum* — w najodleglejszym oddaleniu zielenią się drzewa ogrodu (*xystus*). Tak tedy z planiku poprzedniego i z obecnego drzeworytu przekonywamy się, iż najczęściej wstępujący do starorzyskiego domu mógł przejrzeć niby na przetrzał cały dom, a to wtedy, gdy w *tablinum* była odsunięta opona zasłaniająca prywatną dzielnicę domu. Ani nam wątpić, że ten widok perspektywiczny był pełen wdzięku a różnorodności bogatej, a przecież uśmiechający się zaciszem domowym.

Trudno mi się wstrzymać, bym jeszcze innym drzeworytem nie przedstawił czytelnikom drugiego jeszcze wnętrza starorzyskiego mieszkania. Otóż *fig. 96* jest widokiem takowym. Na froncie domu wpisano było imię właściciela *Cajus Salust. (ius) M. (Marci) F. (Filius)*. Nasz drzeworyt pokazuje nam na przednim tle większą część całego atrium. Widzimy całe *impluvium* i część otworu umieszczonego nad niem. Wśród *impluvium* wznosił się wodotrysk w kształcie owęj grupy brązowej Herkulesa i łani, której rysunek oglądaliśmy powyżej a odznaczającej się tak wysoką wartością artystyczną. Dziś ona wraz z innymi rzezbami przechowana jest w Muzeum. Za *impluvium* stół na nogach z *rosso antico*. Strop podzielony na kwadraciki, w których uwijają się nimfy, amorety, świegocą ptaszki, wonią kwiaty. Po bokach drzwi prowadzą do osobnych pokoików, dalej, z prawej strony jedna ała, naprzeciw niej druga; obie zasłonięte oponami. Na ścianie przeciwniej tuż obok *tablinum* widzimy po prawej stronie drzwi niskie, ozdobione oponką — to *fauces*; a na drugiej jej odpowiedniej stronie dla symetrii drzwi ślepe. W średnim tle spostrzegamy *tablinum* strojne po obu bokach; w niem dwie osoby siedzące, w najgłębszej perspektywie powiewają drzewa i krzewy ogrodu, umieszczonego w samym końcu domu.

Zapewne radzi mi będą czytelnicy, gdy im następnym drzeworytem (str. 282) *fig. 97* podam widok tego właśnie ogrodu, czyli ra-

czej ogródka, bo on bardzo maluchny i szczupły, zwłaszcza bardzo wązki. Ale tutaj przekonać się można, jako to smak artystyczny tych dawnych ludzi i rzecz drobną zdołał zamienić na cacko, na śliczność artystyczną. Z tego, co dziś jeszcze z tego ogródka zostało, nie trudno sobie odrodzić w zupełności dawny jego kształt.

Uważmy najprzód, że ogródek ten jedną z dwóch dłuższych swoich stron, bo stroną kolumnady doryckiej, którą widzimy po naszej lewej ręce, przypierał do całej szerokości domu; tak więc ściana po naszej prawej ręce będąca, rozebrana w pilastry, w pola, na których malowane są drzewa i mnóstwo latających ptaszków, zwrócona jest pełnem licem ku wnętrzu domu, stanowiła przeto jego ścianę tylną, była tedy widziana z atrium, a nawet od wchodu jako naj-

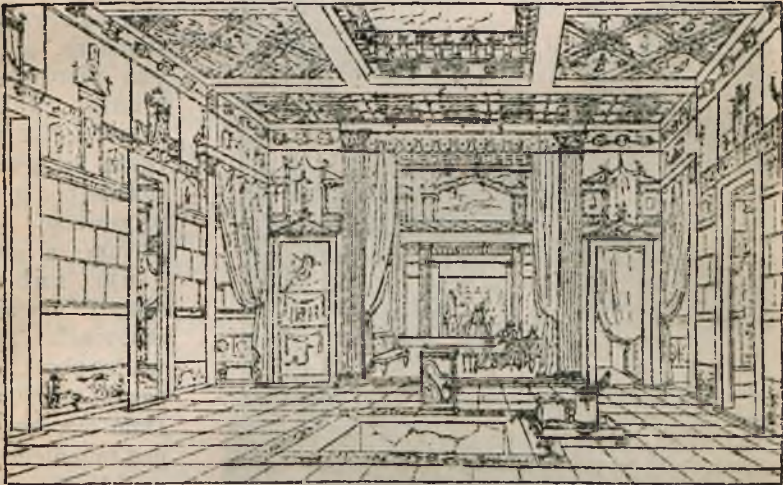


Fig. 96. Wnętrze domu Sallustiusa.

dalsze perspektywiczne tło, ale rozumie się to tylko w razach, gdy owe opony tablinum były odsunięte. Środek ogródka wysypany drobnym, żółtym piaskiem; po obu stronach jego atoli biegań szerokie murowane żłoby napełnione ziemią, w których hodowały się rozliczne krzewy i kwiaty przeróżnej barwy. W samym końcu naszego widoku (więc na lewej stronie, idąc z wnętrza domu) spostrzegamy triclinium murowane; ono ocienione, jak widzimy tre-lażem, po którym wila się gęstym splotem latorośl winna. Ściany zaś tego triclinium malowane w pola, w medaliony, a na oko-ło w krzewy, ptaki i t. d. W środku triclinium stół, którego podsta-wa stożkowa jeszcze się utrzymała; po bokach dwie ławy kamienne (niby po naszymu dwa szezłagi), na których uczujący spoczywali

Nieco bliżej nas (po prawej) ze ściany wytryskuje struga wody w wielką marmurową czarę, z której woda znowu wpada w drugą czaszę umieszczoną na ziemi. Jeszcze bliżej nas, lecz po lewej stronie, widać rodzaj kuchenki. Zdaje się (wedle Overbecka), że ta kuchenka służyła do stawiania na niej potraw, by nie ostygły przed podaniem ich na stół.

Gdy oba powyżej unaocznione nam wizerunkami wnętrza, zwłaszcza atria domów, zbudowane są prawie zupełnie prawidłowo, warto też przypatrzeć się dla odmiany planikowi (str. 283) na *fig. 98*, bo tutaj widzimy nie jedno odstępstwo od rozkładu powszechnie przyjętego. Przyczyna tych kaprysów samowolnych jest głównie

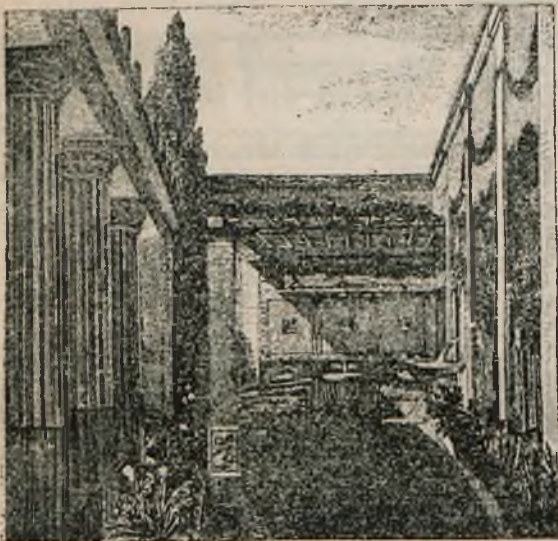


Fig. 97. Ogród w domu Sallustiusa.

dwojaka: naprzód, jak się zdaje, dziwactwo samego gospodarza, a potem nierówność gruntu. Jakoż samo vestibulum rusza już gwałtownie pod górę, prowadząc do atrium; a z atrium znowu schody o ośmiu stopniach prowadzą przez fauces do peristylu. Dom ten znany pod imieniem *casa di Lucrezio*. Obaczmy później zką poszła domowi temu

nazwa takowa. Przecież mieszkanie Lucretiusa i pod tym względem godne bliższego wspomnienia, iż w niem znaleziono mnóstwo malowideł, a wielką ilość sprzętów, bo ważki, wiadra, kandelabry, fiaszeczkę szklaną, misy i t. d. i t. d.

Spodziewam się, że króciuchne wyjaśnienie numerów wystarczy czytelnikowi, jako już obeznanemu z domem starożytnym. 1. *Vestibulum*, 2 *atrium*, 3 izdebka dla odźwiernego; w niej schody prowadzące na piętro. Osobliwa rzecz, że w *a* umieszczone *lararium*, to jest ołtarzyk domowy. Jest-to niża objęta dwiema kolumnami, ozdobiona rzeźbą i malowaniem; w niej znaleziono pięć posążków: Jowisza, Herkulesa i innych. 4, 5, 6, 7 pokoiki, *cubicula* wielce bogato malowane; 8 i 9 *ale*; 10, 11, 12, 13 i 14 kuchnia, spiżarnia,

składy i t. d. Numer zaś 15, jak czytelnik zgaduje, jest tablinum; było one niegdyś z wielkim kosztem ustrojone. Podłoga z mozaiki marmurowej, w koło taśma czarnego marmuru lamie się w meander — w samym środku posadzki płyta z kosztownego giallo antico (żółty rzadki marmur). Ściany obwiedzione sutą architekturą, ale brakło na ścianach głównych obrazów. Można przypuścić, że albo jeszcze w czasach starożytnych były wyjęte, albo też, że je po owém trzęsieniu jeszcze nie wprawiono (Overbeck). 16 zdaje się być (wedle Overbecka) *triclinium* zimowe, bardzo suto strojne w malowidła; na podłodze meandry mozaikowe z czarnego i białego marmuru; 17 *fauces*, które, jak się już rzekło, ośmioma stopniami prowadzi do *peristyliu*, położonego znacznie wyżej od atrium; 18 *peristylum*. Właściciel, idąc za swoją zachcianką, nie założył w tém miejscu ogródka (*xystus*, *viridarium*), ale ozdobił to miejsce zupełnie podług swojego, wcale nieosobliwego smaku. Nim zaś opiszemy dokładnie to nie wydarzone peristylum, dokończmy tłómaczenia reszty domu. N. 19 i 20 nie wielkie wprawdzie pokoiki; lecz w jednym z nich bo w 20, na ścianie znaleziono malowidło, przedstawiające książkę otwartą, rylec, kałamarz, i jakiś przedmiot, który uważają być listem złożonym i adresowanym. Napis w tym liście: *M. Lucretio Flam. Martis Decurioni Pompejano* (Do Marka Lukrecjusza, kapłana Marsa a dekuriona pompejańskiego). Otóż ztąd domysł, iż dom ten należał do owego Lukrecjusza. N. 21 pokój większych wymiarów, ozdobiony obrazem Narcyza, Apollina i Dafny; 22 i 23 pomniejsze izby; 24 schody do piwnicy; 25 *oculus* strojny w piękne malowania; 26 schody na piętro; 27 sien. Przecież ciekawa rzecz, iż zabudowanie po lewej było, jak się zdaje, niegdyś osobnym domkiem, a dokupionym później. Jakoż 28 jest wstępna sionką (*vestibulum*) prowadzącą z ulicy pobocznej w małe bezstrojne atrium 29, 30; 31 i 32 są *cubicula*; 33 tablinum; 34 *fauces*.



Fig. 98. Rzut poziomy domu Lucretiusa.

Overbeck się dorozumiewa, iż w tej części domu, bardzo

mało strojnej, mieszkali niewolnicy. Nakoniec 35, 36, 37 są sklepy; a 38 i 39 izdebki do dwóch ostatnich numerów należące.

Teraz wróćmy do dziwactwa, którym peristylium swoje ozdobił Lucretius. Chciejmy nasz planik mieć na baczności swojej ciągłej z *fig. 99*, która nam przedstawia widok tego perystylu a zrozumiemy łatwo niedorzeczne koncepta niegdyś właściciela tego domu. Na tylniej ścianie, na podstawie o czterech stopniach, wznosi się niza,



Fig. 99. Widok perystylu w tymże domu.

ustrojona w mozaikę i wykładana muszlami; w niej stanął Silenus wylewający wodę, która spływając po schodach, wpadała do czaszy okrągłej (*piscina*), wzniesionej w środku tego dziedzińczyka. Około tej sadzawki porozstawiane figury i figurki przeróżnego rodzaju, tak cztery hermy dwugłowne (*), w *b* herma z głową Bachusa i Ariadny; *c* herma z głową fauna i bachantki; *d* i *e* dwie hermy, z których każda u góry zamienia się znów w głowę brodatego bachusa i bachantki; w miejscach *f*, *g* druciane amoretki jeżdżą na delfinach; *h* mały satyr dobywający

faunowi drzazgę z nogi; i mały satyr z ręką podniesioną nad głowę, a przy *k* satyr kończący się u dołu w hermie, piastuje małe kozłki, gdy tymczasem kozka podskakuje do onego swojego kozłęcia. Próż tego mnóstwo jeszcze statuetek różnego kalibru otacza czaszę wody. Przytoczyłem wam te wszystkie szczegóły, aby dać wyobrażenie, że

(*) *Herma*: głowa i szyja ludzka (niekiedy z piersiami) kończąca się od spodu w słup.

i wówczas, podobnie jak i teraz nie brakło ludzi złego smaku, którzy naskupowawszy przy różnych sposobnościach przeróżnych gratów, niemi, jakby tandetą, zastawiają mieszkanie swoje, serdecznie się pyszniąc niedorzecznością swoją. A cóż dopiero ta tutaj niża wysadzana muszlami. Ona żywcem przypomina fiochy zeszłego wieku, gdy zepsute dworskie kobiety bawiły się w bose, niewinne pasterki, gdy obok zgiełku rozwieżłego i rafinowanego zbytku, zakładano na żarty pustelnie z łóżem kamienném a krzyżem, gdy tuż wśród precywilizowanej cywilizacji stawiano groby, niże niby mchem obrosłe a wysadzone w morskie ślimaki i t. d.

Tak tedy czytelnicy moi znajdują na naszym widoczku wszystkie graciele złego smaku, o których powyżej wspomniałem, jak je sam Lucretius poustawiał, jak ja je sam widziałem, i jak takowe zapewne nie jeden wędrowiec po mnie obaczy. Bo custode miejscowy, mieszkający właśnie w jednym ze sklepików, oświadczył mi solennie, że król sam rozkazał, aby nic z tych przedmiotów nie było wzięte do Neapolu, lecz aby wszystkie, jak najsumienniej zostawić w miejscu, w którym je odgrzebano. Czyli to w samej rzeczy jęgomość król Obojga Sycylii wdał się w tę sprawę, nie wiem — lecz zapewne zawsze to myśl szczęśliwa zostawienia tyle rupieci w miejscu mojem, bo tu one zrozumiane być mogą.

Dość przecież tych fraszek! Zwiedziliśmy mieszkania żywych podpatrując ich obyczaj domowy, rodzinny, podsłuchując tętna ich serca wśród jasnej, jawnej rzeczywistości doczesnej — teraz obaczymy tych starożytnych ludzi w stosunku ich do zagrobowego świata: a wykryją nam się najcichsze tajemnice duszy owego ludu, co sam już na zawsze po pracy tysiącoletniej spoczął na ementarzu dziejów powszechnych. Bo to pewna, iż zwykle stosunki żyjących do siebie są powierzchowne, bo tyżąc się rzeczy przechodnich a marnych, rodzą się w chwili i przemijają w chwili. Gdy zaś duch z duchem zesłubi się wzajemną miłością, już to przymierze głębokie nie zerwie się, choć pękną skonem cielesne ogniwa, wiążące człowieka z doczesności żywotem. A sercu bawiącemu jeszcze na ziemi, przytomny będzie duch ojca, matki, żony, dziecięcia, brata i przyjaciela, a pośmiertną aureolą rozjaśni mu boleści, utuli nocnej troski godziny i pocieszy w smętnych, dziennych łamaniach. Bo przez wszystkie pokolenia i po wieki wszystkie, po przez szczyby wszystkie, od pierwszego poczęcia rodu ludzkiego idzie głos, niby od gwiazd płynący dźwięk. Dźwięk ten jest cichy i niedosłyszany i niby niemy, milczący wśród codziennej wrzawy a powszedniego życia gwaru; gdy atoli gromem spadnie skon wśród lubego koła, gdy uderzy w drogą głowę; już wtedy w sercu żyjących wszechwładną potęgą zabrzmi ów głos, zwiastując, iż skon materialny, doczesny może być jedynie chwilowem rozstaniem, rozłączeniem do jutra, pożegnaniem aż do obaczenia się w innej dziedzinie. Płaczem i tryumfem woła on głos, że ślubu duchów nie przewycięży nigdy materya głucha, bezduszna,

bezrozumna. Ztąd się też dzieje, że im wyżej lud jakiś urosł duchem, im człowiek pojedynczy zacniej się dźwignął godnością, im głębiej roztworzyły się piersi jego miłością przeczystą, tem silniejszą serca jego potrzebą, by ukochać, uczcić umarłych, odwiedzać ich myślą w tameczności świętej, i wprowadzać ich w tuteczny świat, a w koło żyjących. Gdy ruszysz od thermów (od łaźni) w lewo, znana nam ulica Fortuny skręca się nagle na północ; gdy ciągle nią postępując miniesz kilka ulic, stajesz u bramy *Herkulańskiej*, tak zwanej, że prowadziła niegdyś do Herkulanum. Ta brama do dziś dnia zachowała ślady dawnej okazałości swojej. Na nią niegdyś stał tryumfalny rydwan czworokonny (quadriga) z bronzu ulany i poźłacany (*). Jednak więćej, niż jej budowa odziana hardą dumą, przejmuje nas podziwem widok gościńca tego będącego *ulicą Grobową* (**). Jemu z jednej i z drugiej strony towarzyszy rząd pomników pośmiertnych przeróżnej formy. Gościńiec szeroki, bo tu już jesteśmy na przedmieściu a z obu stron biegną przybrzucha (trottoary); a tuż przy nich dźwigają się te grobowce, to bliżej siebie, to w nieco większych odstępach. Najczęściej na kwadratowym potężnym cokule, który niekiedy rozdziela się na schody, zbudowany bywa sześcian w formie ołtarza, niekiedy lubo rzadko pomnik nabiera formy ogromnego walca. Czasem drzwi prowadzą do wnętrza pomnika. Tu i owdzie znajdujemy w nich urny ze spalonymi kościami. Bo, jak wiadomo, ciała umarłych palono, oddając żywiołom rozlotnym, co się z żywiołów poczęło, kości zaś pozostałe oplukawszy mlekiem lub winem, składano w urnach.

Lubo atoli oznaczyliśmy powyżej ogólnie rysunek tych pomników, przecież niektóre są nadzwyczajnej formy. Tak np. spotykamy pomniki niskie w kształcie głowy, ale tylko z grubsza odrobione, bez twarzy, a kończące się od dołu w sześcian, na którym napisy. Te hermy stanęły albo z osobna przy gościńcu, albo też w miejscu prostokątnem otoczonem w koło ścianą murowaną. Dwunastoletni chłopczyzna N. Velasius Gratus pochowany we wmurowanej niży. W niej utrzymywały się ślady jego postaci malowanej, stojącej przed zwojami kwiatów. Na onych zaś wielkich sześciennych grobowcach, krom napisów widzisz dość często płaskorzeźby bogate, odnoszące się do życia i czynów umarłego, lub mające symboliczne znaczenie. Przecież najwięćej, jak dla nas zajmujące jest *triclínium funebre* (*sepulchrale*), bo sala jadalna. Przez drzwi, ozdobione od góry szczytem, wstąpiłem do przestrzeni nie krytej, czworokątnej, zamkniętej ze wszystkich czterech stron murem. Ten mur malowa-

(*) Woźnice, rydwan i konie znaleziono strzaskane, ale nie brakło żadnej sztuki; można było bardzo łatwo je złożyć w całość. Tego nie uczyniono, ale je zrzucano na kupę na dziedzińcu królewskiego zamku, kędy część rozkradziono, a z pozostałków ulano dwa kolosalne popiersia króla Karola i królowej Fryderyki.

(**) *Strada dei Sepolcri* (Via Publica extra portam). -- St.

ny, choć z prostotą, przecież wielce wdzięcznie. Jakoż rozebrany przez pilastry na pola, a w środku każdego pola to ptaszek, to jeleń, to inne jakieś zwierzątko, które, jak mnie się zdaje, było li ozdobą, bez głębszego, symbolicznego znaczenia. Trzy ogromne, długie ciosowce, niby kanapy, mające się do siebie pod kątem prostym, otaczają z trzech stron ciosowiec czwarty, kwadratowy, będący stołem. Strona czwarta, jak zwykle w tricliniach zostawiona otwartą dla sług, podających na stół potrawy. Znać, że triclinium służyło na stypę, niby ucztę (*silicernium*) pogrzebową, na której krewni i przyjaciele, oddawszy cześć ostatnią zmarłemu, zbierali się, by pomówić od serca z sobą i nawzajem się pocieszyć. A obecny im był umarły, bo urna z popiołami jego stała na kolumnie, tuż przed stołem, a urna i kolumna ubrane były w sploty świeżych róż.

Tym tedy trybem widzimy jako ten starożytny lud obcował poufale z umarłymi swoimi. Grobowce, pomniki prawiące o śmierci, stały na gościńcu, niby wśród pełnego tętna życia, wśród rześkiego ruchu a doczesnego przemijającego jawu, towarzysząc sprawom codziennym a powszednim zabiegom. U nas odwrotnie się rzecz ma. Nasze groby, nasze cmentarze są osobnym, samotnym światem, odsuniętym od tutecznego żywota. Dla nas mieszkanie umarłych jest pełne grozy a uroczystości milczącej. Cichy majestat staje na straży nawet nad mogilką żebraka nieznanego od ludzi. Krzyż, odkupienia godło i wiekuistej miłości, roztworzył w miłosierdziu ramiona swoje nad tymi, co śpią pod ziemią, czekając zmartwychwstania godziny. I nie może być inaczej! Ludzkość nowożytna różni się wręcz od owej społeczności klasycznych wieków. Rzekliśmy już nie za jednym zawodem, jako w starym pogańskim świecie życie było więcej życiem zewnętrznym bo duch stroił się ściśłą harmonią z cielesnością, z naturą, a z rzeczywistością obecną. Ztąd też i życie pozgonne w ściślejszym było związku z życiem tutecznym; przeto i świat zagrobowy tameczny zdawał się być podobniejszym do doczesnego, zmysłowego życia; więc i grobowce i mieszkania żyjących stały tuż obok siebie. U nas doczesność a tameczność, materya a duch, głębie wewnętrzne a zewnętrzne i doczesne życie odstały nieskończonością od siebie; otchłań ogromna, bo wieczność, rozgarnia obie te dzielnice. Śmierć u nas ma nieskończone znaczenie. Przejście w tameczne światy jest wielką bardzo przemianą. Więc i ciche groby umarłych oddzielone od mieszkania żywych, są miejscem dumania, tęsknoty, pocieszenia i modłów; tutaj wieczności powiewne, szepty, koją ziemskie rany, przynosząc wieści o tamecznych rzeczach. U nas ciało jako marne, samo przez się nie ma wartości, ale ma ogromne, pełne grozy znaczenie, będąc powłoką nieśmiertelnego ducha. Przeto jakieś uszanowanie nas oczynia, gdy stajemy przed umarłym; jakaś nieśmiałość nas wstrzymuje od samowolnego zniszczenia tych zwłók. Spalenie ich byłoby dla nas surowizną a zuchwałym gwałtem. Oddajemy ciała umarłych ziemi,

by same potęgi natury rozebrały to, co z nich zrodzone. Tak jest! u owych staroczesnych ludów życie i śmierć splatało się z sobą, ni-
by wieniec purpurowych i białych róż czarną wstęgą związany.

Patrzcież! tuż obok w triclinium, w którym pozostali na ziemi cichą ucztą żegnali umarłego, znaleziono kilka szkieletów! Znać, że przyjaciele umarłego zebrali się około stołu, by mu złożyć ostatnią cześć swoją, gdy oni sami uderzeni ostatnią katastrofą, co była całego miasta i całej w około natury pogrzebem, zaskoczeni śmiercią, umarli w triclinium grobowém.

Zaiste — ta ulica grobów (*via dei sepoleri*), rozpoczynająca się od bramy Herkulańskiej, była świadkiem scen straszliwych. Jakoż tuż obok bramy znaleziono w niży szkielet — był to żołnierz stojący na straży. Kościotrup ten w prawej ręce trzymał lancę, lewą dłonią zasłaniał usta, a czaszka jego przepalona odziana była miedzianym kaskiem. Znać, że ten żołnierz rzymski nie chciał opuścić stanowiska swojego bez rozkazu. Jego atoli nie zatrzymywała w miejscu sama karność nieubłagana, ani postrach chłosty, ale uszanowanie przed prawem a uczucie powinności obywatelskiej. Niedaleko od niego na ławce kolistej w niży odgrzebano szkielet niewiasty. Ona trzymała u piersi niemowlę; obok niej stały dwa szkielety, należące do dwóch nieco starszych dzieci, które maluchnemi ramionami objęły za szyję tę matkę swoją. W tém miejscu znaleziono koleczyki. W pobliżu leżały znów trzy szkielety męzkie; jeden z nich miał przy sobie 69 złotych monet, a 121 srebrnych. Na tej samej ulicy grobowej odgrzebano budowanie, które jak się zdaje, było domem zajezdny, jak o tém świadczą kości z koni, okucia z wozów i t. d. W stronie lewej od tej ulicy, w dość znaczném od niej oddaleniu odkryto wille, którą zwykle za wille *Cicerona* poczytują. Później znowu ją zasypano.

Przecież druga arcyważna a wielce zajmująca willa znajduje się w samym końcu tej ulicy w pobliżu owego triclinium. Jest-to willa tak zwana *M. Arriusa Diomedesa*, którą także *villa suburbana* zowią. Mógłbym wiele o niej rozprawiać — długo przechadzałem się po jej zabudowaniach, doskonale jeszcze zachowanych, a dających nam dokładne pojęcie o willach starowiecznego Rzymu. Bo trzeba nam wiedzieć, że rozkład ich różnił się wielce od rozkładu domów miejskich. Rozumie się samo przez się, że gdy wille mogły być tylko udziałem osób zamożnych, zatem też w takich dworach spotykamy często ślady bogactwa a wygod; a mianowicie urządzenie domu, niezałujące sobie ani przestrzeni, ani strojności, ani komfortu. Jednak ograniczę opisy moje kilku krótkimi słowami.

Stosownie do przepisów starego Witruwiusza i nasza willa nie ma atrium, a natomiast, gdy wstąpisz w jej wnętrze, obaczysz się już wśród peristylu, około którego grupuje się znaczna liczba to większych, to mniejszych izb, sal, galerij, a nie braknie łaźni to dla ciepłych, to dla zimnych kąpiei, nie braknie miejsc pokrytych

a przeznaczonych na przechadzki (ambulationes). Sam perystyl spoczął na pięknych, smukłych kolumnach. To peristylium czyli część przednia willi, bo przylegająca do ulicy grobowej, jest dla nierówności gruntu nierównie wyżej położona, niż druga dzielnica willi. Otóż ta druga dzielnica willi składa się z dziedzińca i ogrodu, obwiedzionego z trzech stron szerokim a sklepionym korytarzem, na którym stało piętro. Ze strony zaś czwartej, to jest ze strony przyległej do peristylium, ta druga dzielnica podchodzi pod pokoje tego peristylu, tak, iż w tém miejscu tworzą się dwa piętra. Przytaczam tę właściwość aby okazać, jak to ci starzy ludzie umieli korzystać ze schyłku swojego gruntu, i stworzyć rzecz również piękną, jak malowniczą.

W środku obszernego dziedzińca, czyli ogrodu była ocembrowana piscina, a niedaleko jej na podmurowaniu wznosi się sześć kolumn; znać, że one niegdyś dźwigały strop, tworząc wspaniałe triclinium letnie, niby wdzięczną i okazałą salę jadalną, ze wszech stron otwartą. Żal mi też, że nam czasu nie staje, by się szerzej rozpisać nad tą willą, która słusznie policzoną bywa do najważniejszych, a nawet najszcześliwiej zachowanych budowli pompejańskich. Nie trudno odbudować ją sobie w myśli, zaludnić mieszkańcami starożytnego świata, i przywieść przed duszę żywy obraz szczęsnego losu, pełnego wesela i radości tych dawnych gospodarzy (*). Wielka ilość kosztownych sprzętów, naczyń, przedmiotów zbytkowych; bogato i smacznie malowane pokoje świadczą, jak tutaj wśród ochochotnego życia, uchwyciła mieszkańców śmierć najokropniejsza. Właśnie w tej willi, niegdyś uśmiechającej się szczęściem, znaleziono mnóstwo szkieletów ludzkich. W stajence odgrzebano kościotrupa zapewne niewolnika — przy nim szkielet kózki, mającej jeszcze dzwonek na szyi. Przecież najgłębiej byłem poruszony, gdy nas custode poprowadził do piwnicy. Te piwnice ciągną się pod owemi korytarzami, otaczającemi w koło ogrodu rzędy okien, które lubo wzniesione wysoko nad podłogą, oświecały dostatecznie to podziemie. Zeszliśmy po kilkunastu schodach; custode zatrzymał się niedaleko drzwi, pokazując na ścianę na przeciw owych okien. I zaprawdę na murze zachowały się silwuety postaci ludzkich. Jedna większa, drugie dwie obok niej mniejsze; lecz dalej ślady zwolna się zacierają. Tutaj zapewne w trwodze śmiertelnej schroniła się pani domu z dziecięciem na rękę; obok niej stało starsze dziecię, po drugiej stronie córka jej, dziewczica w całym rozkwicie swojej piękności. Znać, że się przytuliły do ściany, ztąd silwuety na przepalonych ścia-

(*) W przepyszném pięciutomowém dziele: „Voyages Pittoresques, ou description des Royaumes de Naples et de Sicile. Paris 1782“ wielkie folio, czytelnik znajdzie w tomie II, zrestaurowany wielce szczęśliwie ten ogród, a przedstawiony właśnie w chwili, gdy gospodarz wraz z gośćmi zasiedli do uczyty w owem otwartém triclinium.

nie. Gdy odgrzebano to miejsce nieszczęsne, odkryto niby odmodelowaną formę piersi i części szyi onej dziewicy. Ten odcisk przechowany w muzeum burbońskiem świadczy, że piersi te były odziane cieniuchną szatą, i że jej formy odznaczały się wzorową pięknoscią. Jest tedy rzeczą pewną, że w tych strasznych, ostatecznych chwilach gorące popioły, walące się oknami były pomieszane z wodą i dla tego właśnie tworzyły gąszcze, w których odcisnęły się, jakby w formie rzeźbiarskiej kształty nieszczęśliwych ofiar. Wszak nad niemi było tylko jeszcze półtrzecia łokcia popiołu tego. W niewielkiem oddaleniu od tej grupy, bliżej jeszcze schodów i drzwi, prowadzących do piwnic tych znaleziono czternaście szkieletów kobiecych; znać, że wszystkie te niewiasty przycisnęły się w rozpacz do ściany, że one wszystkie zasłaniały swoje twarze, co wedle uczuć starożytnych było w chwili śmierci oznaką oddania się na wolę losu i bogów, jak tego dowodem np. skon Pompejusa i Cezara. Wielką ilość przeróżnych przedmiotów znaleziono przy tych szkieletach zwłaszcza jako: naszyjniki, pierścienie, spinki, monety, klucze, grzebień i t. d. Najczęściej czaszki zachowały jeszcze włosy i zęby! Szedłem temi długimi obszernymi piwnicami, nie mogąc się obronić wyobraźni, co mi mimowolnie przed oczy stawiała losy tych nieszczęsnych kobiet; ta natrętna imaginacja wskrzeszała mi ciągle sceny przebrzmiałe, przebolełe, choć to temu blisko lat 1800. Gdy odkryto te podziemia, znaleziono w nich mnóstwo amfor z winem, opartych o ścianę; niektóre z nich do dziś dnia się zostały w dawném miejscu. Widać, że to były piwnice czyli raczej składy na wino.

Wystąpiłem nakoniec na świat widny, słoneczny. Objął nas w koło ów powyżej wspomniany dziedziniec czyli raczej ogród, bo tu w niektórych miejscach w ziemi zostały jeszcze korzenie ogromnych drzew, które go niegdyś ocieniały zielonością i chłodem. Dzisiejszy miejscowy dzierżawca założył sobie ogródek na tym dziedzińcu; w nim hoduje kwiaty, a te kwiaty wonią, rosną, żyją i kochają się w miejscu zgrozy, zniszczenia i śmierci. Custode na prędcę uwił bukiecik i ofiarował go mojej żonie na pamiątkę naszych pompejańskich odwiedzin. Niedaleko od tego ogródka właśnie wznoszą się jeszcze ułamki sześciu kolumn, które dźwigały niegdyś owe triclinium otwarte, powyżej przez nas wspomniane. Widać, iż za tём triclinium a w korytarzach sklepionych, odgradzających z tej strony dziedziniec od gruntów przyległych, były niegdyś umieszczone drzwi, które prowadziły z willi na pola do niej należące. Otóż przy samych tych drzwiach wydobyto dwa kościotrupy. Jeden z nich zapewne był właścicielem willi; na palcu miał pierścień złoty w kształcie dwugłowego węża; w jednym rękę trzymał worek płócienny napełniony kameami, złotemi i srebrnemi pieniądźmi, a w drugim rękę klucz zapewne od owych drzwi dopiero co wspomnianych. Pokazuje się, że on, odbiegłszy domu i swoich chciał się ratować przez pola —

lecz się spóźnił! Zapewne drzwi już były zasypane popiołem — skonał w oddaleniu od rodziny. Obok niego leżał drugi szkielet, zapewne niewolnika jego, który obładowany był, jak się zdaje skrzynią, napełnioną naczyniami kosztownymi z brązu i srebra i t. d., bo takowe rzeczy znaleziono obok niego.

Już mieliśmy opuścić i to miejsce, i wille, i pożegać się z Pompeją, gdy raz jeszcze do nas zbliżył się miejscowy custode i w bukietku naszym pokazał kwiatek mały, żółty o liściach aksamitnych. „Ten kwiatek mówił, jest osobliwością botaniczną, bo go nie znajdzie na żadnym innym miejscu m świecie, on tylko rośnie wśród popiołów pompejańskich“. Ten maluchny kwiatek żółty o liściach aksamitnych nazywa się *Gnopholium pompejanum*.

Na opisanie Pompeji kończymy zarazem w tym tomie rzecz o architekturze starożytnej, gdyż budowania o których jeszcze mówić będziemy w Rzymie, a nadto nasz rys dziejów sztuki starożytnej, który umieścimy w tomie ostatnim dopełnią wiadomości naszych o tej gałęzi dawnego arcyzmu. A rzekliśmy już nieraz jako nam w tej podróży wcale nie chodzi o opisanie wszystkich ważnych przedmiotów widzianych po różnych stronach Włoch, lecz raczej o to abyśmy podali dostateczny obraz dziejów sztuki w różnych jej gałęziach a w różnych jej epokach dziejowych. Dla tego ograniczamy się pewną liczbą przedmiotów charakterystycznych. Takowy jest pierwszy powód dla którego nie skreślę czytelnikowi dwóch wycieczek jak dla mnie wiele ważnych, które odprawiłem z Neapolu, bo jednej do Herculanium, a drugiej dalszej do Pesto (Paestum). Drugim powodem dla którego nie o nich nie wspominam jest ten, iż nie chcę samego siebie powtarzać. Jakoż moją wyprawę do Paestum a przynajmniej najważniejszą jej część opisałem już w II-gim tomie Listów z Krakowa (List XXI, str. 29 i nast.). A co się tyczy Herculanium, uważmy iż najważniejszym tam przedmiotem jest teatr (z zachowaną sceną stabilis to jest tylną dekoracją marmurową a wyobrażającą jak zwykle pałac), ale o teatrach starorzymskich mówiliśmy już dostatecznie, oglądając teatra pompejańskie. O stanie Herculanium mówiliśmy już powyżej (str. 217); zatem tutaj kilku słowami uzupełniamy wiadomości nasze w tej mierze. Powyżej rzekliśmy już, że Herculanium nie było zasypane popiołem lekkim jak Pompeji, ale że było zalane lawą, która skamieniała w opokę tak twardą, iż dzielne żelazne narzędzia się kruszą o te skały ognio-we — i że gdy Pompeji wydobyte i odkryte na jaw słoneczny oświetlone jest całe światłem dziennym, Herculanium widne jedynie jest przy świetle pochodni; że odkrycia są tu tem trudniejsze, że Resina

i pałac królewski w Portici zbudowane są na miejscu dawnego miasta. — Teraz dodajmy jako trzeba było w tej skale twardej jakby w kopalni wylamywać pionowe stolnie 70 do 90 stóp głębokie by się dostać do budynków; że tedy dziś schodzi się w głąb po schodach nagłych, a na dole przyjmą cię zewsząd jakby piwniczne nocne korytarze krzyżujące się labiryntem — powietrze zimne, nie miłe; custode pokazuje pochodnią sterczące z masy lawy, części budowli; wszędzie ciasno i smętno. A istotnie każdy rad, gdy wystąpi znowu na światło słoneczne jasne, ciepłe. Powiedzmy jeszcze, że wiele z dawniej odkrytych budynków zasypało na powrót, i że w czasie mojej bytności wcale się nie zajmowano nowém odkryciem, choć przedmioty sztuki które znaleziono w Herculanium należą po większej części do istnych klejnotów muzeum burbońskiego (*).

Neapol.

(Dalszy ciąg.)

Przedstawiwszy tedy czytelnikom poprzednio a to za kilku zawodami skulptury starożytne przechowane w muzeum, roztoczyłem następnie wizerunek sztuki budowania starożytnego na ulicach i architekturach pompejańskich. Dziś wypadało uzupełnić rzecz o artyzmie dawnym, poddając pod sąd czytelników trzecią gałąź jego, bo *malarstwo*. Ku temu zaś zbiory tutejsze dostarczają wielce bogatą osnovę w ogromném mnóstwie obrazów malowanych, a które jak już wiemy po większej części pochodzą z Pompeji. Widziałem atoli potrzebę przejrzenia raz jeszcze tych starożytnych malowideł, by sobie wybrać te, które najdobitniej wyrażają ów artyzm przedwiekowy, i ułożyć sobie jaki taki planik do całej tej rozprawki mojej, a przede wszystkim jednak należało mi się zastanowić jakie uczynić czytelnikowi uwagi o charakterze ogólnym starożytnego malarstwa. Byłem tedy tak zajęty tą myślą, żem jadąc dryndulą do muzeum ani widział, ani słyszał kipiących, hałasujących tłumów co jakby rozko-

(*) W roku 1869 rozpoczęto i w Herculanium na nowo roboty około odgrzebania starożytnego miasta. Król Wiktor Emanuel na ten cel wyznaczył ze swych środków prywatnych zapomogę w ilości 30,000 franków. Odgrzebane w ostatnich czasach domy i przedmioty oświadczą, że Herculanium pod względem sztuki znacznie wyżej stało od Pompeji, zamieszkałej po większej części przez kupców. Malowidła, rzeźby i brzozy herkulańskie mają bez porównania większą wartość artystyczną od pompejańskich. Zobacz w tym względzie dzieła przytoczone w przypisku do stróńicy 217. — St.

łysane morze luczają po Toledo, gdy z nienacka z jednej z poprzecznych ulic dochodzą śpiewy ponure — przemiłkły roje ludzkie na bruku — dorożka moja się zatrzymała, a długą ciemną wstęgą wysunął się z ulicy pogrzeb. Ukazał się krzyż — potem parami postępowały zakapturzone bractwa — potem duchowieństwo zakonne, świeckie; potem trumna w pons obita — potem ludzie w czarnych płaszczach niosący chorągwie — na chorągwiach dużo trupich główek, na twarzach smutek najęty — potem karety i powozy, a one prawie ruszały wszystkie parami — potem wszystko zniknęło — i znów zasumiał, niby ul, bruk i zaluczają hałasy i wrzaski i krzyki i chichoty. Istny obraz świata — i skon i życie przepływa, niby łódź, tuż za sobą zostawując lekką brudę wodną, co im dalej, tém lżejsza, płytsza — nakoniec woda się wyrównała. Ani znaku, że tędy przepłynęła łódź. Za onym pogrzebem ciżby znów zalewając ulice zatarły ślady pogrzebu. Czyliż ów, co tam leży w trumnie, płacąc śmiercią za życie długie zostawi ślady w sercu swoich? Czyli czas wyrówna te rany i nie zostawując znaku po umarłym?

Ba! Wszak i u mnie te myśli o skonie, o dziedzinie zaświatnej ustąpiły w chwili doczesności prozaicznej — bo zajechałem przed pałac burboński — zajrzałem do sakiewki a tu kompletny brak drobnej monety! Szczęściem, że tuż naprzeciw muzeum króluje limonadierka w przeslicznej budce ubranej w kwiaty i w obrazki święte. Ona zwykle mi chętnie zmienia scuda, a choć dziwnym trafem za każdym razem kilka granów (niby szelągów), braknie — przecież nie upominam się o tę resztkę, bo myślę, że nabożna limonadierka obróci te *grani* na oliwę do lampy, która świeci przed obrazkiem Madonny. Tej monety drobnej trzeba mi było już to na zapłacenie dorożkarza, już to na odświeżenie życzliwości pana custodego obrazów starożytnych, kładąc przed nim na stoliku pewne quantum. Wyznaję jednak, że podróżnicy przesadzają często wyrzekając na chciwość tych panów custodów. Im częściej się odwiedza jaki oddział, tém mniejszym datkiem się kontentują a nawet niekiedy zupełnie się obejdzie bez niego. Owszem, gdy widzą, że ktoś z cudzoziemców szczerze a nie dla pańszczyzny zajmuje się temi zabytkami sztuki, chętnie stają mu się pomocą do wynalezienia zabytku, o który chodzi — i tłumaczą i wyjaśniają, i podadzą stołek i t. d. A stołek to tutaj rzadkie zjawisko, to istny biały kruk. Rzecz dyplomatycznie obliczona, bo gdy gość nie ma gdzie odpocząć w czasie tej mozolnej a długiej wędrówki, więc rychlej się wyniesie — a już nie będzie kłopotu z dozorowaniem — a zresztą może on tym sposobem zniewolony będzie wrócić po raz drugi i trzeci. Dziś mi trzeba było tego brzęczącego komplementu, bo gdy od kilku dni nie odwiedziłem oddziału obrazów, należało mi odnowić z jego gospodarzami znajomość, może nieco przybladłą — zblakowaną.

Rzekłem już, iż malowideł starożytnych znajduje się w tém muzeum przeszło 2,000 numerów wlicząc w to i mozaiki. Zanim atoli wstąpimy w te przybytki ich, rzućmy kilka ogólnych uwag o starożytnej sztuce malowania. One posłużą do skrócenia sobie rozpraw naszych nad pojedynczemi obrazami (*).

Wiemy, że pędzel dopiero w ręku chrześcijańskich ludów zamienia się w istną czarodziejską róższkę. Grecy zaś, a za nimi trop w trop naśladownicze Rzymiany byli ludem wskroś rzeźbiarskim, plastycznym, a nie zaś malarskim. Ten ich kierunek artystyczny wypłynął im z najgłębszego wewnętrznego usposobienia, i ze stanowiska, które zajęli w dziejach świata. Ztąd też wynika, że starożytni malarze zwykle tworzą kompozycye, jak gdyby były dla bareliewu przeznaczone; gdy na odwrót rzeźba romantyczna, gotycka komponuje płaskorzeźby, jakby miały być pędzlem wykonane.

Nie trudno przeto też zgadnąć ogólną cechę malowideł, które nas czekają w Studii — mówię ogólną cechę, bo licznych wyjątków nie braknie.

Jakoż naprzód: figury na obrazie umieszczone są niby na jednej linii, na jednem tle, jakby w płaskorzeźbie; one zachowują się do siebie, jakby symetrycznie, architektonicznie.

Gdy rzeźbiarz z istoty swojej dba tylko o piękność formy, a sam nie tworzy sobie cieniów i światła, bo takowych dostarcza mu oświetlenie rzeczywiste, bo jasność dzienna słońca, więc też na obrazach starożytnych znajdujemy wprawdzie ogólne zrozumienie cieniów, ale one są dalekie od tej magii, którą nas czaruje malarstwo nowożytne. Tylko niekiedy, a to wielce rzadko, spotykamy jakieś poczucie półcieniów, lub półświatła. Zatem sztuka starożytna ani marzy jeszcze o owęj mistycznej cudownej poświęcie, co widna choćby wśród najgłębszej ciemności, o owęj perspektywie powietrznej co stopniowo przygasa światła i cienie w miarę perspektywicznego oddalenia przedmiotów, o tym duchu czarodziejskim, który jakby chuchem otula obrazy nowożytne. Sztuka starożytna wszystkie figury swoje stawia w jedynakowem świetle, a nie zna tego, co my powietrzem nazywamy; więc nie stopniuje oddalenia światłem i barwami; u niej perspektywa jest prawie czysto linearną. Bo, jak wiemy, perspektywa w całym rozwoju swoim, jest dopiero rzeczą nowożytnego malarstwa, pojmującego spełna zadanie swoje, ona nie może mieć miejsca w płaskorzeźbie, o ile takowa nie przekracza granic przekazanych przez własną jej istotę. Gdy zaś starożytni malarze, jak się rzekło, kom-

(*) Prócz znanych historyj malarstwa, jako nader pouczający przewodnik wśród malowideł pompejańskich, charakteryzujących malarstwo starożytne, zaleca się szacowne dzieło: *Helbig, Wandgemälde der verschütteten Städte Campaniens*. Lipsk. 1868. — St.

ponowali obrazy w stylu bareliewu; więc już z tego wypływa, że unikają ile możności perspektywicznych skrótów w figurach swoich, że nie lubią licznych grupp, zwłaszcza takowych, w których się figury zasłaniają, że tedy chętniej, niż grupy malują figury osobne; że tedy ich obrazy nie mają głębi, a są płytkie, i prawie całe umieszczone na przedniem tle. (Te różne tła u bareliewów i grupy figur stojących za sobą występują dopiero w rzymskich płaskorzeźbach). W zamian jednak za te wszystkie niedostatki malowidła starożytne celują niewypowiedzianą gracyą, a nie tylko wdziękiem figur samych, ale nawet harmonią, czyli raczej melodyą linii. A gdy skulptura żyje pięknoscią samej przez się formy, będącej niby abstrakcją rzeczywistości; igdy znów abstrakcją tych form są linie konturów: więc nie dziw, że obrazy starożytne są zwykle dobrze i wielce poprawnie rysowane.

Ta abstrakcyjność właściwa rzeźbie objawia się jeszcze innemi cechami, które niemniej charakteryzują malarstwo starożytne. Jakoż duch klasycznosci wyraża się w malowanych obrazach wysokiemi umiarkowaniem niby oszczędności najściślejszą. Malarz starożytny to tylko przedstawia w dziele swoim, co jest koniecznie potrzebne do wyrażenia treści, o którą chodzi — on dziwnie umie oszczędzać środki swoje. U niego każdy szczegół ma swoje znaczenie, żaden nie jest zbyteczny. Ale za to przedmiot każdy jest uchwycony i pojęty tym trybem, aby właśnie najwymowniej objawiał wewnętrzne znaczenie swoje. Ta sama cecha klasycznosci występuje jak wiemy, i w architekturze greckiej, tém iż wszystkie szczegóły mają znaczenie konstrukcyjne, w której żaden szczegół nie jest zbyteczny, a wszystkie zachowują się do siebie w stosunkach pełnych harmonii. Podobnie tedy, jak w dziełach architektonicznych starożytnosci, jak téż w jej poezyi, tak i w jej obrazach żyje jakaś prostota, jakaś przezroczyść wręcz przeciwna owęj romantycznosci mistycznej, zagadkowej, która bywa cechą niektórych współczesnych nam szkół niemieckich.

Do charakterystyki tych obrazów należy owo podobieństwo do siebie figur; one są, jakby typowe. Ztąd słusznie ktoś powiedział, iż kto jedną z nich widział, widział je wszystkie. Te figury niby mniej wyrażają indywidualność, ale raczej rodzaj. Jedna figura wyraża starca, owa młodzieńca, inna znów dojrzałego męża, w téj figurze poznasz bohatera, w tamtéj niewolnika; ta znów przedstawia młodą dziewicę, owa podeszłą matronę, inna rozkwitłą niewiastę — czyli raczej obaczysz to starość, to dojrzałość, młodość jedną lub drugiej płci, widzisz niby ogólniki, ale zwykle nie spotkasz rzeczywistości osobniczej, jednostkowej; to jest rzadko może zejdziesz się z figurą i twarzą, o którejbyś mógł powiedzieć, że rzeczywiście takowy człowiek żył w świecie, a tém samem różnił się nawet zewnętrzną indywidualnością od wszystkich innych ludzi. Rozumie się, że ta ogólna cecha tu i ówdzie znajdzie wyjątek swój, zwłaszcza

w razach, w których chodzi o portretowanie człowieka historycznego. Łatwo nawet zgadnąć możemy, iż te wszystkie powyżej wzmiankowane cechy malarstwa greckiego stosują się głównie tylko do czasu, w którym Grecya była jeszcze sama sobą, gdy życie jej polityczne tchnęło jeszcze całém zdrowiem, gdy jeszcze rzeźba, ta sztuka najwięcej odpowiednia ich usposobieniu, dosięgła najwyższego rozwoju. Te same atoli wzmiankowane cechy malarstwa koniecznie się musiały zmodyfikować w późniejszych epokach helleńskiej historyi, gdy jej duch coraz więcej odstępował od siebie, gdy się sam w sobie rozwodził. W tej epoce albowiem nastąpiły pierwiastki, co miały być przyszłości żywiołem, one to właśnie wywołały w sztuce styl więcej malowniczy, a tém samém wywarły wpływ inny na rzeźbę a inny na malarstwo. Bo, jak z jednej strony narzuciły rzeźbie styl mniej właściwy, tak z drugiej strony dzielnie rozwinęły istotę malarstwa, które daleko mniej odpowiadało duchowi starożytnych ludów, niż rzeźba (*).

Wypada tedy wedle mojego zdania ściśle odróżnić malowanie dawniejsze, będące wskrós odpowiednie duchowi Grecyi od prac późniejszych artystów helleńskich, w których już przeistoczony duch narodowy zbliża ich obrazy do stylu właściwie malarskiego.

Te powyżej wytknięte cechy już od dość dawnego czasu były przyjęte przez historyków sztuki za niewątpliwe znamiona charakterystyczne starożytnego malarstwa. W najnowszych atoli czasach wystąpili krytycy, będący znakomitemi powagami ze zupełnie inném zdaniem (np. Kugler, Overbeck), bo z twierdzeniem, iż starożytni malarze komponowali dzieła swoje w stylu zupełnie malarskim; a na dowód swojego zdania, ci uczeni przytaczają wiele obrazów do dziś dnia zachowanych np. owe taneczniczki, bachantki, kupidyny i inne figury unoszące się w powietrzu a powiewające lekką draperyą. Powiadają oni jeszcze, iż brak indywidualności figur i fizygnomii, który spostrzegać się daje na malowidłach pompejańskich nie jest bynajmniej dowodem jakoby malarze starożytni nie byli w stanie jej wyrazić, bo gdy jest rzeczą niewątpliwą, że malowidła w Pompeji są dziełem artystów trzeciego a nawet czwartego rzędu, więc one nie mogą być miarą dla całego malarstwa greckiego, a na przyczynek mówią jeszcze, że nawet na niektórych z tych pompejańskich malowideł znajdzie się wyrażona dobitnie indywidualność a charakterystyka osobnicza tak na obliczu, jak na postawie figur. Nie przytaczając dalszych pod tym względem twierdzeń ośmielam się wyrzec, iż mnie takowe najświeższe krytyki mimo rzetelności

(*) Co się tycze stylu malowniczego wprowadzonego w rzeźbę, wystarczy, jeżeli sobie przypominamy, owe grupy z wielkiej liczby posągów złożone, które już za Skopasa, a silniej jeszcze za Lysippa miały świecić w Grecyi. Ta malowniczość rzeźby silniej się odzywa jeszcze w barietwach zwłaszcza rzymskich, kiedy już występują geste tłumy figur, i tła różnej od widza odległości.

przytaczanych faktów przekonać nie mogły. Oddając chętnie hołdy tym wielce zasłużonym powagom, trwam w przekonaniu, że owe powyżej przez nas przywiedzione cechy są słuszne, i że rzeczywiście zachodzi ściśle pokrewieństwo między malarstwem starożytnym a stylem właściwym rzeźbiarstwu. To przekonanie moje wypłynęło mi tak z osobistego, oczywistego wpatrzania się w malowidła starożytne znajdujące się zwłaszcza w tych tu zbiorach burbońskich, jak też ze samego przez się rozumowania; bo wnosząc z ducha Grecyi, z właściwego stanowiska, które ona zajmuje w dziejach powszechnych o duchu jej artystycznym, doszedłem do tych samych rezultatów, które mi podawało naoczne oglądanie malowanych obrazów. Zatem atoli nie idzie abym miał wręcz wszystko zaprzeczać, co owi krytycy twierdzą. Przedewszystkiem zgadzam się, iż można mówić o koncepcjach istic malarskich niektórych obrazów, ale to jednak o tyle tylko o ile takowe porównywać będziemy z innymi obrazami także starożytnymi, zwłaszcza należącymi do epoki wcześniejszej nie możemy im atoli przyznać tego stylu gdy ich postawimy obok dzieł pędzla nowożytnego. Dalej uważmy, że jeżeli prawda jest, że wiele kompozycji (np. owe tancznice, unoszące się na skrzydłach geniusze i t. d.) jest skomponowanych w stylu malarskim, nie zapominajmy atoli, iż ta sama kompozycja nadawała się i do płaskorzeźby. Nie przeczę też, iż na obrazach starożytnego malarstwa spotykamy wiele cech prawdziwie malarskich t. j. takich, które ściśle mówiąc nie powinnyby się znaleźć nawet na płaskorzeźbach jako np. ugrupowanie wielu osób po za sobą stojących, dwa lub nawet trzy tła i t. d., ale co do takowych wszystkich właściwości przypominam jakośmy rzekli powyżej, iż nam trzeba koniecznie odróżnić czasy, gdy Grecya żyła pełnem życiem swoim tak politycznym, obyczajowym i artystycznym od czasów późniejszych gdy ona już straciła własny żywotny swój pierwiastek. W tym okresie chylenia się jej do upadku właśnie ustąpił żywioł plastyczny, styl rzeźbiarski a to nie tylko z obrazów malowanych, ale nawet ze samej rzeźbiarstwa, a na miejsce jego pojawił się w obu tych sztukach styl malarski. Łatwo zrozumieć, iż ten styl najpotężniej pojawił się w malowaniu, widać tedy, że czas schyłku politycznego Grecyi, był czasem najwyższego rozwoju jej malarstwa. Przypomnieć nam wypada, iż jak żaden naród nie zdoła nigdy opuścić rodzimego gruntu swojego, tak też Grecya nie mogła się zamienić w inny naród i przestoczyć artystyczny swój, i dla tego raz jeszcze powtarzam com wyrzekł powyżej, iż lubo w tym czasie najwyższego rozkwitu starożytnego malarstwa sztuka ta nabrała najwięcej cech sobie właściwych, toć przecie jedynie w porównaniu do dawniejszej epoki a nie w porównaniu do nowożytnych dzieł malarstwa. Może nie jednego z czytelników zdziwi, iż Grecya mając się już do upadku swojego zdołała jeszcze z siebie wysnuć piękność nową, bo sztukę prawdziwie malarską nieznaną jej za czasów najświetniejszej potęgi. Uważmy atoli jako Grecya umierała

inaczej, jak inne państwa i ludy staréj Azji. Jakoż jeżeli na Starym Wschodzie przyczyna śmierci ludów i państw miała powód li negatywny, to jest próchnienie i rozkład węglów rodzimych; w Grecyi inaczej się działo. Bo w czasie gdy się ona ku upadkowi chyliła, nie tylko w niej parł pierwiastek ujemny niweczający, ale zarazem jeszcze pierwiastek dodatny, bo pierwiastek przyszłości, nie należący więcej do Grecyi. Ten pierwiastek przyszłych dziejów ludzkości, występując w świat hellénski właśnie dał o sobie znać wielu bardzo zjawiskami, a między innemi objawił się w sztuce stylem malarskim, nie tylko w samém malarstwie, ale i w rzeźbie i architekturze. Cóż tedy dziwnego, że malarstwo, właśnie także będąc sztuką przeszłości, rozwinęło się tak znakomicie za poparciem tego pierwiastku, który również do téj przeszłości należał? Takie jest moje niesmiałe zdanie; wypadło mi ono z obliczenia się z duchem dziejów greckich. Nie wiem jednak czyli się w tym kalkule nie myłę i dla tego nie narzucam go bynajmniej czytelnikowi.

Zdaje mi się tedy, że tamte oba choć tak różne zdania pogodzić można. Dodabym tylko tutaj tę uwagę, że w starożytnym świecie indywidualność osobnicza nigdy dość potężnie a wybitnie nie występowała na obrazach malowanych, choćby dokonanych przez znakomych mistrzów.

Wracając atoli już do naszych zbiorów burbońskich, uważmy, iż pompejańskie obrazy, jak w ogólności wszystkie malowidła, które doszły naszych czasów, są jedynie słabém odbiciem owéj wysokiéj piękności dawnego greckiego malowania. Pompeji było zaiste partykularzem mało znaczącym w porównaniu do stolicy, zatem pewnie nie szczyliło się artystami sławnego imienia — a mimo to ani nam wątpić, że wiele z obrazów pod gruzami tego miasta znalezionych, były dokonane wedle arcydzieł starodawnych choć przez artystów skromnego talentu, a pracujących na urząd. Jednak, aby ocenić słusznie pompejańskie dzieła malowane, pamiętajmy, iż one prócz rzadkich wyjątków mają prawie zawsze tylko znaczenie sztuki nadobnéj, bo dekoracyjnój. Jeżeli o tém pamiętać będziemy, wtedy tym przystrojom oddamy chętnie całą naszą cześć. Bo jakaż to szlachetna, bogata i artystyczna jest ta dekoracya ścian pokojowych w Pompeji zwłaszcza w porównaniu z malowaniem zdobiącym nasze dzisiejsze mieszkania prywatne! A cóż dopióro, jeżeli te pompejańskie ścienne malowania postawimy w myśli obok nam współczesnych salonów wylepionych papierami, choćby sprowadzonymi ze samego onego Paryża!

Malowania, tak w Pompeji, jak w innych miejscach znalezione, są ogromnego dla nas znaczenia, mimo to, że one są zapewne dość miernéj wartości obok arcydzieł, któremi szczyliło się niegdyś bez wątpienia malarstwo starożytne. Jakoż prawie każdy pojedynczy obraz tego zbioru z osobna wzięty podaje nam nierównie jaśniejsze wyobrażenie o starożytném malowaniu, niż wszystkie w tym względzie podania przechowane po wszystkich dawnych pismach. Te

ułamki pisane, te wiadomości, choć wysokiej ceny, byłyby ślepe i ciemne, gdyby ich nie rozświetliły te niegdyś na domowych murach Pompeji roztoczone obrazy. One właśnie świadczą jawnie o prawdzie onych znamion, powyżej przez nas przywiedzionych, a charakteryzujących staroczesne malarstwo. Do tych cech należy jeszcze wprawdzie właściwość w używaniu farb, ale o tej właściwości jako wprost technicznej powiemy tylko słów kilka.

Jakoż jeżeli one dawnoczesne malarze jeszcze nie byli władcami magiczności światła i cieniów i półcieniów w tym stopniu, który jest wielce zwyczajny nawet w dość średnich z pomiędzy dzisiejszych artystów, tém mniej spodziewać się można, aby oni mogli dorównać w doskonałości władania farbami nowożytnej sztuce, a to tém mniej, że nie znali lśniącego przepychu olejnego malarstwa. Jest jednak rzeczą niewątpliwą, iż temi starymi mistrzami władał istotny instykt genialny w pogodzeniu barw. U nich świecą najrozmaitsze farby około siebie; one są świeże i pełne życia i ognia, a jednak one nie rażą jaskrawością wrzaskliwą; bo są tak szczęśliwie podobierane, że się łączą w najcudniejszą harmonią i akordy.

Kończąc te nasze wstępne uwagi, przypominamy jeszcze, że ścienne malowania pompejańskie są głównie trojaki: bo albo malowane na suchej ścianie, albo al fresco, to jest wykonane na mokrym tynku, albo nakoniec enkaustowane (farby zaprawione woskiem gorącym wsiąkały w ścianę). Baczmyż równie, iż najwyższego podziwienia godna jest troskliwość onych starych ludzi około zaprawy tynku, przeznaczonego pod malowidła. Tej pieczołowitości starannej przypisać należy, iż tynk, choć po 20 wiekach nigdzie się nie rysuje, że go wraz z malowaniami na nim obrazami można było odpiłować od ścian i przewieźć do muzeum.

Te nasze powyższe wywody, choć może zbyt długie, uwolnią nas atoli od opisu zbyt wielu obrazów.

Z niewymownem napięciem duszy wstąpiłem w te salę, kędy galeryami rozstawione dzieła, przed blisko dwoma tysiącami lat malowane. Spojrzałem w około siebie — ściany z dołu do góry, z prawej ku lewej ubrano w obrazy. Czyliż to są te skarby, co mię tak od dawna nęciły do dalekiego Neapolu jakby do obiecanej ziemi wszelkiej artystycznej piękności? Te to zawodne wróżki! Nie tego się po nich spodziewałem, nie dotrzymały mi słowa! Malowania spełzły, jakby powleczone tylko na pół przezroczystą burą, brunatną oponą. Przed kilku dniami zwiadałem galerye nowoczesnego malarstwa, i tam świecił i jaśniał w barwach tęczyowych Tycyan i Salvator Rosa i Palma Vechio i del Sarto i jaśnieli wszyscy owi wielmożni gospodarze w królestwie światła i barw. A teraz! — teraz byłem podobny do człowieka, który dopiero co bawił wśród płomiennego, światlistego, barwnego południa, a zniemacka wprowadzony będąc w świat wieczorny, głuchy, niemy, natęży zmysły i chodzi z razu omackiem, napina wzrok, by się w tej ciemnicy opatrzył.

Ale zwolna i zwolna przywyka ten olśniony wzrok jego do nowego świata — więc zwolna występują z ciemnicy kontury przedmiotów, i stają niby własne swoje pogrzebowe widziadła. Zupełnie tak mnie się działo; wiele minęło chwil, aż przewyciężyłem owe powłoki brunatne, aż przejrzałem. Nakoniec zacząłem sobie już czytać gładko w tych mumiach malarskiej sztuki. Wymawiałem sam sobie, że mnie mogło uderzyć takowe zciemnienie obrazów; bo to przecież aż osiemnaście wieków utkały tę oponę ciemną, brunatną, co była między okiem naszym żywym a dziełami sztuki dawno umarłego ludu. Więc wychylały się z cieniów dawnych owe nad wyraz urocze niewieście postaci bachantek i tańczących nimf, z których każda, będąc ujęta w osobny obraz, stanowi dziwnie wdzięczną całość. Te figury jakby przemogły ciężkość materji, unoszą się lekkie, eteryczne w powietrzu, rozwijając czarowne waby i ponęty pięknego ciała. Jedne z nich tylko na poły szatami odziane, inne otulone draperyą obszerną powiewającą w mnogie fale, ale wskróś przejrzytą — więc jakby po przez marszczki krystalicznej wody rysują się kontury tych form nadobnych. Nasze *Fig 100* i *101* (str. 301), przedstawują dwie z tych tańczących nimf.

Niedaleko od nich roztacza się scena zwykle grupą *Herkulesa* i *Telephusa* zwana (*). Na wzniesieniu jakby tronie siadła niewiasta odziana majestatem, na czole korona z kłosów zbożnych, w lewym ręku jej berło w kształcie prostej, korą jeszcze okrytej laski — oparła się na prawym ramieniu — znać, że ona mistrzyni opatrzna natury a opiekuna sierot opuszczonych. Tuż przy niej łania mamczy niemowlęcego Telephusa, zostawionego przez nieszczęsną matkę w odludnej kniei. Herkules, ojciec jego z rzewnością ponurą wpatruje się w syna — zdala lew — jakby godło przyszłej dzielności wzrastającego bohatera.

I znów nasuwa się miluchny obrazek, na którym siedząca niewiasta — podobno *Wenus*; u jej kolan stanął skrzydlaty amorek i rzewnie patrzy się w matkę swoją — za Wenerą stanęła niewiasta „namowa“. Na przeciw tej grupy jeszcze inna siedząca kobieca postać, przed nią na ziemi klatka; w niej amorek skrzydlaty, a trzeci amorek już uleciał z klatki, ale go niewiasta przytrzymuje w powietrzu za trzepocące się skrzydełka. Cóż znaczy ten obrazek tak wdzięczny i tak doskonale wykonany? (**). — Różni różnie go tłumaczą. Są i tacy, którzy widzą w tych trzech amorkach trzy różne rodzaje miłości i bardzo pięknie myśl swoją tłumaczą. Wedle nich on pierwszy stojący obok ubóstwionej matki swojej i tak rzewnie w oczy jej patrzący jest miłością duchową, tęskniącą do olimpijskich, wzniosłych radości — on zaś biedak w klatce siedzący jest

(*) Z Herculanium. — St.

(**) Odgrzebany w Stabiae. — St.

miłością jeszcze uwięzioną w ziemskich uczuciach — a ten, co ulatuje z klatki, ale przytrzymany za loty przez złowrogą mu niewiastę, jest miłością niby troszkę doczesną a troszkę nadziemską.

Na innym obrazie, *pięć heroin* z mitycznej młodości dziejów gre-



Fig. 101. Malowanie starożytne. —
Nimfa tańcząca.



Fig. 100. Malowanie starożytne. —
Nimfa tańcząca.

ckich. Każda ma dopisane imię obok głowy, więc czytamy: *Niobe*, *Phoibe (Febe)*, *Latona* i t. d. Trzy z tych niewiast stoją i rozmawiają z sobą — one odziane sutą, faldzistą draperyą; dwie zaś przyklęły bawiąc się w starogrecką grę kostek. Te kostki są podługowate a wielce różnej formy. Gra zasadzała się na tém, aby pod-

rzuciwszy kostki, chwycić je odwróconą stroną ręki. Malowanie to wielce miluchne, naiwne, a wabi ku sobie jakimś nieprzemierzonym



Fig. 102. Malowanie starożytne. —
Ulisses i Penelope.

cił do ojczystych stron ze sercem łkającym z radości. Wszak sam Ulisses mówi :

Bo się każdy mąż łzami rozplącze rzewnemi,
Co długo nie oglądał, jak ja swojej ziemi; (**)

i stanął przed królową małżonką swoją w łachmanach żebraczych, a ona go nie poznała. Ale zacna królowa, przeczuwając w tym biednym żebraku i rozum i umysł szlachetny, ulżywa duszy przyciśnionej smutkiem, opowiadając mu cierpienia i męki swoje i krzywdy, jakie znosi od natrętnych gachów, co ją opuszczoną zniewolić chcą, by sobie którego z nich mężem obrała. I opowiada królowa żebrakowi obcemu nocne sny swoje, pytając, coby one znaczyć miały, bo w głębi jej serca szepczą głosy dziwne, nie zrozumiałe. — Czyliżby

(*) Z Pompeji. — St.

(**) Hom. Od. XIX. tłóm. Przybylskiego.

czarem, mimo że ten obraz wykonany jest w cieniach jednego i tego samego koloru. Szkoda tylko, że panowie dyrektorowie umieścili zbyt nisko to malowanie, bo trzeba zgodzić się na wcale niewygodną pozycyą, by mu się dobrze przypatrzeć. Moznaby całą książkę napisać, chcąc, choćby polotnie dotknąć tych wszystkich malowideł, które zasługują na bacność naszą. Aby jednak oszczędzić cierpliwym czytelnikom czytania, a sobie pisania, przestaję już na kilku następnych malowaniach, wyjaśniając je drzeworytami.

Fig. 102 wyobraża nam scenę z *Odyssei Homerowej* (*). Po długich latach dwudziestu bohater wró-

one znaczyć miały rychły powrót małżonka? — I słucha z rozrzuwieniem Ulisses i ciężko walczy z sobą, bo serce go prze, by się dał poznać ukochanej małżonce, ale roztropność nakazuje jeszcze zachowanie tajemnicy.

Ulis czuł litość, patrząc na płaczącą żonę —
 Jego oczy w powiekach były nie wzruszone.
 On tak wlepił źrenice, jak róg, lub żelazo
 A najchytrzej ukrywał ból serca... (*).

Tę chwilę przedstawił dawny artysta na naszym obrazie. Król-bohater w szatach wędrownego żebraka. Szlachetna Penelope stała przed nim, trzymając w rękach, jako prządka, domowe kądziele. W jej postaci łączy się zacność skromna a święty wstyd niewieści, godność królowej i kobiety. A cała postać jej obłana smętkiem i bolesną troską. Zdala widać podsłuchującą Eurynome, ową wierną sługę Penelopy, co jej była w trudnościach poradą a utwierdzeniem w zacnych uczuciach.

Tak król-bohater, wojownik zahartowany wśród bojów a długiego tułactwa czuje, jak mu się serce kwili, płacze na widok rodzinnej ziemi a ścian domowych, a na widok tej na życie całe ukochanej żony. Jak obaczenie dymów z chat ojczystych były wyższem dla niego szczęściem, niż wszelkie przepychy wspaniałe w obcych krajach widziane; tak małżonka jego pomimo dwudziestu upłynionych lat, zdaje mu się jeszcze być wyższych uroków, niż wszystkie inne niewiasty na świecie, niż wszystkie owe młode, wabne piękności, co wśród tułactwa jego nadaremnie czarowały go wdziękiem swoim. Wszak on dochowując wiernego kochania swojej małżonce, odwrócił się od samej miłującej go bogini, chcąc jej go udarować wieczną nigdy nie wędniejącą młodością. A ta Peneiope — ona samotna — ona w opuszczeniu; ona niby słabą, trwożliwą niewiastą — a przecież ona dostała wszystkim nętom pokusnym, i przetrwała burze łomotne, bo ona w tém swoim sercu niewieściem czerpała siłę olbrzymią mocniejszą niż cały wrogi zewnętrzny świat.

Tak tedy w tych dwóch postaciach żyją niby w przezroczu bez skazy najzacniejsze idee, a one w tym obrazie na tak wzniosłą stopę ujęte, a z taką prostotą wyrażone!

Warto teraz popatrzeć się na inny obraz, w którym znowu widać, jako namiętności, buntujące się w piersiach młodzieńca są przytłumione, okiełznane władztwem wszechmocnym bohaterskiej woli.

(*) Tamże.

Jakoż nasz drzeworyt *Fig. 103* wyobraża nam ową scenę z *Iliady Homera* (*), która tak ciężko zaważyła w trojańskich bojach. Przypominajmy sobie, jako Chryses kapłan daremnie błagał Agamemnona, króla królów, by za okupem drogim wypuścił na wolność córę jego Chryseidę uroczą. Apollo atoli płaczącego starca wysłuchał i nakazuje Agamemnonowi oddać piękną dziewicę. Wtedy król wyprawił dwóch posłów do Achillesa, żądając od młodzieńca, by



Fig. 103. Malowanie starożytne. — Zabranie Bryseidy.

mu odstąpił swoją własną brankę a ulubienicę, młodą uroczą Bryzeidę. Wysłańcy pojawiają się w obozie Achillesa — młodzieńiec król siedzi na krześle tronowym przed namiotem, za nim szereg zbrojnych wojowników. Posłowie znając gwałtowność uczu jego, a dzielności jego mężstwa z razu oniemieli zdjęci obawą. Lecz :

Achil widząc poselstwo, czeka zasępiony,
Wózni mu z drzeniem niskie oddają pokłony

(*) Z domu poety (casa del poeta) w Pompeji. — St.

Ci mileżą, ni śmiaż zacząć, stanąwszy z daleka —
 Król się domyślił sprawy, więc sam tak przerzeka:
 „Witajcież od Jowisza i mężów zesłani!
 „Zbliźcie się wy niewinni! Któż wasz czyn nagani?
 „Sam tylko Agamemnon jest u mnie winiony,
 „Co was po Bryzeidę wysyła w te strony“ (*).

To wyrzekłszy bohater, poleca ukochanemu od serca przyjacielowi Patrokłusowi wyprowadzić Bryzeidę z namiotu i oddać ją wysłańcom. Tę chwilę unaocznia nam nasz artysta starodawny. Posłowie sami stanęli posępnie na uboczu, czując bolesną krzywdę wyrządzoną młodemu dzielnemu królowi. Bryzeis płacze, bo jej bolesno rozstać się na zawsze z ulubieńcem — nieutulona w swoim żalu nadaremnie ociera sobie lzy białym zarzutkiem (pallium) spadającym na żółtą tunikę. Dawny nauczyciel Achillesa stanął za jego krzesłem i z czołem namarszczonem, z niepewnością a trwogą wpatruje się w oblicze młodego bohatera, i radby z rysów jego wyczytać, azali zdoła przetrzymać bez gniewnego wybuchu tę chwilę ciężkiej próby. Młodzieniec zaprawdę królewski ciężko, walczy z własnym sercem, bo to serce zrywa się za kochanką drogą, a doznana krzywda zakrwawia dumę uczciwą. Młodzieniec-bohater odnosi atoli najwyższe zwycięstwo, bo odnosi tryumfy nad sobą samym, bo nakazał ciszę wewnętrznym burzom. Jego twarz spokojna, obojętna, postawa zimna, gdy wszyscy w koło unoszą się współczuciem a troską. Otóż to wazenie się potęg wewnętrznych cudownie wyraził malarz przedwiekowy (**).

Nie staję nam czasu, byśmy się wdawali w opisy innych jeszcze obrazów historycznej lub mitycznej treści. Przypominam tylko cośmy wyżej rzekli, że jak się zdaje, wielka część dzieł malowanych tego rodzaju, a przechowanych w tutejszych zbiorach były utworzone na tle wielkich wzorów pozostałych ze świetnej epoki sztuki greckiej. Jakoż bardzo często spotykamy wyborną kompozycją wykonaną talentem tak średnim, że wyraźnie widać, iż inny mistrz był twórcą kompozycji, a inny przedstawił ją oczom naszym. Jednak trudno wyrokować stanowczo, o ile te obrazy zbliżają się do swoich staroczesnych wzorów, a o ile od nich dowolnością odstępują. Badacze głębsi twierdzą, że wśród tych wszystkich malowideł przecho-

(*) Iliada, Śpiew I, tłum. Przybylskiego.

(**) Pan Ternitte, znakomity znawca i artysta w Berlinie, położył sobie za zadanie życia swojego poczynić kopie, czyli raczej facsimilia, podobizny z najgłówniejszych obrazów pompejańskich, i wydać takowe w chromolitografii. (W dziele: Wandgemälde aus Pompeji u. Herculanium. — St.). Widziałem właśnie niedawno przez niego wykonaną kopią powyższego obrazu, i gdym się na nią patrzył, znowu owe dawne dzieło stało się obecnym, świeżym urokiem przedenną, budząc w pamięci owe chwile, gdym go po raz pierwszy widział w Neapolu.

wanych w muzeum burbońskim, o dwóch jedynie z pewnością twierdzić można, że są wiernymi kopiami dwóch dawnych znakomitych dzieł (Overbeck). My wspominamy tylko o jednym z tych dwóch obrazów, a przedstawiamy go na naszym drzeworycie *Fig. 104*.

Jest to *Medea* (*), owa czarnoksiężnica-królowa, co sztuką swoją tajemniczą wyzwoliła z ciężkiej potrzeby małżonka, a teraz w miłości od niego zdradzona, tonie w dumaniu ciemnym i piastuje miecz, który wrychle utopi we własnych dzieciach, by ich zgonem zemścić się na wiarołomnym małżonku. W niej waży się ciężko walka wewnętrzna; ale złe przemoże boleści obrażonej żony — jęzda mściwa przełamanie przyrodzone matki uczucie. Otóż wiemy z kądinąd, że zupełnie podobną *Medeę* stworzył Timomachus, malarz z Byzancium, kwitnący pewnie w czasach o wiele wcześniejszych od Cezara (**). Wiemy atoli, że Cezar nabył taką *Medeę* i *Ajasa* obraz, stanowiący dopełnienie *Medei*, za znaczną bardzo sumę. Oba obrazy tak były sławne w starożytności, iż mnóstwo jest epigrammów wspominających o tych dwóch malowidłach. Mówi o nich także Owidiusz i inni pisarze. Wszak wielki krytyk Lessing, dowodząc jako dzieło sztuki nigdy nie powinno wyrażać zjawiska mogącego tylko trwać przez jedną chwilę przelotną, chwali Timomachusa, iż on w *Medei* nie obrał sobie najwyższego stopnia napiętności, bo chwili zastarżytne. — *Medea* mordowania dzieci, ale że ją przedstawił w stanie walki, w stanie wahania się, zatem w sytuacji dłużej trwającej (Lessing, *Laokoon*).



Fig. 104. Malowanie starożytne. — Medea.

Krom obrazów historycznych i mitycznych, znajdujemy tutaj jeszcze malowania, należące do innego zupełnie rodzaju. Jakoż spotykamy dość często malowania obyczajowe, zakrawające niekiedy nawet na komikę dość grubaszną. Widujemy też przedstawienia życia zwierzęcego, oddanego z wielką prawdą; najczęściej atoli znajdujemy w tych zbiorach owe malowane architektury, dziwaczne, fantastyczne drwiące, a jednak wdzięku pełne, co niby zawsze do siebie podobne, a znów tak rozmaite, jakby były wymyślone fantazją niewyczerpaną samej natury, która jak wiecie tworzy a tworzy

(*) Z Pompeji. — St.

(**) Overbeck twierdzi mylnie, że Timomachos jest współczesnym Cezara, bo Welcker, *Kleinere Schriften* III 457 i Brunn, *Gesch. der Griech. K. T. II. Abth. I.* str. 180 dowiedli, że on jest wcześniejszym od dyktatora.

i bez końca tworzy, a przecież jęj, jako istnej poetce, nigdy conceptów nie braknie. O tych architekturach jednak mówiliśmy do syta, odwiedzając domy pompejańskie, tutaj raczej potrąemy słówkiem o innym rodzaju malarstwa, bo o malowaniu widoków.

I pejzażów nie mało się przechowuje w burbońskim muzeum. Czytelnik nasz przejąwszy się już zapewne nieco duchem starożytnej sztuki zgaduje, że ona staje się prawie dziecięcą, gdy się zabiera do malowania natury. Zaiste dziełem tego rodzaju ani się śni o tęg głębokiej poezji, o tęg wysokiej artystyczności, której dosłużył się pejzaż nowoczesny. Rzekliśmy już na innych miejscach, iż świat dawny żył ściśle z naturą; on od niej nie odstał, więc tęg też nie tęskni do niej. Natura i duch nawzajem sobie wtórują, jako dźwięki i tony uczuć, ale wywołane z jednej i tęg samej lutni. Starożytni nie znali tęg naszej miłości do natury, bo do miłości głębokiej rzewnej, trzeba żeby przedmiot ukochany był różny od nas samych; starożytni zaś nie rozwiędli się z naturą, ona żyła w nich a oni w niej. W czasie nowoczesnym wiarą wychrzczone inaczęj się dzieje! Istota nasza duchowa żyje osobnem, oddzielnem życiem — jęj królestwo już nie jest z tego zmysłowego świata: więc my patrzymy na naturę, jakby na krainę naszej pierwszej miłości, niepowrotnie ubiegłej, jak na utracone rajskie ogrody niewinności naszej. Ztąd tęg nas niekiedy nachodzą chwile nieskończonej, nieograniczonej tęsknoty — a gdy bramy do owych rajskich ogrodów już się na zawsze przywarły, gdy nam niepodobna zestąpić a wrócić do owej pierwotnej równości a harmonii z naturą, przeto tęskną miłością więdzeni, podnosimy tęg naturę do właściwych nam samym wysokości duchowych, udzielamy jęj duszy naszej, naszych uczuć, bo pragniemy, by ona po naszymu śniła, by dumala i kochała po naszymu, a tęskniła, jak my tęsknimy. Tak tedy pragniemy, by ta natura wypowiedziała nam tajemnice piersi naszych, nam samym jeszcze zagadkowe, by przeczuwała wlane nam przeczucia i niewysłowione nasze kochanie i nadzieje nieznające granic. Tak rodzi się obraz malowany uduchownionej natury — tak powstaje pejzaż w najszlachetniejszym znaczeniu — tak rozsuwają się przed okiem perspektywy nie dościgłe okiem i gry migotne półświatał i półcieniów — i owe światłości mrugające w ciemnościach zapadłych a mroki w jasnościach — i owe zagadkowe gammy barw — a drgające tchy mistyczne, tajemnicze, rozchuchane na obrazie i te ciche szepty i tony rozchodzące się w obrazie — słowem tak występuje na świat dzieło sztuki będące naszej własnej duszy obrazem, choć to dzieło wyobraża tylko naturę bezduszną i głuchą. My synowie nowoczesnej historii pragniemy, by te obłoki, te góry, te drzewa pejzażu, by te jego wody i skały przemówiły nam o nas samych, by wizerunek tego, co jest materyalnem, codziennem, martwem, przemijającym, stał się objawem tego, co nie przemija nigdy, a trwa bez granic, bez zmiany. Myśmy radzi w szczupłe ramy malowanego obrazu cały zamknąć

świat i ująć w nich cały kosmos stworzony. Bo jak sam ten kosmos jedynie na wieczności tle ujęty być może, tak nawzajem ten kosmos jest wieczności tłómaczem (*). Choć w świecie starożytnym to wyższe pojmowanie natury budziło się niekiedy lekką wróżbą w duchu mędrców i wieszczów, jednak te wróżby wrychle umilkły, bo były przedczesne. Na takowe powyższe nasze pojmowanie natury jeszcze była nie nadeszła pora w starożytnej historii. Ztąd też i jej malowanie pejzażów było dopiero w powiciu.

Przecież aby podać naszym czytelnikom choć powierzchowne wyobrażenie o trybie jakim starożytni malowali naturę, kładziemy



Fig. 105. Malowanie starożytne. — Widok wyspy skalnej.

tuż dwa drzeworyty, przedstawiające dwa starożytne malowania z neapolitańskich zbiorów: jeden z nich jest wprost widokiem (*veduta*), drugi niby pejzażem historycznym.

Fig. 105 wyobraża nam wyspę piętrzącą się w skały. Po różnych jej wysokościach poustawiane świątynie i przysionki. Na samym szczycie króluje najwyższa, około niej coraz niżej usadowiły się inne, najniższe stanęły już nad samem morzem.

Czyli ten widoczek jest li dziełem fantazyi, czyli rzeczywiście rysowany z natury? — o tém trudno nam dziś sądzić; lubo to przypuszczenie ostatnie zdaje się być dość podobnem do prawdy. Myślę zresztą, iż w każdym razie czytelnik przyzna, że perspektywa linearna dość dobrze zachowana w tym obrazku naszym.

Drugi obraz *Fig. 106* (str. 309), przedstawia nam obraz historyczny. Widzimy wyspę odludną, samotną Andromedy, owęj królowej piękności precudnej. Jej matka, królowa zbyt dumna pięknoscią swojej córki, obraziła bogów — więc klęski uderzyły kraj — więc by przebłagać zemstę niebian, Andromedę wywieziono na tę wyspę odsadzoną od świata i oddano na łup morskiego potwora.

(*) Ob. rozprawkę, umieszczoną w końcu II-go tomu str. 256 i nast.

Widzimy, że gdy już, już przysuwała się wodna poczwara — Perseus ocala niewinną dziewicę. Przecież w tym obrazie mniej może chodzi o figury, jak o otaczającą je w koło naturę — znać bowiem, że mistrz pragnął wyrazić ową okropną rozpacziwą samotność, a opuszczenie głucho: przeto grożą jałowe martwe skały, a jak straszdyła sterczą pnie drzew suchych, obumarłych wyciągając ramiona trupie, a rozjuszone fale tłuką się o brzegi opoczyste. Wpatrując się na te pomysły starego malarza, ani nam wątpić, że dawni mistrzowie już przeczuwali znaczenie pejzażu historycznego, bo zrozumieli, iż natura otaczająca sceny dziejowej, winna się do nich stroić, winna im wtórować niby muzyka podłożona pod słowa pieśni — że to otoczenie przyrodzone jest jakby symboliką ludzkich dziejów potęgującą ich znaczenie.

Chcąc atoli dokła dnie rozpoznać się w malowaniu, a tém samém w duchu starożytnego świata, wypadałoby mi wprowadzić czytelnika do zbiorów urn i waz, które stanowią jedne z naj-

celniejszych skarbów burbońskiego muzeum. Bo pomyśleć tych urn i waz jest tutaj może 2,000 (*). Jest-to zbiór największy w tym rodzaju na świecie całym. Włochy, Sycylia, Grecya dostarczyły tutaj najwyższej ceny dzieł. A jakież mnóstwo urn pokrytych przedcudném malowaniem! Sceny z mitów bogów i bohaterów, ustępy z pierwotnych dziejów Hellady świecą tutaj całym artystycznym wdziękiem poezyi! I słusznie prawi Burckhardt (*Cicerone*), że te zabytki niby tak skromne, a odznaczające się jednak wielką pretensją do sztuki, sameby wystarczyły, by zapewnić ludowi greckiemu na wszystkie wieki podziw świata.

Jakżeby był rad, gdyby mi wolno było opisać czytelnikowi, choć kilka z tych zabytków, i podzielić się z nim istną rozkoszą, któ-



Fig. 106. Malowanie starożytne. — Krajobraz historyczny.

(*) Dziś zbiór ten liczy już przeszło 5,000 numerów. — St.

rój doznałem odwiedzając te zbiory. Wypada atoli przemódz te chętki moje, bo nam czasu nie staje; zwłaszcza gdy mi wypada powiedzieć kilka uwag o owej przesylnnej pompejańskiej *Wielkiej Mozaice*, już raz powyżej wspomnianej. Jakoż to dzieło będące szczytem wszystkich pomników starożytnego malarstwa, doszłych do czasów naszych, niechaj będzie dokończeniem naszych rozpraw o tej gałęzi starożytnej sztuki.

Czytelnikowi już wiadomo, że ta mozaika zwykle *Bitwą Aleksandra* zwana, umieszczona jest wśród arcydzieł dłota. Arctides i Flora farnezyjska, i Junona stanęły na straży wspaniałego arcydzieła malarstwa dawnego. Mozaika ta jest położona na posadzce; lecz by się jej dokładnie przypatrzeć można, powyżej niej wystawiono galerią, wznoszącą się na kilku schodach powyżej podłogi.

Było to w roku 1831 w dniu 24 Października, gdy odgrzebując w Pompeji jeden z najwspanialszych domów, bo tak zwaną *Casa del Fauno* (owego fauna tańczącego z brązu), znaleziono przepyszny obraz z mozaiki, co miał sprawić niespodziewany a ogromny zwrot w dotychczasowem zapatrywaniu się na sztukę malarską dawnego świata. Mozaika ta przedstawia bitwę w chwili ostatecznej, gdy przeważają się szale losów mężobójczej walki. Kompozycya i wykonanie tego dzieła tak nad wszelkie oczekiwanie było doskonałe, że wrychle wieść o tém zjawisku rozległa się po Europie, która sama pod owe czasy była poruszona ogromem dziejowych wypadków a wazaniem się politycznych spraw. Rozeszły się rysunki, kopie tej mozaiki po pracowniach artystów, po gabinetach uczonych i miłośników sztuki: więc zapuszczono się w umiejętnę, sumienne krytyki nad osnową tego obrazu, a nad wysokiem jego artystycznym znaczeniem (*).

Co do artystycznej wartości, głos powszechny jednomyślnie się zgodził, że to dzieło przewyższa nieskończenie wszystkie inne utwo-

(*) O ile mi wiadomo, jednym z najwcześniejszych a przytém najobszerniejszych rozbiorów tej mozaiki jest rozprawa umieszczona w tomie VII pysznego dzieła *Real Museo Borbonico* (Neapoli 1832). Przytoczenie historyków piszących dzieje Aleksandra W-go, krytyki troskliwe archeologiczne, bystre uwagi estetyczne świadczą o sumiennosci autora, a dziewięć wybornych rycin dodanych tej jego rozprawie nie mało ułatwiają zrozumienie rzeczy. Od tego czasu mnóstwo domysłów co do osnowy tej kompozycyi, badań, rozpraw, to zgodnych, to sprzecznych występując z kolei w świecie, wzniecały bez liku wątpliwości. Jedni widzieli w tej mozaice bitwę Cezara pod Aleksandryą, inni zaś bitwę jednego z królów Pergamu przeciw ludowi Azyatyckiemu; inni zaś znów inne a inne czynili domysły. Mimo to zdaje się być dziś rzeczą prawie niewątpliwą, że mozaika ta przedstawia, jak wspomnieliśmy powyżej, bitwę Aleksandra Wielkiego z Daryuszem, jak o tém powyżej w tekście powiemy. Opisując, tłumacząc i oceniając tę mozaikę niezmiernie ważną dla dziejów sztuki, ciągle uwzględniać będę najznakomitsze powagi a zwłaszcza pracę powyżej przytoczoną o *Museo Borbonico*, następnie książkę Overbecka a dzieło Hettnera: *Vorschule zur bildenden Kunst der Alten*. 1848.

ry malarstwa odziedziczone po starożytnym świecie. Zdarzyło się wtedy, że Götthe otrzymał szkic tego obrazu dwanaście dni przed śmiercią. Zadumał się nad nim zgrzybiały wieszcz, potem skreślił następujące wyrazy: „Ani pokolenie współczesne, ani przyszłe pokolenia nie wystarczą, by ten piękności cud wyjaśnić w sposób mu godny a odpowiedni jego znaczeniu. Po badaniach, po najgłębszych komentarzach zawsze i zawsze mimowolnie będziemy wracać do czystego niezem nie zamąconego podziwu“ (*). I zaprawdę! nie wdając się w szperania historyczne, zwróćmy się całą duszą na to prawdziwe arcydzieło! Ono zaiste jest kopią, choć kopią doskonałą jakiegoś obrazu zrodzonego w czasie najwyższych rozkwitów greckiego malarstwa. Kto zaś był mistrzem owego pierwowzoru? — Na to pytanie nikt dostatecznie odpowiedzieć nie zdoła (**).

Szerokość tego obrazu przechodzi 19 palm, co znaczy dwadzieścia stóp, a wysokość jego zajmuje 11 palm, to jest mniej więcej 12 stóp, nie licząc w to fryzu, który niby ramami otacza całe dzieło.

Wątkiem zaś tej mozaiki są kawałki kosztownych marmurów, które zachowały rodzimą barwę swoją. Tém już różni się nasza mozaika od wielu rodzaju starożytnych dzieł, które zwykle złożone są z kawałeczków zafarbowanego ichtu lub szkła. Te kawałki marmurów są tak drobnouchne, że się ich mieści aż 6,942 w jednej kwadratowej palmie, a uważmy, iż cała powierzchnia obrazu obejmuje około 198 palm kwadratowych. Rozmiary zaś figur są tylko o jedną czwartą część mniejsze od wielkości naturalnej. Po stronie lewej mozaika zepsuta, a ta część zniszczona zajmuje niemal trzecią część całości. Zdaje się z pewnością, że ta kłeska spadła na to dzieło w czasie owego trzęsienia ziemi, które wyprzedziło o lat szesnaście ostateczną katastrofę miasta. Domyślić się też można, że właściciel owego ślicznego domu w Pompeji jał się naprawy tej mozaiki, zanim się jednak mógł doczekać końca swoich starań uderzył skon i na dom jego, i na całe jego miasto rodzinne.

Wedle zdania już prawie powszechnie ustalonego przedmiotem naszego obrazu jest bitwa Aleksandra Wielkiego z Persami a mianowicie bitwa pod Issus (***). Jeżeli to przypuszczenie jest prawdziwe, a zdaje się że niém jest, zatem figurą stojącą na rydwanie

(*) Hettner, Vorschule zur bildenden Kunst. str. 351. Autor ten o ile mnie się zdaje ze wszystkich mi znanych krytyków najdoskonalej rozebrał obraz ten, dla tego często go uwzględniłam w niniejszym opisie. (Hettner, ur 1821 r. znany jest obecnie powszechnie jako gruntowny badacz historii sztuki i literatury. — St.)

(**) Overbeck przypuszcza, że mistrzem tej kompozycji była *Helena*, córka Timona z Egiptu, a opiera domysł swój na świadectwie starożytném wspominającym, że ta wielka artystka utworzyła obraz przedstawiający zwycięstwo Aleksandra nad Daryuszem pod miastem Issus.

(***) Miasto w Cylicyi, w Azyi mniejszej. Bitwa ta stoczona była roku 333 przed Jezusem Chrystusem.

wojennym jest Daryusz, król Persów — a wojownikiem nieco po lewej, w bogato haftowanych szatach, przesyty na wskrós dziadą jest Oxathres, brat Daryusza, a naczelnym wódz wojsk perskich. Nakoniec młodym jeźdźcem z odkrytą głową, a zadającym śmiertelne pchnięcie owemu perskiemu wodzowi jest sam Macedoński Aleksander. Bitwa pod Issus była przedostatnim aktem owęj wielkiej tragedyi w dziejach świata, w której dawna Azya a młodzieńcza Europa zderzyły się z sobą na życie a śmierć. W tej bitwie nie szła gra o losy pojedynczych państw, ani o życie ludów — w tej walce pasowały się na zabój dwa wręcz przeciwne, a wrogie sobie principia: bo pierwiastek przyszłości wystąpił w szranki z przeszłością przeżytą. Pradziadowa kultura azyatycka już dopełniła przeznaczenia swojego — nadeszła godzina jej skonu, a zarazem chwila tryumfów dla nowęj, bo europejskiej historii. Przedstawcą umierającej Azyi jest król królów Daryusz. Daryusz był zacnym i szlachetnym człowiekiem. Bo tak zawsze bywa w dziejach powszechnych, gdy lud jaki śmiercią upada, gdy jaki okres wielki ustępuje ze świata, wtedy bohaterem konającego ludu i okresu jest człowiek szlachetny, niby ofiara bez skazy. Przedstawcą młodej Europy jest młodzieńczy Macedonów król, a Greków współobywatel i wódz. Aleksander będąc wychowancem Hellady „nie zna zagadek, zatem przeciął mieczem mistyczne, zagadkowe odwieczne, gordyjskie Azyi węzły“ a w natchnieniu młodzieńczem ujrzał się pogromcą Wschodu a zasiewcą europejskiej kultury. Aleksander sam mienił się być synem boga Zewsa z Amonu. Gorszyły się tą pychą harde Macedony i niby republikanizujące choć przeżyte Greci — miał jednak słuszność poeta-król, bo on zaiste był synem idei dziejowej, która w nim parła a prowadziła do bojów, i wodziła aż na Nilu i Gangesu brzegi. Grecy zaś już nie mogli być republikanami, bo im brakło cnoty i obywatelskiego poświęcenia.

Tym zwrotem, tém przełamaniem się dziejów jest bitwa pod Issus — tu rozpoczyna się skonanie Azyi. Aleksander tém zwycięstwem zgruchotał wszystkie jakby spiżowe bramy zamykające mu Wschód, a jakby na zadatek przyszłego panowania nad Azją, ta bitwa oddaje mu w ręce i matkę i żonę i dzieci Daryusza — Azya rażona aż w najcichsze przybytki rodzinnego życia!

Tę bitwę pod Issus, ten wypadek dziejorodny, wybrał sobie mistrz malarz, a z niej uchwycił znów tę chwilę, gdy bój owych zastępów tłumnych właśnie już się przeważa — a uchwycił chwilę, gdy na szczupłej przestrzeni rozstrzygają się losy ówczesnego świata. Ten wybór szczęśliwy przedmiotu świadczy, że był istnym artystą, że był wielkim mistrzem.

Słusznie chwalał starożytnego malarza, że nierównie mniejszą część obrazu poświęcił zwyciężkim Macedonom, że ich tylko kilku umieścił; oni wszyscy przejęci jednym duchem pędzą wichrem naprzód za swoim młodzieńczym wodzem; u nich nie ma różności.

Wszak to nie Macedonowie, ale zaiste Persowie są bohaterami tej strasznej a tak wielkiej tragedyi dziejowej. Na Persów biją gromem za gromem przeróżne uczucia, bo przestach, trwoga, rozpacz, osłupienie, boleści bez granic, tu kipią i wrą wszystkie zgrozy i moce rozdzierające duszę człowieka. Najcelniejszą postacią jest sam Daryusz, pan Azji. On stoi na rydwanie wojennym, bogato ustrojonym — na głowie zwyczajem perskich królów, błyszczą wschodnia tyara; szata i wierzchnia i spodnia wspaniała, zdobna. Ten majestatu przepych jest niby ironią krwawą bezmiernych nieszczęść, uderzających piorunem tuż przed oczyma jego. Król nieszczęśny lewą ręką ścisną konwulsyjnie łuk, cały wychyla się z rydwanu, a drętwieje zdjęty okropnością, bo widzi tuż przed sobą, jako Oxathres, jego brat od serca ukochany, a najdzielniejszy wódz, a najwyższa nadzieja całego wojska, kona przeszyty na wylot dzidą nieprzyjacielskiego króla. Włosy wystąpiły z pod tyary króla, oczy szeroko rozwarł, brwi podniesione, usta otwarte niby wołają. Tymczasem woźnica popędza rozlukane konie, by szalonym pośpiechem uniosły króla z miejsca niebezpieczeństw strasznych. Sam Daryusz nie widzi, nie słyszy, co się około niego dzieje, bo nie zna niebezpieczeństwa, bo tylko brata widzi, więc nachylony radby go objąć, otulić i osłonić sobą od śmierci (*). Ulubieniec jego zgubiony bez nadziei, padł bez ratunku. Koń wierny powalił się na ziemię ugodzony śmiertelnie. Inny wojownik, ujrzawszy jego szwank, sam zeskończył z własnego konia, by go podać królewiczowi i ocalić. Ale Oxathres właśnie w chwili, gdy się już uwolnił od ciężaru własnego konia, rażony jest pchnięciem śmiertelnym. Już — już spazmy śmierci grają na siniej, spaczoniej twarzy, prawą ręką mechanicznie, bezświadomie chwyta za drzewiec morderczej dzidy wroga, lewą ręką zasłania głowę. — Daremnie! On już nie do świata żyjących należy! Jeszcze drugi grot grozi skroniom, a trzeci wymierzony w jego serce — jeszcze chwila, a padnie trupem pod kopyta koni nieprzyjacielskich. Tuż za nim inny wódz zapewne mu podwładny trzyma miecz, ale trzyma go bezsilnie, ani się nim broni, ani nim naciera, bo strach a żal ścisnął mu serce. Czuwałem zapamiętałym pędzi Aleksander w zbroi bogatej, w stroju czysto greckim. Szyszak złocisty spadł mu z głowy, niewstrzymanie pędzi ku rydwanowi, króla, i zabija naczelnego wodza, rozsyłając strachy i ostatnie zwątpienie w zastępy nieprzyjacielskie.

Prawda, że na naszym obrazie dość niepiękne oblicze macedońskiego króla nie bardzo jest podobne do szlachetnych, pięknych, miękkich, prawie niewieścich rysów, które widzujemy na popiersiach tego bohatera. Nie zapominajmy atoli, że jak się zdaje, z pewnością ta głowa była dorobiona przez późniejszego, bez wątpienia pod-

(*) Hettner l. c. str. 357.

rzędnego a pompejańskiego mozaistę, a kto wie, czyli on jęj nawet nie wykonał bez wzoru (*).

Wracając do naszego obrazu, obaczmy, co się dzieje po prawej jego stronie. Tu cisną się tłumy perskich wojsk. Strach, osłupienie, dzika rozpacz rzuciła się w ich zastępy; jedna tylko myśl jest im obecną, bo pragnienie by ocalić swego uwielbionego króla. Około niego się też wszyscy cisną i gromadzą. Dwóch jeźdźców wśród łomotu grzmiącej bitwy podniosszy ręce, wołają na siebie, udzielając sobie okropnej wiadomości; inny z wyrazem zgrozy chwytając się za głowę, chorąży roztworzył oczy i usta, a z piersi jego mimowolnie rzuca się krzyk bólesci i żalosci bez miary. Jedna i taż sama okropność sytuacji odbija się w każdym miejscu, maluje się w rozmaitości niewyczerpanej. A rumaki pieniające, parskające, postrachane są jakby odgłosem uczuć, które wstrząsają sercem ludzi. Pod końmi, pod wozem padli ranni. Jeden z nich leżący tuż przed kołem rydwanu trzyma jeszcze w rękę tarczę okrągłą, wypukłą poleowaną; w niej zwierciadli się własna krwawa rana jego, a odbija się jego twarz w zmniejszonych wymiarach.

Na tylném tle obrazu widać stare, bezlistne drzewo; twardo i nieugięto sterczą suche, szkieletowe jego konary. To drzewo martwe rozdziela Macedonów od Persów. Czyli to drzewo stanęło tutaj li za dowolnym upodobaniem mistrza; czyli ma oznaczać, że bitwa wszczęła się wśród zimy? Czyli to umarłe suche drzewo znaczy Azyą obumarłą, podciętą, niby suchy pień, mieczem europejskiego bohatera?

Teraz pomyślmy, że koloryt jasny a dobrany w najwyższą żywość, a przecież harmonia barw wtóruje całej tój wielkiej malarskiej kompozycyi! I zaiste stary artysta był wielkim mistrzem! Kompozycya tak bogata, a przecież tak wyraźna a przezroczyta! Tu nie ma zagadki! Cały dramat tak zrozumiały, jakby na dłoni — w nim nie widać zamętu wikłającego pojęcia rzeczy. Za pierwszym rzutem oka poznajemy, iż strona prawa jest sprzecznością lewej, że tam zwyciężeni, tu zwycięzcy. Dość spojrzeć, a pojdziesz, że postać na rydwanie, a druga ugodzona śmiertelnym razem, a trzecia zadająca ten cios, są najgłówniejszemi figurami unaocznionej tragedyi; zgadujemy od razu, że one są piastą a ogniskiem całosci. Jakoż samo miejsce, jakie zajmuje Daryusz, nawet pod względem geometrycznym, bo w stosunku szerokości i długości obrazu, dalej widok figur cisnących się namiętnie około niego, własna jego postawa i t. d. to wszystko zniewala widza, iż przedewszystkiem na niego zwraca baczność swoją, a gdy sam Daryusz cały znów utopiony w bracie swoim, i nim cały zajęty, więc już widz zniewolony jest przenieść baczność na królewicza, a gdy ten umiera z ręki nieprzyjacielskiej

(*) Hettner l. c. str. 354.

jeźdźca, więc znów z kolei ten ostatni zajmie bacność naszą, zamykając niby trylog najgłówniejszych trzech figur. Jeden z nowożytnych krytyków porównyując tę mozaikę z bitwą Konstantyna w Watykanie przez Rafaela, powiada, iż w tém dziele największego malarza nowożytnych czasów jest bogactwo ogromne figur, jest rozdzielenie mistrzowskie ale nie ma jedności, nie ma ogniska: więc oczy widza ścigane to tam, to sam, bieżą po tych gruppach, po tych massach, nigdzie nie znajdując miejsca spoczynku; bo nie ma punktu środkowego. Są tam wprawdzie również dwaj naczelnicy, dwaj cesarze, z których jeden zwyciężony, a drugi zwycięzca (Konstantyn i Maxentius); ale ich figury nie są znaczne, nie są spotęgowane samą przez się kompozycją, a rozkładem całości — same tylko korony, włożone na ich głowę, pokazują, że to mają być główne figury. Tego niedostatku nie wynagradza bynajmniej pyszny pejzaż, rozkładający się w dali, ani Tyber pędzący wezbranemi wody (*).

Cóżby atoli dopiero mówić mnie należało o obrazach bitew najnowszych czasów! Na przedniem ich tle pagórek, na nim wódz — sztab złotem haftowany koło niego, tam pędzi adjutant — dalej zdemontowane działo — kilku żołnierzy i koni zabitych — granat pęka — różne grupy jeźdźców — dalej jeszcze bermyce wyglądają z dymów — tam dalej jeszcze więcej dymów — dalej paląca się wioska i znówu dymy — w najdalszej dali przeróżne ciemne smugi, które znaczą ciągnące kolumny ku jakimś np. wiatrakom — trzeba ci wiedzieć, te smugi pod wiatrakami zdecydują bitwę. Wódz na przedniem tle — nie trudno go rozróżnić po znanj twarży nieruchomej, po postawie; po szaraczkowym surducie i po kapelusiku, a na domiar trzyma jeszcze perspektywę w ręku; więc mu łatwo widzieć całą bitwę i wążące się zwycięztwo, którego biedny patrzący na obraz widz, nie znając planów i nie mając perspektywy, dojrzyć nie może. Nieprzyjaciel zwyciężony, reprezentowany niekiedy przez kilku jeńców; a reszta przeżywa w owych oddalonych, wygodnych dla malarza dymach i kurzach.

Tak najczęściej bywają malowane nowoczesne bitwy, choć przez najsłynniejszych malarzy. Powiecie, że tego przyczyna tryb nowoczesny prowadzenia wojny. Prawda! Cóż jednak temu winna sztuka? — O tém wszystkiem trzeba by wiele mówić; ale nie mamy dość czasu.

Nawracając do naszej mozaiki, przypominamy cośmy powyżej rzekli, jako ów stary genialny mistrz w maluchną przestrzeń sprowadził ważenie się dwóch pierwiastków i zderzające się losy dwóch światów wręcz przeciwnych, a uosobił mocowanie się dwóch wrogich pierwiastków w naczelnych postaciach — przypominamy, jak on tę

(*) Hettner l. c. str. 361.

całą tragiczność wielkiego dziejowego dramatu przedstawił na oczy w sposób jasny, jawny niezagadkowy, bezmylny!

Genialna oszczędność, prostota, umiarkowanie najwyższe, prawdziwie greckie, prawdziwie jasnowidzące, stało mu się najgłówniejszą pomocą w tej kompozycji i warunkiem jej istniej doskonałości. Tak przeto mistrz, co żył prawie temu dwa tysiące lat szczupłymi środkami dokazał ogromnych rzeczy, i on właśnie dla tego jest istnym Grekiem.

Wszak powyżej charakteryzując ogólnie malarstwo starożytne rzekliśmy, że oszczędność ścisła środków jest cechą jego dobitną, plastyczną.

Jakoż wielce umiarkowana jest liczba figur, a jeszcze skromniejsza jest głębia samego obrazu. Przestrzeń jaką zająć mogą kilku wojowników konnych: otóż cała głębokość tej kompozycji. Nie ma tu średniego tła; nie ma przeto dalekich i jeszcze dalszych i jeszcze najdalszych perspektyw a wyziewów. Wszystkie figury są umieszczone na tle przedniem i prawie w jedném i tэм samém oddaleniu od widza; wszystkie tэм jednako oświecone. Przedmioty są wprowadzie cieniowane, ale tylko z lekka, a co się tyczy cieniów rzuconych z jednego przedmiotu na drugi, takowe są nader słabe a nawet rzadkie. Skrócenia arcyrzadkie i skromne. Wszak jedyném, gwałtowniejszém skróceniem jest koń tyłem obrócony (o tym to koniu zmówiwszy się raz ze mną pan J. Suchodolski rzekł, że i Vernet nie byłby go doskonalej wyrysował).

Otóż takowe obliczenie się ze ścisłą potrzebą, takowa oszczędność geniusza przenika wskrós całą tę kompozycją mistrzowską, i staje się jej tętmem. W niej niepodobna nic ująć, nic dodać; tutaj pod każdym względem żyje koncepcya doskonała, tworząca prawdziwie organiczną całość.

Czytelnik łaskawy zechce ducha i całą kompozycją tэм mozaiki porównać z położoną powyżej ogólną charakterystyką starożytnego malarstwa, a zaiste się przekona, że ten obraz ogromnego znaczenia jest potwierdzeniem naszego poglądu na starożytną sztukę malarzką.

Kończąc rzecz, powiedzmy tedy, że starożytne malowanie było inne, a inne jest nowożytne. Ta różnica pochodzi z różnicy dwóch światów. Powiedzmy, że starożytne malowanie dosięgło najwyższego szczytu własnej swojej istoty, własnego swojego rodzaju, dla tego nas przejmując podziwem; ale pamiętajmy, że istota, że rodzaj naszego malarstwa jest inny.

Uczmy się ze cziąg od starych mistrzów, korzystajmy z nich, wielbiąc ich uczucie piękności, ich prostotę, ale pamiętajmy, że nam

nie wolno ślepo ich naśladować. Podobnie jak nam nie wolno naśladować na oślep poezji starożytniej klasykczności należącej do innego, wręcz różnego świata.

Neapol.

(Dalszy ciąg).

Do syta zapewne czytelnikowi naprawiłem o zabytkach starożytnego arcyzmu, bo o jego dziełach plastycznych architektonicznych i obrazach malowanych, teraz wielki czas pomówić o sztuce nowożytnej, zrodzonej na gruncie tej czarodziejskiej Partenopy, a mianowicie o jej szkole malarskiej; bo co do rzeźby a architektury, wyznajmy, że synowie tego cudnego golfu dość skromne mają zasługi. Ba! nie braknie nieużytych krytyków, którzy wprost twierdzą, że nawet nie było nigdy istniejącej neapolitańskiej szkoły malarskiej. My nie dzielimy wcale tego szorstkiego ich zdania, a to ze słusznych powodów jak się o tém czytelnik poniżej przekona.

Nawet w czasach po rozbiciu państwa rzymskiego, gdy najgrubsza barbarzyńska noc pokrywała Neapol, sztuka w nim nigdy jakoś nie wymarła do szczętu; bo utrzymywały ją przy życiu tradycye, niby wieści bajeczne o wspaniałościach dawno umarłego Rzymu. A nawet Goty siedząc w Neapolu, jakby na niepewnej dzierżawie, bawili się niekiedy w artystów, choć nie zawsze w zbyt szczęśliwych, czego mamy liczne dowody pod ręką (*).

Prawda, że ten Neapol, któremu tak błogo a szczęśno na świe-

(*) Otóż Procopius (de bello gothico I. 24) sekretarz Belizaryusza, więc współczesny cesarza Justyniana (483 † 565), żyjący tedy przed XIII wiekami z okładem, opisując wojnę z Gotami, podaje nam następujące dziwne zdarzenie: „Przytrafiła się“, mówi Prokop — „przytrafiła się pod one czasy (r. 550) w Neapolu rzecz taka. Na rynku stał posąg króla Gotów Teodoryka, a był złożony z niezmiernie drobnych a różnobarwnych kamyków (!). Otóż jeszcze za żywota Teodoryka głowa tego posągu spadła. A niezadługo sam Teodoryk umarł! Po ośmiu latach znów rozwiody się kamyki składające brzuch kamiennego Teodoryka, poczem nagle umarł Atalaricus wnuk Teodoryka po córce. Niedługo później spadły kamyki poniższych części (circa verenda), a wtedy już przestała przebywać między żyjącymi ludźmi Amalasantia córka Teodoryka. W takim stanie rzeczy Gotowie oblegali Rzym, a wtedy właśnie pozostałki posągu zaczęły się od ściągnąć aż do stóp z kretesem runęły: więc posąg do szczętu znikł. Ztąd też Rzymianie wzięli wróżbę, że cesarza (Justyniana) wojsko stanie się zwyciężkiem; bo uważali sobie że nogami Teodoryka to właśnie sami Gotowie, którym on panował: więc rośli Rzymianie z dnia na dzień w otuchę“.

Widzicie, że ta sztuka lubiła misterne dziwactwa, przemądre koncepta, składając posągi z drobnych kamyków, choć te pomysły nie zawsze się jej udawały, ale za to służyła jakby za cyganek, wróżąc i przepowiadając blizką śmierć panów i dam przeróżnych.

cie, który tak chętnie używa przebogatych darów błogiej ziemi swojej, nigdy bardzo się nie śpieszył z postępem i nie lubił sobie suszyć głowy nowościami. Nie ma tedy dziwoty, że nawet wtedy, gdy już we Florencyi dniała nowa sztuka, neapolitańscy malarze pracowali sobie najczęściej jeszcze najspokojniej z bizantyńska: więc te majstry pozłoty i farb złościły sobie tła obrazów, malując niby przez szablony one twarze brunatne, nieruchome, gniewliwe, a tak „zacięte“ że niekiedy aż strach bierze, gdy na takowe spojrzysz. Nie ma atoli wątpliwości, że w tej ogólnej śpiączce fantazyi niekiedy przecież, jakby przez sen zaczęły się ruszać członki ztężale. Tak wspominają o malarzu *Tommaso degli Stefani* (ur. 1230 † 1310), jako o artyście, który miewał poczucia o sztuce nowęj mającej się rodzić. Ale mrozy ustąpiły dopiero ze skończyłych malowanych postaci, gdy król Robert wezwał do Neapolu *Giotta*. Ten wielki mistrz dość długo bawił w tej stolicy, żył w przyjaźni z artystami miejscowymi, a malował w kościółku *Incoronata* (to jest S-ta Maria Incoronata) (*). Teraz ten kościółek jakoś zasunął się w ziemię (przez podwyższenie bruku); wcale też nie jest okazały, ale na sklepieniu jego świecą po dziś dzień obrazy *Giotta*: a jest ich ośm, z których siedem przedstawia siedem sakramentów, więc cały żywot człowieka w jego zwrotach najwyższego znaczenia, bo wiążących go z wiekiuistością. Ósmy obraz wyobraża wjazd królowej *Joanny*. W innych kościołach również przechowywują się obrazy przypisywane temu wielkiemu mistrzowi. Nie będziemy jednak opisywać tych dzieł *Giotta*; bośmy już kilka razy o nim a wielce szeroko rozprawiali. To tylko powiem, że niegdyś kościół *Św. Klary* szczycił się również pracami jego. Odwiedzając atoli ten kościół, znalazłem jedynie ślad tych znakomitych prac. Jakoż w połowie zeszłego wieku zakonnice zaliły się, że im te staroświeckie obrazy (*Giotta*) zaciemniają kościół; kupiły tedy wapna, zawołały murarzy i wrychle świątynia rozjaśniła się bielą (**). Tylko jeden wizerunek *Przenajświętszej Panny* jako cudowny ocalał (***) ; resztę zniszczył ów wiek skrzywiony na sercu i na głowie. Ale za to w tym kościele za wielkim ołtarzem zebrały się jakby osobnym światem królewskie grobowce; w których spoczęło kilka osób z *Andegaweńskiego* domu. Nie mogłem się tym dziełom napatrzeć do syta; boć one wykonane są

(*) Nowsze badania, szczególnież znakomitych historyków malarstwa włoskiego *Crowe* i *Cavalcaselle* wykazały, że freski te nie są pędzla *Giotta*. Zaślubiny królowej *Joanny* I z *Ludwikiem* z *Tarentu*, stanowiące przedmiot jednego z tych obrazów, odbyły się dopiero w roku 1347, gdy tymczasem *Giotto* umarł już w roku 1336. Nadto kościół sam wzniesionym został na pamiątkę owych zaślubin dopiero w r. 1352. Według powyższych badaczy freski te wykonał uczeń *Giotta* *Robert de Oderisio*. — St.

(**) Dokonano tego z polecenia delegata papieskiego *Borrionuova* w roku 1730. — St.

(***) Autorstwo *Giotta* wątpliwe. — St.

w najbogatszym, najpoetyczniejszym stylu gotyckim. Wędrowiec nawykawszy na tój partenopejskiej ziemi do natury rozkoszującej szczęściem, do życia technącego obecnością błogą tuteczną, z podziwieniem tonie w tych formach kipiącej idealnej fantazyi, prawiących o naszej fantastycznej północy, co wśród mgły a śnieżnych zawiei, wśród długich tęsknych wieczorów zradza myśli idealne zaświatne, dumania rzewne, a widziadła jakby z czarodziejskiej powieści uniesione. Trudno zwłaszcza było mi się oderwać od pomnika króla Roberta (*). Król z koroną na głowie w królewskim pełnym ornamencie siadł na tronie; w rękę piastuje berło, majestatu swojego godło. I znowu głęboko pod podnożem tegoż tronu legła druga postać tegoż samego króla, ale tutaj już on jest umarłym, jeszcze korona na głowie, a berło w jabłkiem w rękach; lecz we włosiennicy pokutnika, przepasany powrozem i bosu.

Wspomniałem wam słówkiem o tych grobowcach naprzód, dla tego, że należą do epoki gotyckiej, której we Włoszech rejem jest właśnie Giotto, potem, że są niesłychanie bogatą kompozycyą, dalej że styl gotycki doskonale w nich jest zrozumiany, a nakoniec, że twórca ich *Masuccio* był rodzonym synem Neapolu (**).

Wróćmy atoli już do wpływów, który wywarł Giotto na malarzy neapolitańskich. Rozumie się, że geniusz tój miary ocucił nie po mału znakomite talenta. Jakoż wielce godni wspomnienia *Maestro Simone* (ur. 1300 † 1346) i uczniowie jego *Stefanone*, *Francesco di Maccho*, *Simone* i *Januariusz di Cola*. Lubo w Neapolu przechowały się obrazy tych mistrzów, nieośmieliłbym się powiedzieć, jakoby w tych dziełach żył całą pełnią styl Giotta. Giotto, przyjaciel Dantego, nurtuje w najgłębszych toniach ducha ludzkiego i znowu orłem skrzydłem wznosi się nad ziemię, zaglądając w prawdy naniebne: a co obaczy w tych głębiach, i co obaczy i na tych wysokościach, toć wypowiada pędzlem i barwą. Taki nastrój nie mógł się, jak mniemam, pełna nadawać do ziemi neapolitańskiej, co nęci i wabi i uśmiecha się tuteczną rozkoszą. Rzadko tu wzrok duchowy rozwiera się jospowidzeniem wewnętrznym, bo jedynie wtedy, gdy się oczy zmysłowe zamrużą, gdy piękność zewnętrzna gaśnie, wtedy dopiero zapalają się oczy duchowe. Ztąd też Neapolitanie mają po części słuszność, jeżeli, jak słyhać, nie smakują w żadnym z tych malarzy okresu romańskiego a nawet gotyckiego; bo żaden nie jest żywym wyrazem ich uczuć rodzimych.

Wnet atoli zbliżyły się czasy bujnego rozkwitu fantazyi na ziemi tutejszej. Jakoż ów *Francesco di Simone* cieszył się dzielnym

(*) Umarł 1343 roku. Pomnik ten wystawiła wnuczka jego królowa Joanna I. Mistrzami są podobno *Pancius* i *Jan* bracia *Masuccio* z Florencyi. — St.

(**) Zob. przypisek powyższy. — St.

uczniem, który się zwał *Colantonio del Fiore* (ur. 1352, † 1444) (*). On rozpoczyna nowy zwrot w neapolitańskim artyzmie; pozbył się złocistego dna, studyował naturę, uczył się perspektywy, słowem, w nim już wykluwa się czas wczesnego renesansu. Wrychle zaś te ciche wróżby ziściły się w sposób arcyświetny. Zdarzyło się, że mistrz, chodząc sobie pewnego wieczora po Neapolu, spotkał młodziuchnego kowala, który sprzedawał swoje wyroby, tak przesłicznie i z takim smakiem wykonane, iż zdziwiony malarz wziął młodego chłopca do domu swojego, polecając mu różne roboty kowalskie. Ten młodzieniaszek zwał się rzeczywiście *Antonio Solario* (ur. 1400 † 1455) ale go ludzie zwykle nazywali *Zingaro*; nie wiem, czyli dla tego, że się z towarami wszędzie włóczył, jak to czynią cygany; czyli też dla tego, iż wówczas w Neapolu cyganie bywali doskonałymi kowalami, jak się to po dziś dzień jeszcze praktykuje u naszych sąsiadów na Węgrzech. Pracował tedy w domu sławnego, więc bogatego mistrza nasz Solario, pilnując żwawo młota i kowadła. Ale cóż się stało? — Colantonio miał córkę podlotka, przesłiczną dziewczynkę. Zanim się kto spostrzegł, Zingaro zakochał się na zabój w pannie, a nawzajem ta panienska zaproszyła sobie oczka pięknym kowalem. Solario, aby uzyskać rączkę swojego bóstwa, postanowił najsilniej zostać wielkim malarzem. Rzecz się wydała przed ojcem. Ten nie był od tego, ale rzekł: „dając dzieśięć lat czasu: jeżeli po tym terminie wrócisz znakomitym artystą, będzie ślub a wesele“. Zingaro ruszył w świat, uczył się sztuki po różnych miastach włoskich, a pracował usilnie bez wytchu, bez ustanku. Jego to praca i ten jego wrodzony wielki talent, przymierzyszy się z miłością ku pięknej Neapolitance, dokonały cudów. Ex-kowal stał się jednym z najslawniejszych malarzy swojego czasu. Zanim jeszcze upłynęło spełna dziesięć lat, wierny Solario wyelegantowany, wystrojony niby jaki panek, wraca do Neapolu; lecz choć mu się serce zrywa, a piersi ledwie nie pękną, on nie bieży do swojej ulubienicy, ale udaje się wprost do królowej Joanny, i składając jęj obraz Madonny swojego pędzla, prosi, by go przyjęła darem. Gdy się królowa unosi nad cudownością malowania, Solario klęka, przypomina, że on jest owym Zingaro, owym kowalczykiem, co niegdyś tak często pracował młotem na jęj dworze. Joanna nie chce, nie może wierzyć jego słowom. Wtedy Zingaro na przekonanie maluje jęj wizerunek. Portret przewyborny! Wtedy królowa każe wezwać mistrza Colantonio. Ten zachwycony dziełem wychwała pod niebiosa nieznanego mu wielkiego mistrza. Wtedy pojawia się Solario. Rozumie się, że niezadługo nastąpiło luczne

(*) Właściwie *Nicolaus Tomasi de Flore* (t. j. de Florentia). Dzisiejsi historycy sztuki nie przyznają mu już tego znaczenia, co dawniejsi. — St.

wesele. A Zingaro żył szczęśliwie ze swoją małżonką, a żył w dostatkach i zaszczytach w długie a późne lata.

A jeszcze on był starcem powszechnie od wszystkich czczonym, gdy przyszedł na świat człek, którego miłość podobnie z kowala przemieniła na świetnego mistrza. Jakoż daleko od Neapolu, bo w Antwerpii urodził się w roku 1450 jakiemuś biednemu kowalowi synek. Gdy ten syn nieco podrośł, jął się ojcowskiego rzemiosła. I dość dobrze mu się z tém działo: więc myślał, że pozostanie przy tém kowadłe swoim na życie całe. Ale miłość inaczej rzeczy zrządziła. Niedaleko od kuźni jego mieszkała dorodna a wielce wykształcona dziewczica. W nią kochał się jakiś malarz. Za nią przepadał też nasz kowal młody. Ale on tylko nieśmiało, bojaźliwie pokazywał sentymenta swoje. Bo uważał sobie, że jemu biednemu często osmolonemu rzemieślnikowi ani mierzyć się z konkurentem, co był artystą, a chodził przy szpadzie, a miał piórko przy kapeluszu, choć i to prawda, że on malarz, choć artystą, był jakiś z osoby niepokaźny, niezgrabny, a kowal był gładkim, zwinnym chłopcem, któremu jasno a uciwicie z oczu patrzyło. Pewnego razu ona dziwica, co była przedmiotem westchnień i marzeń obu młodzieńców, sama westchnąwszy głęboko, rzekła do poufnej przyjaciółki: „Mój Boże! co to za szkoda, że ten malarz nie jest kowalem, i że ten kowal nie jest malarzem“! O tych słówkach mimo woli wypowiedzianych, szepnął ktoś kowalowi. Ten usłyszawszy co się święci, w chwili rzucił młot i opuścił kuźnię i co temu chwycił się ołówka — nuż rysować, a potem malować; a potem został jednym z najznakomitszych niderlandzkich mistrzów. Więc ożenił się ze swoją panią i żył z nią długo a szczęśliwie. Tego mistrza wszyscy znają; bo nim jest *Quentin Messis*.

Uzupełniając atoli rzecz o naszym mistrzu Solario (*Zingaro*), jak to w jego obrazach wyraźnie znać, że pokochał szkołę flandryjską, choć jej nie naśladował; bo samo naśladowanie tworzy jedynie manierę. Solario odznacza się doskonałym modelowaniem, świeżym, wybornym kolorytem, głęboką uczuciowością a treścią duchową, uroczystą i zacną. Widno, że on studyował z miłością naturę, i że ją umiał ująć w całej jej głębi; bo rozumiał, że przyroda otaczająca człowieka i jego dzieje winne się w obrazie nastrajać, nadawać do spraw ludzkich, a stać się niby ich metaforą a przenosią. Takim był Zingaro współczesny florenckiemu mistrzowi Masaccio, który słusznie jak wiemy uchodzi za nowy zwrot sztuki a czoło epoki renesansowej, więc malarzy XV wieku.

Simone Papa (*), dwóch braci *Pietro* i *Polito Donzelli* są uczniami Zingara. Czującym i rzewnym a jednak radosnym mistrzem był *Silvestro de Buoni* († 1484 r.); obok niego zasługuje na chlubne wspo-

(*) *Simone Papa*, starszy, ur. 1430, † 1499. — St.

mnienie uczeń jego *Antonio d'Amato*. Dalej świecą się jeszcze *Bernardo Tesauro*, *Erasmus Epifanio*, pojawiając się jakby na zamknięcie dziejów sztuki XV stulecia.

Czytelnikowi naszemu już od dawna wiadomo, iż po sztuce XV stulecia, to jest po epoce wczesnego renesansu następuje epoka późniejszego renesansu, to jest czas najwyższego artyzmu. Otóż ten czas znalazł także w Neapolu znacznych przedstawców swoich. Pierwszym z nich jest zaiste *Andrea Sabbatini* zwany po mieście urodzenia swojego zwykle *Andrea da Salerno* (ur. 1480, † 1545). Duch tej wielkiej epoki parł i wróżył w piersiach Andrzeja, nie dając mu pokoju; Andrzej atoli nie zrozumiał jeszcze tej mowy wewnętrznej. Wtedy się zdarzyło, iż kardynał Caraffa umieścił w wielkim ołtarzu katedry obraz Wniebowzięcia Przenajświętszej Panny przez *Piotra Perugina*. Obaczył ten obraz Sabbatini, zachwycił się, i już wtedy pojał te wróżby tajemnicze serca swojego. Rusza do Perugii, by uczyć się sztuki od mistrza Piotra. Ale wśród podróży zeszedł się na noclegu w austerii z kilku artystami, co właśnie wracając z Rzymu prawili mu dziwy o mistrzu Rafaelu z Urbino, a ubóstwiając jego geniusz, rozpalili ogień święty w duszy młodego Andrzeja. Więc już teraz nie do Perugii, ale do Rzymu on śpieszy. I przybył do Rzymu, i siedm lat uczył się pod wielkim mistrzem, był jego najukochańszym uczniem a wybrańcem; przejął się uczuciem wielkiego nauczyciela i jego poglądem na świat. Ale to szczęście nie miało długiego trwania. Przyszedł list z Neapolu donoszący Andrzejewi o ciężkiej chorobie ojca. Z ciśnionem sercem pożegnał się uczeń z nauczycielem a przyjacielem swoim, by dopełnić powinności synowskiej.

Zaprawdę, gdy się rozpatrzysz w dziełach Sabbatiniego, przyznasz, że mistrz ten malował w czystości ducha a nieskalanem uczuciem, że on tak, a nieinaczej tworzył; bo taką była jego piękna natura, bo nie mógł inaczej. Zamiast dalszych rozwodów, położę tutaj dosłownie krótką a tak trafną krytykę jednego ze znakomitych znawców sztuki: „Sabbatiniego myśli są piękności i prostoty pełne; w jego dziełach to tylko przebywa, co żyje w myśli jego, a on nie myśli nigdy o sprawieniu efektu“ (Burekhardt).

Kończę rzecz o tym świetnym mistrzu opisem połotnym dwóch obrazów przechowanych w tutejszem muzeum Burbońskim. Na jednym *Św. Mikołaj* na krześle; dwóch aniołów unoszących się w powietrzu zdobią głowę jego w arcybiskupią tiarę. Św. patron a orędownik młodzieży, jedną ręką podaje jabłko złote trzem kłęzącym dziewczicom, by je uratować od nędzy grożącej im zagubą i hańbą, a z drugiej strony krzesła kłęczy trzech młodzieńców z postronkami na szyi; oni choć niewinni, już byli skazani na śmierć okrutną, gdy cudem obecność Św. Mikołaja ochrania ich z rąk rozjuszonego ciemieży. Drugi obraz przedstawia *Trzech krółów* ze Wschodu, oddających cześć nowonarodzonemu Panu. — Pod gruzami

jakięś pogańskiej a niegdys wspaniałej świątyni siadła Panna Przenajświętsza, obok niej Św. opiekun. Pan Jezus na łonie Matki swojej. Najstarszy z królów klęknął, on złożył koronę u stóp Bogarodzicy i całuje nóżkę świętego Pacholęcia, które bawi się złotem naczyniem przez starca ofiarowanem. Dwaj drudzy królowie stoją na uboczu i czekają chwili, w której i oni zdołają złożyć ofiarne hołdy swoje. Z daleka drużyna królów-wędrowców i konie i wielbłądy. Trudno się do syta napatrzeć tym dwóm obrazom!

Ten Św. Mikołaj z przepysznem obliczem, tyle w niem świętości uroczystej — a te klęczące obok niego dziewice skromne, wstydne, w sobie stulone. Tu znowu ta grupa z Bogarodzicy Św. Józefa i króla ochuchana wdziękiem anielskim! Ktoby tylko choć raz widział dzieła Rafaela, przyzna, że tutaj on żyje w duchu ucznia swojego, że przelał w niego własne uczucia, tętna własnej duszy swojej. I dziwisz się, jaka to potęga tego, co dobre i piękne. Jak złe przekleństwo szerzy złe, zarażając zbrodnią, tak, co święte i czyste w duchu jednego człowieka, rozsięwa się po sercach, niby przyszłych gwiazd nasienie i mnoży błogosławieństwo wśród ludzi.

Widzicie tedy, że jak we wszystkich ziemiach włoskich, tak i w Neapolu sztuka w XVI stuleciu obchodziła wiek swój złoty. Sabbati (Sabbatini) rozpalili to przeczyste, zacne pojmowanie sztuki w licznych uczniach swoich. Tak *Jan Bernardo Lama* (ur. 1506, † 1579), *Franciszek Santafede*, *G. Pr. Criscuolo*, *G. V. Corsi*, *G. B. Azzolini*, *Nigroni* i wielu innych. Wszak powyżej wspomniany *Antonio d'Amato* przechylił się w stronę tych Rafaelistów (Burekhardt), i zostawił po sobie także poczet ważnych następców jak *Cesare Turco*, *Simone Papa* (młodszy) i t. d. Przedewszystkiem jednak tu przytoczyć należy *Jana Franciszka* (Gianfrancesco) *Penni*, znany częściej pod przydomkiem *il Fattore*; on rzeczywiście urodził się we Florencyi (1488, † 1528); pracując atoli później długo w Neapolu, wpłynął wiele na kierunek sztuki w tém mieście. Będąc uczniem Rafaela, starał się, ile sił swoich naśladować mistrza, o ile takowe naśladowanie było możliwe. Zdaje się atoli, że Sabbatini był od niego wyższym w poczuciu Rafaelowego geniuszu.

Otóż mistrze neapolitańscy: Sabbatini i Penni (il Fattore) byli uczniami Rafaela; obaj różnili się od siebie, lubo byli z sobą duchem a sercem pokrewni. Znalazł się atoli trzeci malarz będący także uczniem Rafaela, ale wręcz im przeciwny, a tym był *Polidoro Caldara* (ur. 1495, † 1543), którego zwykle *Polidoro da Caravaggio* zowią. Malarz ten urodził się wprawdzie w Toskanii, ale słusznie liczy się do malarzy neapolitańskich. Trzeba nam go ściśle odróżnić od nierównie późniejszego *Michała Anioła Amerighi da Caravaggio*, o którym później mówić będziemy (*).

(*) Czytelnik młodszy także zechce odróżnić tego artysty od wielkiego olbrzymiego florenckiego mistrza Michała Anioła Buonarroti, który się rodził w mia-

Polidoro Caldara był tedy, jakem rzekł, także uczniem Rafaela, ale go przedzielała istna otchłań od uczuć przezczystych, nadziemskich swojego mistrza. Był to człowiek ogromnych zdolności, dzielny, pełen energii, ale namiętny, gwałtowny, przy tém rzucający się całą duszą w materyalizm gruby, spotęgowany prawie do ostateczności jakimś ordynaryjnym poglądem na świat, na naturę.

Caldara był z razu czelkiem ubogim; przyszedłszy do Rzymu, służył jako pomocnik murarzem. Potém, imawszy się pędzla, malował wraz z przyjacielem swoim *Maturino* facyatę domów, a malował „szaro na szarém“, przedstawiając dzieje święte i świeckie. Przybywszy do Neapolu skończonym artystą, wywarł ogromny wpływ na tamecznych malarzy, wzbili się w potężną sławę a bogactwo. Przecież zebrane skarby poszły mu na zgubę. Gdy bawił w Messynie, jeden z jego pomocników, zmówiwszy się z lotrami, napadł na niego w nocy, a pogrążonego we śnie udusił i zabrał z długim mozołem nazbierane pieniądze.

Polidoro był istotną przepowiednią owęj szkoły naturalistów, która mianowicie w Neapolu założyła straszłą siedzibę swoją. Mistrz ten zostawił po sobie liczny poczet uczniów, z których atoli żaden nie zajaśniał nadzwyczajną smakowitością.

Czytelnikowi mojemu już dokładnie wiadomo, jak to po epoce *późniejszego renesansu*, więc po epoce najwyższego rozwoju sztuki, następuje w drugiej połowie XVI wieku epoka *właściwego odrodzenia*. Wiadomo nam już, iż w tej epoce pierwszą potęgą jest *Michał Anioł Buonarroti*, i że wielu ze współczesnych i następców tego mistrza, chcąc naśladować jego geniusz olbrzymi, który był przecież w skróś osobniczy, oryginalny, wpadli w manierę i wypaczyli piękność form. I w Neapolu ziściła się staropolska przypowieśćka o panu Krupie chcącym naśladować Jagiełłę. Takimi niepokiesnymi naśladowcami Michała Anioła byli tutaj *Marco da Siena*, *Landolfo*, *Fr. Imperato*, *Francesco Santafede* i t. p.

Nie przeczy my atoli, że wśród zepsucia i dziwactw pojawiali się także prawdziwi artyści, którym szczęśny głęboki instynkt przewodził po lepszych drogach. Wśród tych przedewszystkiém godzien wspomnienia *Fabrizio Santafede* (ur. 1560, † 1634) syn owego Franciszka. Fabrizio był mistrzem, który nie kłamał ani sztuce, ani sobie, a obrawszy sobie, jak się zdaje, za ratowny talizman obrazy Zingara, stał się żywém świadectwem, jako wszystko, co wielkie,

steczku tokańskim Chiusi, to odróżnienie tém potrzebniejsze, iż często we Włoszech custodowie pokazując dzieła Michała Anioła da Caravaggio, udają takowe za obrazy Buonarrottego nazywając je dziełami Michała Anioła, a tak zwodzą mniej baczących podróujących. Zdarza się ta pomyłka często i innym ludziom; tak np. pan Bazancourt znany dziejopis wojny Krymskiej w najnowszym dziele swoim *La campagne d'Italie de 1859. Paris 1859*, mówiąc o miasteczku Caravaggio nazywa je „patrie du célèbre Michel-Ange“ (Tom. II. str. 100).

zaczne i piękne, zawsze i wszędzie działa nieprzemogłą potęgą. Zdarzyło się albowiem, że w roku 1647, zatem w trzynastcie lat po śmierci tego mistrza, cały lud neapolitański zakopiał powstaniem Masaniella. Pospółstwo rabowało, szturmowało i paliło domy. Już lazaroni chcieli oddać na pastwę płomieni dom niejakiego Mikołaja Balsamo powszechnie nienawidzonego; gdy tłumy rozjuszone z palącym luczywem obstały dom, ktoś z ciżby zawołał, że się w nim znajdują dwie sale malowane przez Fabriciusza Santafede. Lud odstąpił zamiaru swojego, dom ocalał. Przyznajmy, że ten wypadek idzie na wielką chwałę malarzowi, ale na nierównie większą jeszcze lazaronom.

Wszak znowu po tej epoce, którąśmy nazwali czasem *właściwego odrodzenia* z kolei następuje w architekturze epoka *barokizmu*. Otóż wiemy, że zrazu się zdawało, jakoby sztuka malarska w tej epoce na długi czas odpadła, i że ją jednak niespodzianie szkoła *Caraccich* (często piszą dwa r) w Bononii dzwignęła ze śmiertelnej choroby. Rzekliśmy też dawniej, że ta szkoła zwała się *eklektyczna*, dla tego, iż ona uczyła, aby artysta studyował wzory odziedziczone po dawniejszych świetnych czasach, a naśladował w każdym z wielkich artystów przeszłości tę jego stronę, którą mistrze tej szkoły osądzili za godną naśladowania. Wiadomo nam, jako obok tej szkoły staje w tym czasie druga jej nienawistna a wręcz przeciwna: bo szkoła *naturalistów*. U tych naturalistów natura sama przez się, natura gruba, nie zidealizowana, nieuszlachetniona, była najwyższym wzorem. Ta szkoła tedy pogardliwie na to wszystko spoglądała, co się duchem święci, co duchem stoi.

Lubo eklektyzm urodził się w Bononii pod przewodnictwem Caraccich, przecież on również, jak szkoła naturalistów nie wiązał się stale do jednego miasta. Były to dwa przeciwne sobie kierunki, które pojawiały się wszędzie gdzie tylko w tej epoce żyła sztuka. Mimo to atoli wyznajmy, że Neapol był właśnie miejscem, w którym niby główną kwaterę założyli naturaliści; w Neapolu też najstraszliwiej uderzyli na uczniów szkoły eklektycznej.

Zdaje się, że sama natura Neapolu tak pieszcząca zmysły, tak gorąca i bujna czyniła to miasto ogniskiem ciałochwalstwa a namiętności gwałtownych i wrzących. Ośmieliłbym się tedy wyrzec, że naturalizm, będący właściwością artyzmu na tej gorącej ziemi, staje się, jakby buntem matery przeciw duchowi, jakby rozlukaniem bezdusznych żywiołów ślepej przyrody przeciw myśli i wyższemu serca poczuciom, jakby powstaniem tytanów szturmujących Olimp, by strącić ze słonecznej stolicy Jowisza, uduchownionego władcy świata. Naturaliści obchodzili apoteozę materyi, biorąc za najwyższą osnowę dla sztuki to wszystko, co grube a niskie, co oszargane brudem ulicznym i co się wylęgło na śmieciach społecznych. Tak się stało, że fizyognomie i postacie napiętnowane chucią a grzechem, stawały się bohaterami w obrazach historycznych, a niekiedy nawet wstępu-

jąc w malowania kościelne, świętokradzkim zuchwalstwem udają mężów świętych i święte niewiasty.

Może czytelnikowi w tej chwili przed myślą stają owi holenderscy malarze, którzy niekiedy przedstawiali sceny cyniczne, ordynaryjne w swoich tak zwanych bombacyadach. Wierzajcie, że żadnego nie ma porównania między nimi a owymi naturalistami. Holenderscy malarze (np. Dav. Teniers, młodszy Adrian van Ostade a zwłaszcza Adrian Brouwer i Jan Steen i t. d.) malowali wprawdzie wiernie najniższą warstwę społeczności, więc hulających obtargańców, więc bijatyki opilców, więc szynkownie, karczmy, dymy fajczane i t. d. (*). Ale uważmy! naturalizm holenderskiej szkoły właśnie dla tego nie razi, iż się objawia w takowych a nie wyższych sferach życia; iż się nie przenosi w dzielnice, będące same przez się poważne i wielkiego znaczenia. Ci artyści holenderscy swoich gburów a nieponiów osadzają właśnie w karczmie i szynkowniach; bo wiedzą, że tam właśnie miejsce im przynależne; a same znów te obszarpane bohaterzy kufłowe na obrazku, rade są z tego; oni nie mają wyższych pretensyj — im tak miło i lubo w tych knajpach; oni nie chcą bynajmniej być czemś więcej, niż w samej rzeczy są. A nadto wejrzyj w głębie takich holenderskich obrazków, a obaczysz w nich coś wyższego nad surowy naturalizm; obaczysz, iż mistrz zajmuje stanowisko nierównie wyższe, niż sama ta osnowa, którą on w obrazku przedstawia. Jakoż malarz uchwycił tę osnowę z humorystycznej strony i z uśmiechem podaje ją widzowi, jako żartobliwy koncept a facecyą. A jeżeli nawet zdarzało się, że ten lub ów z tych malarzy holenderskich sam się w rzeczywistości oddawał takiej hulackiej kompanii, i lubił pijackie szynkownie i karczmy; przecież i wtedy w jego malowanych szynkowniach i pijanej grającej hołotce wyraźnie widać, że on wiedział dobrze, że po za takowym życiem jest jeszcze coś wyższego, zaciejszego na świecie.

Inaczej się dzieje z naturalistami włoskimi; bo ci to, co niskie, co materyalne, cyniczne, za prawdę uważają być wielkim, ważnym i otaczają aureolą: więc za nic mają sobie rzeczy prawdziwie wielkie a duchowe. W tém właśnie tkwi ich cynizm. Ta szkoła w zuchwalstwie bezbożnym wywleka z moralnego bagna figury, których twarz sponiewierana, oszargana grubą namiętnością a wszeteceństwem, a przeniosłszy je na obraz, czynią z nich Zbawiciela ludzkości! — Nie zbyt trudnoby przyszło i w naszych czasach znaleźć analogie, a nawet straszne obrzydliwe, zwłaszcza po za dziedziną malarstwa.

Jednak wróćmy do malarzy neapolitańskich, a mianowicie uważmy fakta wielce zajmujące. Jest rzeczą prawdziwie uderzającą, iż prawie bez wyjątku artyści należący do tej szkoły odbyli życie

(*) Zob. Listy z Krakowa T. I. str. 142 i nast.

burzliwe, awanturne, miotane dziwną nieraz koleją losów, a często skażone niecnoscią a zbrodnią. Ten fakt jest niezaprzeczony. Zdaje mi się atoli, iż bez naciągania wytlómaczonym być może. Jakoż ten sam materyalizm buntujący się duchowi, też same namiętności zmysłowe, które występowały w ich dziełach, przebywały również w piersiach malarzy i również w nich buntowały się prawdom duchowym i zasadom poczciwości i nie dawały im spokoju i pędziły i ścigały ich przez świat, przez życie, niby opętańców złym mocom zaprzędanych.

Uważmy, że właśnie w okresie tej szkoły pojawiają się owe konwulsyjne wstrząśnienia we Włoszech, a które mianowicie w Neapolu za sprawą Masaniella, choć na czas krótki, poruszyły do dna węgly społeczne. I nie dziw! Bo jak poezya tak i sztuka każda jest wrazem treści, która się w sercu społecznych pokoleń święci. A rzeczą godną uwagi, że wielu z celnych malarzy tej szkoły należeli do różnych ówczesnych ruchów a krwawych wywrotów.

Przecież zachowując słusność, powiedzmy, że owe powyższe scharakteryzowanie tej szkoły jest ogólne, więc tyczy się wprawdzie większej części artystów do niej należących, ale przecież nie wszystkich. Wypada nam jeszcze dodać, że ten naturalizm surowy, gruby był wywołany właśnie drugą ostatecznością, bo jakimś kierunkiem chorowitym sztuki, bo jakąś idealnością kłamliwą, za nic sobie wazącą naturę, a kochającą się w słodkawej sentymentalności, w fałszywej słodyczy, a miękkości bezkostnej. A co do manieri wyznajmy, że wielu znakomitszych nawet eklektyków nie zdołało się od niej uchronić, co łatwo nam pojąć; bo naśladowanie choćby najdoskonalszych wzorów, wybieranie między niemi, często bardzo do manieri a wymuszenia nienaturalnego prowadzi; bo jest raczej rzeczą namysłu i chłodnej teoryi, niż wewnętrznego ciepła a natchnienia.

Uczynimy teraz już przegląd naturalistów najcelniejszych, którzy żyli w tej epoce w Neapolu.

Michel Angelo Amerighi (Amerigi, Merigi) da *Caravaggio* jest najstarszym rejem tej szkoły, a jak go niektórzy zowią, jej istnym cechmistrzem. *Caravaggio* pędzłem, jakby trybun gwałtowny, powstaje przeciw onej wymuskaniej, nienaturalnej, wymuszonej, słodkawej sentymentalności; lecz przerzucając się w ostateczność wprowadza do dzieł swoich surową naturę i grubasność zdziczałą. *Amerighi*, urodziwszy się w roku 1569 w *Caravaggio* (lichiej mieścinie w *Medyolańskim*), odbył młodość podobnym trybem, jak ów starszy imiennik jego *Caldara* da *Caravaggio*; bo i on z razu był pomocnikiem murarskim, w Rzymie został malarzem, potem rusza do *Wenecyi*, by się uczyć kolorytu od tamtejszych mistrzów; później wrócił do Rzymu i rozpoczął zaciętą wojnę z idealistami, którzy ze swojej strony za nic sobie mieli naturę, a mógł być ich strasznym przeciwnikiem; bo ogromne, nadzwyczajne zdolności łączyły się u niego

z żelazną, niczém nie przelamaną wytrzymałością, idącą na przeboj ze wszelką trudnością. Caravaggio powleka ściany izby swojej na czarno, zostawując w niej jedno tylko okno, by zyskać oświetlenie potężne, olbrzymie. W tej izbie sobie pracuje bez wytchu, zacięcie, niezękanie. I prawda, tym sposobem nauczył się potężnych i gwałtownych światła i cieniów. Gdy atoli takowe były wywołane sztucznością, więc musiały być nierównie gwałtowniejsze, potężniejsze, jaskrawsze, niż w naturze, a tém samém stały się nienaturalne. A tak Caravaggio, co chciał być niewolniczym sługą natury, przesadzając w swęj służbistości staje się właśnie niewiernym tęg naturze. A co się tyczy jego koncepcyi a pojmovania rzeczy świętych, dość powiedzieć, że niektóre z jego obrazów przeznaczonych do kościołów tchnęły naturalizmem tak materyalnym, tak dzikim a cynicznym, że potrzeba było wycofać je z ołtarza, bo się stały zgorszeniem nawet w tym wieku gorszącym.

Długoby nam wypadało prawić, gdybyśmy chcieli choć w części opowiedzieć te awantury, które tym naszym malarzem ciskały po świecie. Był to kosternik, klótnik i zawadyaka, chciwy rozpraw krwawych, rwący się za lada przyczyną do szpady, ile razy mu się ku temu choć najdrobniejsza nadawała sposobność, a porywał go do bójki temperament niepohamowany, namiętny. Zdarzyło mu się w Rzymie, że wśród jednej z takich rozpraw zabił przeciwnika : więc uciekł z Rzymu, a po wielu niestworzonych przygodach dostaje się na wyspę Malte, gdzie malował obrazy dla kawalerów zakonu. Otóż ten człowiek, który zawsze poniewierał tém wszystkiém, co inni sobie za coś wazyli, który deptał wszelką ogladę i znaczenie społeczne, teraz w Malcie zazdrościwém okiem patrzył na układne, uroczyste, harde formy maltańskich kawalerów i zapalił się żądzą otrzymania szlachectwa. Wielki mistrz za dwa obrazy udzielił mu te tak dla niego pożądane szlacheckie herby. Wtedy w okamgnieniu Caravaggio urósł w pychę, zelżył jednego z kawalerów. Obraziwszy tedy dumę hardego zakonu wtracony był do kaźni. Z więzienia ratuje się ucieczką, chroni się do Sycylii, ztamąd płynie do Neapolu. W tym Neapolu już na piękne osiada, pracuje, wzmaga się w sławę i wywiera ogromny wpływ na sztukę. Nie długo atoli używa tego pokoju! Znow zadziera klótnią krwawą, znow ucieka i umiera niby uduszony własną namiętnością swoją, mając dopiero lat czterdzieści (1609).

Drugi znakomity mistrz tęg szkoły *Józef Ribera* (Ribeira) znany światu pod imieniem *Spagnoletto*, rodzi się blizko o dwadzieścia lat później niż Caravaggio (bo w roku 1588). Ribera wprowadzie przyszedł na świat w Hiszpanii, ale będąc jeszcze małym chłopcem dostał się do Rzymu. Tutaj twardą, mozolną odbył młodość. Niedorostek party nie wstrzymaną żądzą rysowania siadywał na bruku, rysując i kręśląc obrazki. Pewnego razu jeden z kardynałów nashedłszy przypadkiem biédnego, zgłodniałego ulicznika, rzucił okiem

na jego rysunki, przeczuł ogromne jego zdolności: więc wziął go do pałacu swojego, każąc kształcić go w sztuce. Z razu tedy ubogi młodzieniaszek używał wygod i zbytków, o których mu się dawniej ani śniło. Ale wróżka, co zawsze i zawsze żyje w piersiach nadzwyczajnych ludzi, gadała mu dzień i noc, strofując go za te rozkosze ponętne, grożące mu zgnuśnieniem. Więc Spagnoletto opuszcza wygodki i zbytki pałacu, oddaje się dobrowolnie nędzy i zniewala się do wytrwałej pracy, żywiąc się wśród tej twardej wywłoki resztkami potraw niedojedzonych przez zamożniejszych współuczniów. Później rusza na północ Włoch i studjuje prace Caraccich, Coreggia i wielkich kolorystów weneckich. Gdy jednak przybył do Neapolu, już go tak potężnie ogarnęła atmosfera Caravaggia, że go sobie obrał wzorodawcą a najwyższym mistrzem swoim. Tak tedy Ribera nie oparł się prądowi czasu swojego, stając się naturalistą w całym znaczeniu tego wyrazu; i zapewne do tego kierunku parła go własna skłonność serca. Wyznać atoli należy, że pod wielu względami, zwłaszcza co do kolorytu jest nierównie wyższym od Caravaggia. Naturalizm pojawia się u niego jeszcze skrupulatnym wyrobieniem najdrobniejszych drobnostek natury: więc z prawdziwem miniaturowym amatorstwem udaje każdy włos, każdą zmarszczkę, brodawkę każdą, szorstkość na skórze i t. d. A prócz tego Ribera osobiwie się kocha w przedmiotach okropnych, i z wielkiem zadowoleniem maluje przedmioty ohydne: więc męki okrutne, więc niewypowiedziane boleści i katusze; a to z tak strasliwą prawdą, że te obrazy jego trzeba było niekiedy usuwać z przed oczu kobiet. Wszak jedno z jego dzieł widzieliśmy w Wenecyi w pałacu Vendramin-Calergi (u księżnej Bery) (*) — był to ów Cato tak dla nas wstrętny, co zadawszy sobie ranę, rozdziera ją palcami, przytęm okropnie krzyczy (!). A jego obraz męczeństwa Św. Bartłomieja, z którego oprawcy drą pasy, wyniósł go tak wysoko w sławę a wziętość, iż wice-król uczynił go najwyższym dyrektorem wszystkich prac artystycznych wykonywanych za sprawą rządu (**). Zatem Spagnoletto był malarzem mody. Mieszkał pałacowato, otoczony czamerowanym dworem sług; trzymał przepyszne konie, wyprawiał szumne festyny. Nawet szczęście doczesne mu się uśmiechało, ożenił się z miłością, a cieszył się gronem dorodnej dziatwy: słowem człekowi, co niegdyś chłopięciem, rysując siadywał na bruku ulicznym, a żywił się gryzkami zostawionymi przez kolegów, teraz wszystko sprzyjało, co tylko stanowić może szczęście doczesne człowieka.

(*) Zob. T. I. str. 262.

(**) Fiorillo T. II. str. 806. (*Jan Fiorillo*, niemiecki historyk sztuki ur. w Hamburgu 1748 um. w Getyndze 1821 roku. Kremer cytuje tu jego dzieło: *Geschichte der zeichnenden Künste*, 5 tomów. Göttingen. 1808 r. — St.)

Obok Ribery wspomnieć należy przynajmniej o dwóch jeszcze artystach tej szkoły: jednym był *Bellisario Correnzio* (ur. 1558, † 1643) a drugim *Giambattista Caracciolo* († 1641). Ten Caracciolo naśladował szczęśliwie Annibala Caraccego; przecież nie mógł nigdy pozbyć się światła i cieniów jaskrawych, które przejął od Caravaggia (*). Correnzio z rodu Grek był wielce znakomitym malarzem, ale był złym człowiekiem: wszak otruł własnego ucznia swojego *Ludwika Rodriga*, widząc w nim rozwijający się talent mogący zamieścić sławę mistrza. Nie wiele lepszym od niego był Caracciolo.

Zdarzyło się, iż wyższe władze w Neapolu i przełożeni kościołów pragnęli sprowadzić do swojej stolicy obcych a najslawniejszych w świecie artystów dla ozdobienia obrazami niektórych kościołów. Wtedy neapolitańscy malarze w liczbie kilkunastu sprysięgają się nawzajem, przyrzekając sobie, iż użyją wszystkich i jakichbądź środków, by nie dopuścić żadnego obcego malarza do pracowania w Neapolu. Na czele tej bandy stanął przemożny i dumny podpanek Spagnoletto.

Pierwszy z obcych, który się pojawił w Neapolu, był *Annibal Caracci* (ur. 1560, † 1609), wezwany do wykonania niektórych obrazów w kościele Ś-go Ducha i Gesu Nuovo. Annibal maluje mały obrazek niby dla pokazania swojego stylu. Correnzio i jego popleczniki z krzykiem wyrokuja, że A. Caracci nie ma żadnego talentu do stworzenia wielkich kompozycji. Caracci widząc się otoczonym zewsząd wrogami i niesmakiem w sercu, schorzały i znękany na ciele i duszy wśród strasznych piekących upałów, wraca do swojego ukochanego Rzymu. Zaledwie atoli do niego przybył, umarł (**).

W rychle komisyja zajmująca się przystrojeniem kaplicy (del tesoro) w kościele Ś-go Januaryusza zaprasza *Kawalera d'Arpino* (ur. 1570, † 1640). Ten kawaler będąc malarzem błyskotnej a niezasłużonej sławy w rychle zrozumiał grożące mu niebezpieczeństwo: więc wyniósł się bez trudności z Neapolu, zwłaszcza, gdy był hardym a bogatym, więc niedbającym o neapolitańskie zarobki. Na jego miejsce przyjechał znany ze świetnego imienia *Guido Reni*. Guido rozpoczął pracę. Pewnego jednak razu dwa draby napadli jego służącego, i zbiwszy go prawie na śmierć, odchodząc rzekli do mdlejącego, by swojemu panu oświadczył, iż i jego podobny los spotka, jeżeli natychmiast nieopuści Neapolu. Odjechał tedy Guido Reni (***)

(*) Lanzi T. I. str. 581.

(**) Lanzi T. I. str. 582.

(***) Zob. T. III. str. 122, oraz zajmującą książkę: *Les hommes célèbres de l'Italie*. Paris 1845. str. 158. Co do faktów dotyczących się malarzy neapolitańskich byłem zniwolonny czerpać niekiedy z tego dzieła; bo biblioteka uniwersytecka w Jagiell., zbiory prywatne książek w Krakowie posiadają niewiele z tych autorów, którzy są bezpośredniemi źródłami dla żywotów neapolitańskich malarzy. Wszak Lanzi l. c.

Łatwo zrozumieć można, że wtedy już taka trwoga padła na wszystkich obcych malarzy, iż nikt nie chciał przyjąć zaprosin do Neapolu. Znalazł się przecież jeden, który się nie przestraszył, a tym był *Franc. Gessi* (*), uczeń Guidona, szlachcic bonoński staro-rodu, a malarz wdzięcznego pędzla, naśladowający doskonale swego mistrza. Przyjechał Gessi do Neapolu, nie bojąc się wcale onej zaczajonej bandy. Jakoż gdy sam był zawadyką a rębajłą, nie unikał, ale owszem pragnął bójki. Więc chodził po Neapolu z przypasaną ogromną szpadą z wężem zadartym a z kapeluszem kiciastym na bakier. Drwił sobie z wrogów, niby ich wyzywając na lepsze. Co więcćj; on z sobą sprowadził do pomocy dwóch młodych malarzy, co się dzielnie znali na sztuce krzyżowej. Pewnego dnia atoli ktoś zaprosił obu młodzieńców na statek, podobno pod pozorem przejażdżki morskiej. Od tej chwili oba gdzieś zniknęli. Gessi stroskany użył wszystkich środków, by odszukać młodzieńców. Nadaremnie! przypadli gdzieś na zawsze bez śladu. Gessi złamany na ochocie i odwadze — wyjechał z Neapolu (**).

Wtedy wezwany został słusznie wsławiony w świecie *Dominik Zumpieri* znany pod imieniem *Dominichino* (ur. 1581, † 1641). Kardynał Buoncompagna i sam wice-król przyrzekają mu bezpieczeństwo i obronę od napastników. Mimo to żona mistrza, jakby smutnem przecuciem wiedziona, błaga męża, by się nie narażał na ciosy onych milczkiem zaczajonych wrogów. Daremne były jej łzy, daremne prośby przyjaciół. *Dominichino*, widząc dla siebie otwarte pole sławy, a może także ujęty będąc wielce sutą na owe czasy nagrodą, udał się w drogę, i stanął w Neapolu. Kardynał i wice-król zagrozili ciężką karą każdemu, kto się ważył słowem lub czynem wystąpić przeciw wielkiemu artyście. Ale te wszystkie groźby na nic się nie zdały. Nieprzyjaciele to podmówili robotników, by tynk pod malowanie zaprawiali wapnem: by taki tynk wraz z malowaniem odpadał; to popsowali mu farbę — to odskrobywali ze ściany skończzone obrazy i t. d. *Dominichino* będąc człowiekiem potulnym i cichym, nieśmiałym, słabowitym, pracował w ciągłych niepokojach i trwodze. Zdaje się nawet, jak gdyby niekiedy przyciśniony strachem tracił panowanie nad sobą. Jakoż pewnego razu dosiadłszy konia pędem prawie nieodpoczywając, pośpieszył ku Rzymowi i dopiero się zatrzymał pod Rzymem we Frascati, gdzie go całym sercem przyjął u siebie kardynał *Aldobrandini*.

Tymczasem Neapolitanie zatrzymali mu żonę i dzieci, jako zakładników, chcąc go zniewolić do powrotu a dokończenia porozpoczyn-

i Fiorillo w Tomie III dość obszernie i gruntownie rozprawiają w tym względzie, a *Giov. Baglione* podaje choć krótko niektóre ciekawe szczegóły o tych malarzach.

(*) *Gessi* ur. 1588, † 1649 roku. — St.

(**) *Lanzi* l. c. str. 582. — *Fiorillo* T. II. str. 799.

nych prac. Nakoniec, podobno po upłynieniu całego roku, gdy się już zdawało, że wrogi jego przycichły, wrócił do Neapolu. Tam niecną intrygą dodany mu był jako współpracownik *Jan Lanfranco* (ur. 1581, † 1647). Był to malarz na ówczas wielce głośny, ale który atoli dziś w oczach znawców uchodzi za istne uosobienie upadającej sztuki. Ten Lanfranco już w Rzymie okazywał nienawiść swoją dla Dominichina, a ta nieprzyjaźń jego właśnie była tajemnym powodem, dla którego go wybrano na kolegę nieszczęśliwemu mistrzowi. Obaj mieli w jednej i tej samej kaplicy pracować. I wyobraźmy sobie, że Spagnoletto śmiertelny wróg Dominichina był przeznaczony do wykonania z nim wspólnie obrazu olejnego.

Długo rozpatrywałem się w tej kaplicy tym pracom Dominichina. Żalność serdeczna bierze, na myśl, że ten znakomity mistrz tutaj tworzył, pracował, silił się, mając tuż obok siebie zawistnych wrogów, czyhających na zgubę jego. Twierdzą, że wśród pracy ciągle widział przed sobą niby przepaść ciemną a rozwarły grób. Przyszło do tego, iż własną ręką przyrządził sobie pokarm, obawiając się trucziny (*).

Rozpatrywałem się w tych obrazach będących jakby dziećmi jego boleści, testamentem jego uczuć a ostatecznym pożegnaniem ze sztuką i ze światem.

Opiszę czytelnikowi jeden z nich; bo one świecą jasno, promiennie, niby słońce przed zachodem. Nasz obraz znajduje się w części sklepienia kopuły. Dominik Zampieri przedstawił łaski, które Ś-ty Januariusz wyblagał od Bożej miłości dla Neapolu w dniach smętku i trwogi, bo w czasie strasznego moru. U dołu obrazu niewiasty z dziećmi małą. Pierwsza z nich podniosła wysoko kielich, okazując go wyższemu światu i modląc się rzewnie, głęboko; druga lewą ręką tuli do siebie dwoje dzieci, prawą wyciąga ku niebu, a serdeczną troską znękane oblicze w górę zwracając; trzecia oba ramiona wznosi gorącym błaganiem; one wszystkie trzy stały na stopniach ołtarza. A nad niewiastami Św. Januariusz orędownik ojczystej swojej ziemi podtrzymywany przez bożych aniołów, jakby ulatując w niebiańskie sfery zbliża się przed Boga oblicze, składa ręce modlitwą błagalną, przyczynia się za strapionym ludem swoim, co na ziemi ciężką łamie się klęską i woła ratunku. A Bóg na obłokach w jasności wiekiustego majestatu otoczony cherubinów gromem, ku ziemi skłonił łaski pełne oblicze, rozłożył ramiona wszechmocnej potęgi a miłości, i ulitował się ludzkich cierpień. Wysłuchane są modły bożego wybrańca! Taka jest treść tego obrazu pełna świętej poezyi, niby śpiewanie psalmisty. Co do formy trudno podać słowami godne jej wyobrażenie. Wysoka, szlachetna piękność niewiast, faliistość bogata, a pełna harmonii ich szat, uroczystość, a przecież gra-

(*) Nagler, *Künstlerlexicon*. T. XXII. str. 192.

cya ich figur, naiwność niewinna dzieci; wysoki majestat w postaci bożej, a słodycz nadziemską, a ufnosć tchnąca na twarzy świętego opiekuna: to wszystko tworzy całość, którą łatwiej przeczuć, niż opisać można. Rzekłbym, że mistrz, tworząc postać błagającego orędownika modlił się sam do niebiańskiego Ojca wszechmiłosierdzia i miłości.

Dominichino nie wykończył wszystkich przeznaczonych mu prac, bo tworząc te nieśmiertelne obrazy swoje, sam umarł śmiercią ziemską, a było to w roku 1641. Małżonka jego twierdziła, że umarł na zadaną truciznę. Zgasł Dominichino wśród męczarni i katuszy duszy „zostawując bezstronnej potomności uznanie jego chwały, niecnie skrzywdzonej za życia“ (*).

A cóż się stało z jego wrogami? Caracciolo umarł w tym samym roku. A we dwa lata później, bo w roku 1643 Bellisario Correnzio spadł z rusztowania, i zabił się. Ribera sam jeden pozostał, wzdymając się sławą i bogactwem hardém. Będąc potentatem w sztuce odbierał pokłony i hołdy od świata. Wszak nawet artyści składali mu zewsząd w ofierze bogate dary, by sobie u niego wyjednać łaskawe wyroki o pracach swoich. Tak świecistość życia, brzęk i szum sławy, dymne kadzidła pochlebców odurzały sumienie i wrzawą zewnętrzną przytłumiały głosy wewnętrzne.

W sześć lat po śmierci Dominichina (w roku 1647), przybył do Neapolu nowy wice-król Don Juan d'Austria syn hiszpańskiego Filipa IV. Młody książę był przysłany na poskromienie powstania Masaniella (Masa Aniello, Tomase Aniello), chcącego wyswobodzić neapolitański lud z pod hiszpańskiego ucisku. Po zamordowaniu Masaniella, po wielu okropnościach, znów Hiszpania stała się panią Neapolu, a Don Juan jej hardém a świetném uosobieniem. Znakoomite stare rody, bogactwo i słynne talenta, gromadzą się dworem około młodego księcia. I Spagnoletto należy do planet krążących około nowego słońca, i on łaskami i honorami obsypany. Przecież to za mało dla ambitnego malarza; on pragnie podejmować we własnym domu Don Juana i przyćmić okazałością wszystkie festyny dotychczas wyprawiane na cześć hiszpańskiego księcia. Don Juan przyjmuje łaskawie zaprosiny. Ribera na szczęście szczęścia przesadza się w ustrojeniu domu, przepychem garściami wyrzucając złoto by dogodzić próżności swojej. Gdy chwila balu nadeszła, sam z rodziną ubraną w złociste lśniące szaty przyjmuje księcia. Żona malarza i jego córki miały zaszczyt ucałowania ręki jego wysokości prześwietnej, a to nawet przed wszystkimi innymi gośćmi, choćby najwyższej rangi. Piękność nadwyzwyczajna Maryi Róży, jednej z córek gospodarza, urzekła podziwem Don Juana d'Austria. A Marya

(*) Tak się wyraża Selvatico w Storia delle Arti del Disegno, T. II. str. 778.

Róża była najukochańszem dziecięciem Ribery — on w niej żył, w niej widział gwiazdę duszy swojej. Więc szczęście i duma prawie nie rozsadziły ojcowskiego serca, gdy widział, jako na balu ten tak wielki pan najczęściej rozmawiał z Maryą Różą, że najczęściej z nią tańcował, pomijając damy najwyższego rodu.

Kilka dni minęło; Ribera wraca z pracy do swojej rodziny i — nie zastaje już w domu swojej ukochanej Maryi Róży! — uprowadził ją Don Juan, który mniemał, że w obec wysokiego jego pochodzenia, bajką miłość zdradzona niewinnej dziewczyny, i że srom i nieszczęście bezdenne rodziny jakiegoś tam malarza, to śmiechy, że świetny ród to przywilej na nikczemność.

Grom boleści i hańby uderzył śmiertelną raną w serce dopiero nie dawno tak dumnego Ribery i stał hart jego duszy. — On umarł za życia — świat około niego ogłuchł, oniemiał. Nieszczęsny ojciec opuścił miasto i osiadł w oddalonym od świata dworku za Posolippo. W tej strasznej samotności milczał przez dnie całe, zobojętniał dla sztuki, dla siebie samego. Ale teraz z wnętrza duszy wypływały na wierz krzywdy wyrządzone ludziom a zbrodnie dokonane na sztuce i na potomności. Rozwarły się groby i z nich występowały postaci umarłych, nie dając mu pokoju i stając dniem i nocą przed oczyma.

Pewnego razu Spagnoletto kazał sobie podać konia. Żona, i dzieci uradowane były tém żądaniem, upatrując w niem jakiś zwrot umysłowy, jakąś odrodzoną chęć do życia. Siadł na konia mistrz — pojechał, i już więcej nie wrócił, nikt już ani jego, ani konia nie obaczył. Stało się to w roku 1656; w 15 lat po śmierci Dominichina.

Za nim z kolei przedstawię czytelnikowi najgłośniejszego ze zwolenników Ribery, wspomnę o uczniu znanego wam Caracciola: był nim *Massimo Stanzioni* (1585, † 1656), który lubo wyszedł ze szkoły Caracciola, kształcił się pilnie na wzorach Annibala Caracciego i Lanfranca, a przedmiotem najwyższej jego czci był szlachetny Santafede. Mógłby tedy uchodzić za zupełnego eklektyka gdyby się nie był zbliżył do naturalizmu przez przyswojenie sobie wiele właściwości Caravaggia i Spagnoletta. Stanzioni dla świetnych talentów swoich stał się także solą w oku Ribery, który najnikczemniejszymi podstępami psował mu jego obrazy. Żadna złość atoli nie przemogła chwały Stanzioniego; bo liczne jego dzieła świadczą po dziś dzień, że był wielkim mistrzem kolorytu, zapatrującym się na sztukę z wysokości uroczystej a przeznacnej.

Teraz już powitajmy z kolei istnego kochanka muz, który jako malarz był władcą pierwszego rzędu w świecie barw i świateł i również mistrzował dzielnie w państwie tonów i muzyki i nawet dosługiwał się poetyckich wianków. Tym wybrańcem natury był *Salvator Rosa*. I zaprawdę miło nam na sercu, że przecież wśród tych neapolitańskich malarzy a naturalistów, najczęściej skażonych

ciężką winą, a nawet zbrodnią, spotykamy postać tak sympatyczną a przytulną dla uczuć naszych. Istotnie — Salvator mimo tego i owego, coby nam się może w jego żywocie nie zdawało, był z gruntu dobrym człowiekiem. A nie mogło być inaczej! Kto nie miłością sztuczną, przyuczoną, ale szczerze, głęboko kocha muzykę, komu melode i harmonie są życia potrzebą a oddechem duszy, ten zaiste nie może być złym człowiekiem! Bo mimo jego wiedzy te melode i harmonie, choć zmysłowe, przemawiając o nadzmysłowej świata harmonii, bronią od dźwięków fałszywych a od uczuć niedobrych. Salvator Rosa — to geniusz hardy a dumny, a przecież znów ciepły a miękki — to człowiek gwałtowny, a przecież tkliwy na miłość, a otwarty dla zacnej przyjaźni — on awanturny, i chętnie i gracko się rozprawia ze szpadą w rękę, a jeszcze dzielniej rani ostrą satyrą i drwiącym dowcipem, a jednak znowu umie zapłakać krwawemi łzami nad niedolą swojej rodziny a przyjaciół od serca (*).

Ten człowiek nadzwyczajny urodził się pod Neapolem w roku 1615. Ojciec jego, który był geometrą i niby także architektem żył sobie, aby syn został księdzem. Salvator nie czuł w sobie powołania do stanu duchownego, jednak z namowy ukochanej matki, młody sowizdrzał udał się do klasztoru na wychowanie. Rozpoczęły się nauki od ćwiczenia w językach starożytnych, zwłaszcza w łacinie. Im bliżej się oswajał młodzieniec z tym światem umarłym, tem serdeczniej się w nim rozmiłował: więc później nie znał już wyższego szczęścia nad studia dawnych klasyków. A wiecie, jako duch tych starożytnych pisarzy ściiera na życie całe z duszy surowinę uczuć i przewycięża wewnętrzne duszy barbarzyństwo. Ta przeto miłość do starożytnej literatury poszła młodzieńcowi na zbawienie; bo mu się stała ratownym talizmanem od grubasności uczuć, której podpadł Caravaggio i Spagnoletto, nie znający wyższego wychowania. Gdy atoli później przychodziło młodzieniaszkowi w klasztorze jać się filozofii scholastycznej, już na żaden żywy sposób nie mógł w niej zasmakować. I rzeczywiście miał słusność młody Salvator; bo ta wrzekoma a tak subtelna filozofia była istną pajęczyną, w której więził się rozum zdrowy, a lotność śmiała fantazyi. Nie ma tedy dziwu, że młodzieniec, którego geniusz piękności uświęcił na artystę, nie chciał się uczyć tej filozofii, a natomiast rysował, malował po ścianach klasztornych fantastyczne wysoki swój wyobraźni. Skończyło się na tem, iż zakonnicy widząc, iż nie przemogą oporu swojego ucznia, wydalili go z kongregacyi na wielkie strapienie jego rodziny. Sam zaś Salvator odetchnął głęboko, widząc około siebie

(*) Żywot Salvatora Rosy opisał obszernie Giov. Batista Passari, i dodał takowy do dzieła: *Le vite de' Pittori, scultori i t. d.* napisanego przez Giov. Baglione Romano. Napoli 1733. in 4. Z tej pracy Passarego korzystałem.

zamiast poważnych ścian zakonnych świat zielony i morze — i ludzi cieszących się życiem: zatem oddawał się szczęściu, wyśpiewywał przy gitarze piosenki i melode własnego wynalazku, a oddawał się całą duszą malowaniom, zwłaszcza, gdy mąż starszej od niego siostry niejakiś Ciccio Fracansano był malarzem; więc Rosa z razu kopiował malowidła szwagra swojego, ale w rychle malował już z natury widoki, które mu przypadają najwięcej do smaku. Ale wnet ciasno i duszno mu było w domu ojcowym; bo w młodzieńcu parł duch tęskniący gdzieś w daleką dal. Wrychle więc z ubogim tobołkiem na kiju, puszcza się piechotą w Abruzzy, w Kalabryą. Dostaje się w tamtejszą dziką straszną naturę, w ów górski skalny świat, kędy urwiska groźne, zawrotne szczyty, otchłanie bezdenne prawią o tragediach, które tu niegdyś odgrywały potęgę przyrody, świadczą o walkach i łamaniach się między sobą żywiołów. Z rozkoszą zachwalał Salvator poi serce i oczy temi widokami kamienistego chaosu, spina się po bezdrożach, nadobłocznych, kędy gospodarzami orły. Najczęściej samotny, niekiedy tylko głód wiedzie go do zdziczałych mieszkańców, którzy niby pasterzami, niby rozbójnikami, gnieźdzą się po dolinach odsuniętych od cywilizowanego świata. Dusza młodocianego artysty płonąła wewnętrznym pożarem: więc by ułagodzić ognie wewnętrzne, rysuje owe widoki srogiej natury, i ruiny dawnych zamków, lub klasztorów, co się już od dawna zamieniły w legowiska dzikiego zwierza.

Zdarzyło się, iż pewnego razu otoczony przez bandytów, został ich jeńcem. Już podobno miał z ich ręki zginąć, przyplacając życiem za rozkosze doznane wśród tej chaotycznej, dzikiej natury; ale wśród zbójców znalazła się kobieta — miłość uratowała artystę. Nie wiedzieć, jak długo bawić był przymuszony w towarzystwie tych strasznych ludzi; to jednak pewno, że pobyt wśród nich wystarczył mu, by wpoić w duszę jego te ich postacie i fizyognomie, choć zdziczałe, ale pełne charakterystyki a potężnego indywidualnego piętna (*).

Gdy wrócił z tej fantastycznej wycieczki, Salvator zastał ojca chorego, który niezadługo umiera, polecając opiece synowskiej matkę i trzy młodsze siostry.

Dwudziestoletni młodzieniec rysuje, maluje bez wytchu dniem i nocą, by zarobił na kęs chleba dla nieszczęsnej swojej rodziny. Ale on sam tak ubogi, że go nie stać na kupienie płótna pod obrazy: więc maluje na papierze i te prace swoje sprzedaje za bezcen handlarzom starych rupieci. Zapłata nigdy mu nie wystarczała, by matkę, siostry i siebie obronić od głodu. A było to właśnie wtedy, gdy Spagnoletto rozpierał się z pańska w pałacu swoim, gdy wrzekomy

(*) Passari atoli nic nie wspomina o tym pobycie Salvatora wśród rozbójników.

malarz potentat, ów znany wam Lanfranco ledwie skinieniem głowy odpowiadał na czołobitności korzających się przed nim artystów.

Zdarzyło się pewnego razu, że ten sam Lanfranco przypadkiem przechadzając się około jakiejś nędznej budy kramarskiej, spostrzegł obrazek wykonany na papierze, stanął zdziwiony świeżością fantazyi i rzeźwością pomysłu; pod obrazkiem przeczytał imię dziwaczne nieznanego artysty: „Salvatoriello“. Uśmiechnął się sławny i wielmożny mistrz i kupił malowidło. Co więcćj; nakazał uczniom swoim, aby wszystkie obrazki z tem nazwiskiem dla niego zakupywali. Ale sam bynajmniej nie dopytywał się o nieznanego malarza. Salvatore Rosa umierał z nędzy „jak kwiat, co się rodzi i kona wśród puystyni“ (*).

Wielka szkoda, że nie mogę dla szczupłości miejsca opowiedzieć dokładnie walk ciężkich, jakie przeszedł ten genialny człowiek, zanim się dosłużył uznania i chwały. Przykład jego mógłby być dzielną otuchą nie dla jednego młodego artysty, co się łamie z biedą i troską o dzień jutrzejszy. Powiem tedy pokrótce, że Rosa pędzony rozpaczą znów z węzełkiem na plecach rusza do Rzymu. Tutaj w stolicy wielkich spraw duchowych, otoczony będąc arecydziałami mistrzów wszystkich wieków, pracuje, sili się niezniekanie, by siebie samego wznieść na jasne szczyty sztuki; biedzi się z niedostatkiem, głodem i nędzą, mieszkając w brudnym, dyszącym zarazą Ghetto (w części żydowskiej Rzymu). Niezadługo atoli ta praca nieustająca, a brak zdrowego pokarmu i powietrza rzuciła go o łożo — zachorował ciężko i na długo. Nakoniec znów wzmógł się nieco na siłach; wraca do Neapolu, by w czystych powiewach swojego rodzinnego golfu wydobrzeć ze straszliwej niemocy. Są, którzy twierdzą, że młodzieńca z gorącą duszą sprowadziła do Neapolu wieść o powstaniu Masaniella, któremu miał Rosa sprzyjać z całego serca.

Nie długo później znów znajdujemy naszego artystę w Rzymie. Tutaj jego obraz przedstawiający Prometeusza, zdobył mu pierwsze oklaski. Jednak mimo tego trudno było odznaczyć się młodzieńcowi w stolicy, w której właśnie na ówczas Guido, Albano, Guercino i tylu innych jasných mistrzów stanęli na świeczniku ówczesnej sztuki (**).

Było to w roku 1639, gdy zahuczał szumny, świetny rzymski karnawał. Pojawia się rydwan bogato ustrojony, na nim kilka masek, a między nimi maska udająca szarlatana ordynującego leki na wszystkie słabości tak ciała, jak i duszy. Ten lekarz zowie się il Signor Formica. Tłumy otaczają rydwan — Signor Formica strzela

(*) Tak się o nim wyraża Bechi w Museo Bourbonico T. I.

(**) Obacz żywot Salvatora Rosy p. Legouvé w powyżej przytoczonym dziele *Les Hommes célèbres de l'Italie*.

trafną, ostrą satyrą, jemu nigdy nie braknie odpowiedzi dowcipnej, nagłej zwinnej; ciska na wszystkie strony kłujące słówka, epigrammy, co świecą niby race płonące. Już cały karnawał, cały Rzym cisnie się około Signora Formiki, ale nikt nie wie, kto się chowa pod tą maską; napięcie, ciekawość wzmagają się z każdą chwilą. Na następny dzień znów przyjeżdża na Corso rydwan, znów Signor Formica dziwi, zachwyca dowcipem, przytomnością umysłu, satyrą palącą a zwinną, łatwem a wdzięcznem wysłowieniem (było to jak mówią *pronto e leggiadro parlatore*). Tajemniczy, nieodgadniony Signor Formica jest teraz pierwszą figurą w stolicy, o nim jednym prawi całe miasto, on we wszystkich ustach, a głowy wszystkie się łamią, by odgadnąć kto to się ukrywa pod tą maską. Nadszedł ostatni dzień karnawału. Tłumy ludu, ciżby panków i dam najwyższego rodu i znaczenia otaczają wóz. Znów Signor Formica płata sztuczki i figle swoje, znów gradem padają dowcipy, satyry, przypowiadki drwiące. Nakoniec przyszła chwila demaskowania się. — Signor Formica rzuca maskę — to malarz Salvator Rosa! Teraz szczęście jego gotowe. Czego nie mogły dokazać wszystkie jego silenia artystyczne pędzla, tego dokazała świetność i łatwość dowcipu. Salvator stał się od tej chwili malarzem mody. Pierwsi pankowie cisną się, by otrzymać obraz jego ręki. Na jego pracownię pada deszcz nawalny złota. Ale Salvator mniej dba o złoto, on wyżej sobie kładzie niezawisłość i swobodę człowieka i artysty, niż wszelkie dostatki materyalne (*).

Cóż mi jeszcze powiedzieć o następnych losach jego. Od czasu owego karnawału, życie jego przez lat 34 jest jednostajnem pasmem szczęścia chwały, pracy, zabaw, śpiewów, poezyi i radości. Dom jego świetny był ogniskiem wszystkich znakomitości talentu, sławy, rodu. Byłby jeszcze dłużej żył nasz Rosa, ale namiętności gwałtowne, praca, fantazyja nigdy nie spoczywająca, pokusne ziemi radości przemogły w końcu jego olbrzymi organizm — umarł mając lat 58 w roku 1673, dnia 15 Marca właśnie w chwili, gdy dzwonił na Anioł Pański. Zostawił nam spuścizną krom licznych dzieł pędzla i zbiór poezyj (**).

We Florencyi w Pałacu Pitti widzieliśmy dwa obrazy Salvatora Rosy: jakoż ów dziwny *Gaj filozofów* i *Spisek Katyliny* będący zapewne jednym z najpotężniejszych jego dzieł (***)). Nie opisując tedy już obrazów tego mistrza, znajdujących się w Neapolu, wolimy uzupełnić nasze o nim rozprawy charakterystyką jego talentu.

Salvator mimo geniuszu swojego, był swojej ziemi i czasu swo-

(*) Passari te sceny karnawałowe nieco inaczej opowiada.

(**) Sześć satyr po nim zostało pod tytułem: *Muzyka, Poezja, Malarstwo, Wojna, Babilonia, Zazdrość*. W Babilonii nieubłaganym dowcipem chłoscze zepsucie swojego czasu.

(***) Zob. T. III str. 273.

jego istnym rodzonym synem; bo był szczerym naturalistą. Ztąd też w jego pracach, to mniej, to więcej znać, że studyował Caravaggia a zwłaszcza już Ribery. Dla tego też uważają go za ucznia Ribery w pełnem znaczeniu tego wyrazu. Obrazy jego tętnią jakąś energią potężną, jakąś gwałtowną namiętnością a grandezzą dziką. Jego cienie i światła są zuchwałe, lecz jego rysunek i pomysły jeszcze zuchwalsze. Najczęściej widać w jego obrazach, że je malował niby z pożarem w sercu, że malował je gwałtownie, jakoby chciał przytłumić płomień palącej się w nim fantazyi.

Przecież, choć Salvator Rosa był naturalistą, jego dzieła różnią się wielce od prac Ribery, a więcej jeszcze od malowideł Caravaggia, które zwykle tak są wstrętne, rażące, a obrażające uczucia. Salvatora bronili od tych błędów zdziczałego naturalizmu naprzód owe studia literatury starożytniej, które tak był pokochał za młodu, a potem chronił go własny instynkt prawdziwego geniuszu. Salvator Rosa tworzy obrazy treści religijnej, historycznej, podobnie jak obrazy obyczajowe potem i pejzaże. Przecież, jak uważam, dość rzadko obiera sobie za przedmiot osnowę świętą a nawet historyczną, a daleko częściej przedstawia sceny obyczajowe, przecież tworzy najczęściej widoki natury, do których go nęci całe usposobienie wewnętrzne jego talentu. Jest-to właśnie ów instynkt głębocki, artystyczny, który mu w sercu mówił, że sceny święte, naniebne, czysto duchowe, wzniesione z istoty swojej nad zmysłowość nie nadają się dla jego talentu naturalistycznego — ba, że nawet ustępy z historyi, które raczej duchem, niż zmysłami pojęte być winny, nie są odpowiednie jego fantazyi. Rosa maluje chętnie pejzaże, bo ta natura sama przez się jest właśnie przedmiotem najstosowniejszym dla naturalistycznego zapatrywania się. Rosa też w tych obrazach kocha się przeważnie w naturze dzikiej, w lasach bezdrożnych, w urwiskach skalnych groźnych, w ścianach górskich zawrotnych, posepnych, w nocnych jaskiniach, w jarach przepaści-stych ponurych, zarosłych cierniskiem i twardym mchem; bo taka natura, nie tknięta jeszcze od człowieka, daleką jest od wszelkiego uduchowienia; ona właśnie wyraża owe łomoty a ciężkie pasowania się żywiołów a bezmyślnych wywrotów geologicznych, które niegdyś łamały się walką straszliwą. Rosa też taką naturę ożywia, zaludnia niby w rozbójniki, pasterze, pustelniki; bo takowe figury są właśnie, jakby uosobieniem, uczłowieczeniem dzikiej natury; są to niby żywioły w ludzkiej postaci.

Uważam, że najlepsze pejzaże Salvatora są właśnie te, które są małych wymiarów, i które niby wyrażają jedną, jedyną, odrębną myśl. Zdaje mi się, że i tę właściwość bez trudności wytlómaczyć sobie można. Jakoż, gdy geniusz Salvatora jest jakby odbiciem sił przyrody, a niby pokrewnym jej mocy rodzącej, zatem on tworzy trybem podobnym do natury, to jest, tworzy tylko szczegóły, odosobnione jednostki, a nie zaś całości będące jednością przerozmai-

tych szczegółów. Bo wiemy już, że myśl człowieka, zgłębiając naturę, dopiero może wypatrzeć wzrokiem duchowym jedność wiążącą jednostkowe, szczegółowe jestestwa w całość, wzrokiem zaś zmysłowym tej jedności a całości nie dojrzy. Tak przynajmniej ja sobie tłumaczę tę właściwość Salvatora, wywodzącą z własnego usposobienia jego. Biorąc rzecz lżej i niby z wierzchu, możnaby też powiedzieć, że najlepsze obrazy Salvatora bywają dla tego małych wymiarów, a zajmują niby tylko jedną myśl, jeden szczegół, że gorąca fantazyja jego nie pozwalała na bogatsze kompozycje. To prawda! — tak nawet wielu tłumaczy te właściwości charakteryzujące naszego mistrza. Jeżeli się atoli temu ich zdaniu bliżej przypatrzemy, nie trudno nam przyjdzie dostrzedz, iż ono łączy się wprost z naszym powyższem tłumaczeniem. Bo ów gorący niepokój duszy, nieprzypuszczający bogatych kompozycji, jest właśnie naturalizmem mającym wstręt do kontemplacji duchowej rodzącej z siebie całość bogatą w szczegóły, a łączącą je w harmonijną jedność. Bo jakżeśmy dopióro co rzekli, takowe ogóły, będące jednością organiczną rozmaitych części, jedynie za sprawą ducha począć się mogą.

Celującym uczniem Salvatora Rosy pod względem bitew i obrazów obyczajowych był *Michelangelo Cerquozzi* (*), który znów z kolei, jako nauczyciel wykształcił znanego francuzkiego malarza bitew *Jakóba Courtois*, znanego pod imieniem *Bourguignon* (**).

Jeżeli Rosa słusznie uchodzi za pierwszego a najświetniejszego ucznia Ribery, więc drugim uczniem tego mistrza był *Aniello Falcone* (ur. w Neapolu 1600, um. 1665), który się wslawił jako jeden z najwcześniejszych a najdzielniejszych malarzy bitew. Wszak francuzcy znakomici artyści, jak np. powyżej wspomniany Jakób (*Bourguignon*) wielbili głośno i szeroko jego talent. Przecież Aniello ten talent swój skalał liczną a sromotną zbrodnią. Gdy bowiem wybuchło powstanie Masaniella, Falcone chwycił się tych rozruchów, jako pożądaney sposobności zemścić się na Hiszpanach za doznane od nich osobiste urazy. Zbiera młodych artystów, po większej części uczniów swoich i zawiązuje ich w ową straszną bandę morderców czarno ubranych, znaną jako *Compagna della morte*. Młodzi zbrodniarze wszędzie śledzą ukrytych po domach Hiszpanów i bezbronnych mordują.

Do naturalistów należy jeszcze *Maria Preti* zwykle *il Cavaliere Calabrese* zwany (ur. 1619, † 1669). Preti choć jest uczniem Guercina, jednego z pierwszych eklektyków, ćwiczył się atoli jeszcze na dziełach innych artystów, podróżował wiele, a wiele widział.

(*) *Cerquozzi*, zwany także *delle Battaglie* ur. 1602, um. 1660 r. — St.

(**) Włosi nazywają go zwykle *Jacopo Cortese* z przydomkiem *il Borgognone*. Urodził się 1621 r., um. 1671. — St.

Powiadają, że zanim się tknął pędzla, wprzód przez 26 lat uczył się rysunku. Dla tego też arcydzielny z niego rysownik; choć i to prawda, że figury jego ciężkie, kolory posępne — posępne też są przedmioty, które sobie najchętniej obiera, jak np. męczeństwa, rozpac bezdenną, dżumy i t. d. (Lanzi).

W rozprawie mojej o sztuce tokańskiej (*) wspomniałem o owym sławnym manierzyscie *Piotrze da Cortona (Berettini)*, który w czasie upadku sztuki tém najglówniej celuje, iż w najkrótszym czasie napelnia figurami sążniste przestrzenie płótna. On też miał godnego siebie ucznia w *Łukaszu Giordano* (ur. w Neapolu 1630, † 1705).

Temu Łukaszowi Giordano przyszedł przydomek „fa presto“, podobno ztąd, iż wtedy, gdy był jeszcze niedorostkiem, tak zawzięcie śmigał pędzlem, że nawet nie siadywał do obiadu. Jakoż ojciec jego, lichy malarzyna, stawał obok niego i wołał: „Luca fa presto!“ i podawał mu do ust potrawy, a Luca otwierał tylko usta, i połykał, i malował co się zowie rażno a żwawo. Tak wydresowawszy syna, ojciec oddaje go na naukę do Spagnoletta, a potem do Piotra z Cortony. Łukasz atoli jest człowiekiem z ogromną zdolnością — pojęcie jego szybkie, zwinne: przeto naśladowuje niby na urząd każdego mistrza: więc Albr. Dürera i Tycjana, Pawła Veronesego i znów Rubensa, a maluje tak prędko, tak nagle, iż obrazy jakby czarem wyskakują z pod jego ręki. Dopiero co pomyślał o zadaniu, a już gotowa w głowie kompozycya odpowiednia, a zaledwie znowu zrodziła się kompozycya a już obraz był wyrysowany i wymalowany. Nie dziw, że dla tej płodności fantazyi pełno jego dzieł po całym świecie.

W kościele S-go Filipa Nereusza widziałem obraz jego prawdziwie olbrzymich rozmiarów. Przedstawia wypędzenie przekupniów i wekslarzy ze świątyni Pańskiej. Z prawej i lewej prowadzą w górę do świątyni wspaniałe schody. Na wierzchu pyszny przysionek w rzymskim stylu wsparty na kolumnach. Wśród promieniającej od osoby jego jasności, Chrystus Pan trzymający bicz w podniesionym ręku, a z prawej i z lewej czerni handlarska ucieka, tłocząc się, spychając po schodach, unosząc to wory z pieniędzmi, to klatki z gołębiami, to pędząc rozpierzchnione owce. Nie ma co mówić, dzieło to z razu wielkiego efektu — im jednak bliżej mu się przypatrzysz, tém więcej okaże się być dekoracyjném, tém mniej znajdziesz pokarmu dla ducha. Odmień przedmiot, a takie samo malowanie, taki sam styl nada się i do sali reductowej, i do teatralnego stropu. A przecież to malowanie ma być monumentalnego znaczenia! (**).

(*) Zob. powyżej str. 77.

(**) W Wenecyi w pałacu Vendramin oglądaliśmy męczeństwo Św. Piotra przez Łukasza, ob. T. I. str. 262.

Łatwo zrozumieć, do czego takie postępowanie w sztuce doprowadziło! — Luca był, jak rzekłem, wielkim, ogromnym talentem! a za nim w ślady jego poszli ludzie o nader skromnych zdolnościach. Zatem zgadnąć można, iż malarstwo wyrodziło się w manierę; malowano od ucha, jakby tylko chodziło o dekorowanie architektonicznych przestrzeni. Takim artystą manierzystą jest przedewszystkiem uczeń Łukasza *Paolo de Matteis* (ur. 1662, † 1728), *Francesco Solimena* (Abate Cione albo Ciccio ur. 1657, † 1747), co także umie piorunem malować, a gdy wszedł w modę, więc kazał płacić ogromne summy za malowidła swoje. Do dziś dnia custodowie w Neapolu pokazują dzieła Solimeny z wyrazem najgłębszego respektu. Uczeń jego nieodrodny zowie się *Sebastiano Conca* (ur. 1676, † 1764) i t. d. (*).

Trudno mi zakończyć moje rozprawy o malarstwie w Neapolu, nie wspomniawszy choć przelotem o kilku z tych licznych klejnotów sztuki składających się na chwałę burbońskiego muzeum. Nie będę

(*) Lubo w powyższym krótkim zarysie historii malarstwa neapolitańskiego, umieściłem wszystkich znaczniejszych artystów, myślę, że nie od rzeczy będzie, jeżeli czyniąc tutaj polotny przegląd tej szkoły, dopelnimy go imionami mniejszych światniemi. Mniemam, że dla ziomeków naszych odwiedzających Neapol będzie zapewne na rękę, gdy się zdołają pochwycić z historią tych artystów, których dzieła tak często się spotykają w Neapolu. Sławny Collantonio del Fiore miał ucznia *Angiola Franco*, dobrego naśladowcę stylu Giotta, przecież wiemy, że mistrza a teścia swojego przewyższył drugi uczeń *Solario*, ów *Zingaro*. Ten Zingaro należy, jak się rzekło, i z epoki i z ducha do XV wieku, również, jak uczniowie jego np. *Simone Pappa*, bracia *Donzelli* i inni, których powyżej wymienilem. Do nich policzymy jeszcze *Angiolilo Roccadirame* (ur. 1396, † 1460).

W wieku zaś XVI, to jest w czasie najwyższego południa sztuki, Rafaeliści, jak się rzekło, występują także w Neapolu. Tutaj głównie wpływa na sztukę, jak wiemy, *Penni* (il Fiottore) *Sabbatini* i *Polidoro Caravaggio*.

Otóż wyliczyliśmy powyżej najznakomitszych uczniów Sabbatiniego. Do ich grona dodany jeszcze być winien *Dominik* i *Franciszek Fiorillo*, *Paolillo*, który zawczasie życie skończył; bo za intrygę miłosną śmiercią przyplacił. Wart też wspomnienia Marco Cardisco (jego zowią Calabrese, trzeba go odróżnić od późniejszego malarza imieniem Pretti, który także ma przydomek il Calabrese). Wszakże ci następcy już zakrawają na manierzystów udających nieszczęśliwie wielkiego Michała Anioła.

Poczm, jak wiemy następują czasy szkół eklektyków i naturalistów.

Belisario Corenzio, który jak powyżej powiedziano z zazdrości zabił ucznia swojego *Luigi Rodrigo*, miał jeszcze uczniów: *Onofrio* i *Andrea di Leone*, *Michała Regolia*.

Ribera (Spagnoletto) liczył jeszcze uczniów: *Bartłomieja Passante* i trzech braci *Fracanzano* i t. d.

Stanzioni zaś wychował: *Mucio* i *Franciszka Rosa*, dwóch braci *Beltramo*, z których jeden *Agostino* ożenił się ze sławną artystką *Aniellą da Rosa*.

Liczny jest poczet uczniów Salvatora Rosy, jako np. *Nic. Massaro*, *Dominico Gargiuoli* (Micco Spadaro), *Andrea Vespasiano*, *Bartolomeo Torregiani*, Rzymianin i t. d.

Co do uczniów Łukasza Giordany, przestajemy na imionach powyżej przytoczonych.

atoli się rozwodził nad szkołą neapolitańską; bo co się już o niej powyżej rzekło, wystarczy. Ani też mówić mamy o dziełach Rafaela, bo w Rzymie poda nam się pora głębszego studyowania mistrza tego: tutaj przypatrzmy się kilku wielkim malarzom, zwłaszcza takim, których dzieła dotychczas nie były jeszcze przedmiotem bliższej uwagi naszej.

Zaraz w pierwszej sali uderza każdego, choćby nie znał mistrza, owa sławna Rodzina Ś-ta, którą się unieśmiertelnił *Giulio Romano* (właściwie *Pippi* ur. 1492, † 1546), prawie najukochańszy uczeń Rafaela. Ten obraz słynie pod imieniem *la Madonna della Gatta*. W świetlicy bogatej Boga-Rodzica trzyma na kolanach Pana Jezusa, co już dorosłym pacholęciem; obok niej Św. Elżbieta przykłęka, opierając się łokciem na drugim kolanie Matki Bożej. Przed niemi pacholę Jan Św. przynosi wiśnie, po które sięga Pan Jezus z uśmiechem prostoty pełnym. Zaprawdę, grupa to cudnie skomponowana buduje się w doskonałą harmonijną całość. Czyli obwiedzim linią całą grupę, czyli tylko dwie z tych figur, czyli jedną z nich, ta linia zawsze wdzięczna, zawsze popłynie niby fala melodyjna, gracyjna, a mimo dzielnego ruchu nigdzie nie spostrzeżesz ostrego załamania. A jednak ta harmonia linearna jest dopiero zewnętrzną, jest dopiero rytmem i abstrakcją! A cóż dopiero mówić o harmonii wewnętrznej. Przypatrz się Najświętszej Pannie co tu kwitnie w całym młodości uroku — i znów Św. Elżbieta, jaka pełna uroczystej słodczy matrona, i znów dziecięce igry dwóch pacholąt świętych. U stóp tej grupy kolebka artystycznie rzeźbiona, i koszyk, i kotka (*gatta*), od której obraz ten wziął przydomek swój. Dalej sute łoże a jeszcze dalej przez otwarte podwoje okazują się inne świetlice — tam ptaszki w klatce. Na podłodze dwa gołąbki — a w najodleglejszej dali widać wchodzącego Św. Józefa poważnego starca tonącego w cichem zadumaniu. Kompozycya wysokości doskonałości — tutaj nie masz co dodać, ani ująć. Widać, że *Giulio Romano* studyował antyki, i że zarazem jest uczniem Rafaela.

Jednak *Madonnie della Gatta* wyrządzono wielką krzywdę, umieszczając ją na ścianie nie daleko Przenajświętszej Rodziny Rafaela! Przedmiot prawie ten sam — i tutaj Boga Rodzica i Św. Elżbieta — i tutaj święte pacholę na kolanach Matki i Święty Jan, a w dali Św. Józef. Wszak nawet na obudwóch obrazach Pan Jezus w tej samej pozycyi. Święty Jan podaje Krzyż Zbawicielowi, a Pan Jezus podniósł rączkę prawą i błogosławi młodego przyjaciela. Św. Elżbieta podtrzymuje mu rączkę.

Jakaż to ogromna różnica obu tych obrazów! W Rafaelu wdzięk niewymowny, a głębokiego znaczenia, każda z tych postaci jakby modlitwa śpiewana. I nie darmo ten obraz zowie się *Madonna col divino amore*. Już nie mówiąc o jakiejś twardości kolorytu, która występuje na obrazie Juliusza, bo ona zapewne pochodzi ze

zczernienia farb, wyznać przecież musimy, że mimo wielkiego mistrzostwa w rysunku i kompozycyi, nie ma tutaj tój woni bożej. Jest-to obraz ziemski, z ziemską pojęty. Giulio jest wirtuozem, który doskonale się zna na tajemnicy muzyki, a wygrywając z wielką ścisłością a brawurą kompozycją, budzi grą swoją podziw najwyższy, a jednak nie porusza ci serca.

Obok Giulio Romano warto wspomnieć o współczesnym mu malarzu, bo o *Benvenuto Tisio*, znanym pod imieniem *Garofolo* z powodu, iż często umieszcza w obrazach goździki (garofolo), to pojedynczo, to w bukiety związane (*). On nieco wcześniej od Juliusza się rodził, a później od niego umiera (1481 — 1559). Garofolo należał z razu do szkoły ferarejskiej; później, oczyniony geniuszem i przyjaźnią Rafaela, całą duszą oddaje się jego stylowi, lubo wedle znawców nie zdołał się nigdy w zupełności wyzwolić z pod dawniejszych ferarejskich wpływów. Ztąd go też zwykle nie uważają za ucznia Rafaela. Mówimy w tém miejscu o Garofolu z powodu, iż muzeum burbońskie może się pochłubić jednym z najznakomitszych jego dzieł: jest to złożenie do grobu Zbawiciela świata. Chrystus Pan zdjęty z Krzyża spoczywa na kolanach Bożej Matki swojej, otoczonej przez trzy święte niewiasty. We wszystkich tych czterech postaciach i twarzach występuje bolesć serdeczna, w każdej z nich atoli pojawia się innym trybem; Boga Rodzica oniemiała z cierpien, jej oczy przygasłe toną w dali bez granic, one nie widzą świata — one bezłzawe; bo łzy nie starczą okropnym mękom matki, bo łzy zwykle tulą i studzą gorący bolesci żar. Druga święta niewiasta podtrzymując głowę Zbawiciela, oczy wzniosła w niebo, jakby wzywając świadectwa wieczności dla ofiary, która spełniła się na ziemi dla odkupienia ludzkiego rodu. Za nią kłęczy niewiasta, wtórująca cichym płaczem głębokiemu cierpieniu duszy swojej. Cz warta ze świętych niewiast klękawszy u stóp Zbawiciela w rozdzierającej rozpachy duszy podniosła ręce i twarz ku niebu, i woła i wzywa Boże zastępy, nie mogąc utulić rozkołysanej ciężkiej żalosci. Nieco dalej stoi Józef z Arymatei, postać pełna mężkiej powagi z obliczem wysokiej a zacnej boleści; on wskazuje na wysokości, na których się wznoszą trzy krzyże. Obok niego oprawca z gwoździami w rękę odwrócony obojętnie od grupy pełnej żalosci. Jeszcze dalej Św. Krzysztof niosący pacholę święte. W większym jeszcze oddaleniu mnóstwo figur; na ostatniem tle Jerozolima. Mimo atoli tych wysokich zalet obrazu, ośmieliłbym się powiedzieć, że w nim nie widać wcale tój doskonałej kompozycyi, która na obrazie Giulia Romana stapia współdzwiękiem wszystkie figury. Zaledwie Boga Rodzica i postać zmarłego Zbawiciela i niewiasta podtrzymująca głowę jego stanowią jaką taką całość; tamte dwie dru-

(*) Inni wywodzą ten przydomek z miejsca urodzenia tego malarza. — St.

gie niewiasty święte, choć tak mówne i wyrazu pełne, mogłyby i nie być, a przez to obraz nie straciłby akordu swojego. Św. Józef z Arymatei, a więcej jeszcze ów oprawca stanęli na obrazie jakoby ze szczyrego przypadku, nie łącząc się bynajmniej z całością, a inne figury i dodatki są podobnie zupełnie dowolne. A ów pejzaż na tle ostatniem i owa Jerozolima, ani marzy o znaczeniu pejzażu historycznego, co wtóruje wielkim dziejowym chwilom historii świeckiej i bożej. Brak ten kompozycyji pokazuje się również w braku ustroju barw. Ale za to żyje ogromna potęga w tych obliczach; one mówią, czują, płaczą, boleją, jakby w własnej duszy widza, więc mimo wiedzy jego przebiegają po strunach serca, wywołując w niem odpowiednie tony.

Prawdziwą perłą tej galeryi są dwa małe obrazeczki *Correggia* (ur. 1494, † 1534) tak cudowne, że ile razy byłem w tych salach, spieszyłem, by się z niemi powitać, a nigdy nie opuszczałem tej galeryi, by się z niemi nie pożegnać. Jeden z tych obrazów przedstawia Pannę Przenajświętszą, a znany on jest pod imieniem *Zingarella* dla stroju głowy założonego w kształcie zawoju. Pod krzewami spoczęła Boska Matka, tuląc do łona święte dzieciątko. Nad nią wśród drzew, świeci w obłoczkach jasnych kilka aniołków: z boku wygląda królik przypatrując się ciekawie tym świętym serca dziejom. Otóż taka jest treść pełna prostoty tego całego obrazka. A jednak to dzieło o treści tak prostej a przestrzeżeni tak drobnej, objęło w sobie świat piękności i wdzięku. Trzeba widzieć Boga Rodzicę, jak ją pojął Correggio! Ona pochylila oblicze do świętego dzieciątka, nieco przymrużyła spojrzenie; bo ten piękny świat w koło dla niej uleciał — ona tonie cała w tej miłości swojej! — I nawzajem Dziecię Przenajświętsze obróciło główkę do matki i same ginie i tonie w kochaniu. Tak matka i dziecię spłynęły w jedność miłością wiekiustą. Zrozumiecie, że aniołki, te Boże posły unoszą się nad tą sceną — rzekłbym nawet, że to uczucie, że ta sentymentalność misterna, głęboka, żyje nawet w tych drzewach i krzewach i dygocze w ich liściach i kwiatach.

Drugi obraz *Correggia* jest zawieszony w sąsiedztwie tamtego, i ten również drobnych rozmiarów: przedstawia zaś *Zaręczyny Św. Katarzyny* z Panem Jezusem pacholęciem. Zbawiciel świata na łonie matki, przed nią Św. Katarzyna, młodziuchna panienska złotowłosa, klęka przed Boga Rodzicę. W jednym ręku trzyma palmę męczennicką, a drugą oddaje Panu Jezusowi, który na paluszek jej wkładając obrączkę, zwraca się do Przenajświętszej Matki, jakby prosił o pozwolenie na te niebiańskie zaręczyny. A Maryja Dziewica z uśmiechem pełnym głębokiej rzewności przypatruje się tym niby pacholęciem igrom. Z daleka kilka drzew — pejzaż otwarty na dalekie góry. Rozpatrując się sercem w tych obrazach, mimowolnie przyznasz, że nikt nie jest wyższym mistrzem uczuć od *Correggia*. Najcichsze tony duszy, najgłębsze, najrzewniejsze jej przecucia,

tutaj uwidomione, dosłyszane, a wtóruje im niewypowiedziana gracia, która tylko sercem ujęta być może i nie da się wyrazami wysłowić. Ta gracia jest jak ktoś rzekł „piękniejszą od samej piękności“. Zaiście! czém jest uczucie wśród innych władz ducha ludzkiego, czém jest muzyka wśród innych władz ducha ludzkiego, czém jest muzyka wśród innych sztuki rodzajów, tém jest Correggio wśród innych wielkich mistrzów malarzy. I uważmy to jego mistrzostwo w stopniowaniu cieniów i światel, w łączeniu światłości ze światłością i znów z cieniem głębokim; te jasne, przejrzyste ciemności jego, te gammy światel a tonów! Ale nie zapuszczając się w obszerne opisy tych arcydzieł, wystarczy, gdy powiem, że w nich żyją wszystkie owe cechy Correggia, które wywiodłem w tomie trzecim charakteryzując jego geniusz.

Zdaje ci się, żeś się cudem przeniósł w inne światy, gdy opuściwszy te wizerunki Correggia, staniesz znienacka przed jednym z dzieł *Agustyna Caracci!* (*) — To Rinaldo i Armida. — Jak ich wyśpiewał Tasso w swojej *Wyzwolonej Jerozolimie*, tak ich Agostino tchnął na obraz malowany. Armida czarodziejka rozkochana w Rinaldzie rycerzu chrześcijańskim, przeniosła śpiącego na wyspę szczęsną wśród czarnoksiężkich ogrodów. Nad strumykiem, na pulchnęj przesywanęj kwiatami murawie, pod wonnemi drzewami leży w rozpieszczeniu bohater oparty o Armidę, co siadłszy obok niego igra długimi, miękkimi kędziory oczynionego wojownika. Rinaldo trzyma w ręku zwierciadło, i w niem siebie widzi — i widzi oblicze oczyniającej go kochanki. To miłość ziemska, zmysłowa, co zarzuciła sieci złociste na rycerza, trzymając go w jęctwie rozkoszy a w zapomnieniu siebie. Z daleka, wśród krzewów, drzew, świeci pałac czarodziejki — złudnicy. Lecz zarazem, już widać przyśpieszających dwóch wojowników — wysłańców, co ocucą z upojenia zmysłowych rozkoszy Rinalda i przypomną śluby rycerskie, i do powinności go nawrócą.

Na tym obrazie cała natura w koło oddycha parną, gorącą tęsknotą. Rinaldo zapomniał siebie; bo odurzony atmosferą czarnoksiężką a urokiem magicznej kochanki, stał się jej pieścidle bezwładnym. To wszystko widzisz na tym obrazie! — Ale znów mimo woli ciśnie się na pamięć sonet tegoż mistrza Augustyna, w którym on skreśliwszy jakby receptę dla malarzy, poleca, by wybierali to, co najcudniejszym przymiotem każdego z wielkich mistrzów dawnej złotęj epoki; aby te przymioty wszystkie łączyli w jedność doskonałą w obrazach swoich! Nie darmo ten sonet odzywa ci się jakby całą dissonaną swoją w tym obrazie. Uznasz zapewne doskonałość rysunku jego i wyborny koloryt i wykończenie szczegółów, ale jednego tylko przymiotu mu braknie! ten obraz nie powstał bly-

(*) Ur. 1558, † 1601 r. — St.

skawicznym gromem, ale jest owocem rozumowania i długiej refleksji; bo zrodził się w czasie, gdy już piękność żyła życiem sztucznym. Ten Rinaldo wie, że na niego patrzeć będą generacye potomne: więc się ku temu na murawie ułożył i Armida wie, że piękna, że oczarować cię zdoła.

Jest tu jeszcze inne dzieło Augustyna Caracego, bo złożenie do grobu Chrystusa Pana. Grono świętych mężów i niewiast dźwiga zwłoki Zbawiciela na chuście białej — obraz wielkiego efektu wyrażający wszystkie stopniowania boleści i rozpaczy. Godziłoby się coś więcej o tym obrazie powiedzieć, ale nam śpieszno bobyśmy radzi wspomnieć jeszcze o malowaniach *Annibala Caracci* (ur. 1560, † 1609), który przewyższa brata swojego Augustyna pod wielu względami.

Przecież i Annibal mimo wielkich zdolności swoich jest dzieckiem czasu swojego, czasu ogólnej niemocy artystycznej, co był epoką babilońskiego lata dla sztuki. Jeden z jego tutejszych obrazów przedstawia scenę zmysłową z dawniej mitologii. *Venus* czyli bachantka na poły siedząca, na poły leżąca; dalej stary satyr rogaty i amorek co go przyciąga za rogi, i u dołu swawolny satyr mały. Jest to scena zmysłowa, swawolna, szczerzo pogańska; lecz o ile mnie się zdaje chłodna bez namiętności, a zatem bez głębszej prawdy, bo studyowana na zimno. Rozumiem, iż wyższego nierównie znaczenia jest *Pieta*, będąca także dziełem Annibala. Zwłoki Chrystusa Pana spoczęły na łonie Matki Bolesnej; jeden aniołek trzyma rękę Zbawiciela gwoździem przybitą, drugi nieco w oddaleniu dotyka paluszkami kolców cierniowej korony jakby doświadczał ich ostrzów. Taka cała osnowa obrazu. Jednak właśnie ta osnowa prosta nieskombinowana sprawiła, że Annibal mógł ją stworzyć w jednej szczęsnej chwili. Scena ta stała się mistrzowi przed oczyma bez trudu i pracy: więc on to widziadło duszy swojej schwycił w przelocie i podał potomności. Chrystus Pan leży tak uroczo a uroczyście — nie wymyślnie! Zbawiciel świata niby zasnął po trudach żywota, a przebyte męki jego zostały niby tylko marzeniem na obliczu. Na rysach twarzy cicha słodycz rozlana; bo już przeboleły wszystkie ziemskie boleści. Matka Przenajświętsza, przeżywszy syna, oddana jest mękom serdecznym, ale mękom uszlachetnionym świętością uczuć — aniołki płaczą rzewnie. Tak w tym obrazie Annibal związał śmierć i życie, cierpienia doczesne i pociechy nadziemskie.

Neapol.

(D o k o ń c z e n i e.)

Przychodzi nam tedy rozstać się z Neapolem czytelniku mój, a żal tém głębszy mię rozbiera, że nie zdołałem przedstawić oczom twoim tych niewypowiedzianych czarodziejskich wdzięków, które natura użyczyła w posagu tej partenopejskiej krainie, tej ze wszystkich wybranej a najserdeczniej ukochanej córce swojej. Gloria światła promiennych, aureola niebiańskich barw tęczowych, ochuchały ten tu mały świat magią swoją, więc też on aureolą a glorią poezyi oblany, żyje już na życie całe w wędrowca pamięci. A wędrowiec biedny nie jedną tutaj zapomniawszy boleść, nie jedną ukoivszy ranę serca, wraca w ojczyste strony z pokrzepioną myślą, z odrodzoną dzielnością służenia znowu tej ojczystej własnej ziemi swojej, i służenia jej, i służenia, póki anioł śmierci Boży zesłannik nie szepnie — możesz już spocząć — zrobiłeś co mogłeś, przyjmujemy z pobłażaniem te prace życia twojego i tę dobrą wolą twoją.

Zegnam się przeto z tą ziemią i z tym golfem czarodziejskich piękności, nie opowiedziawszy czytelnikowi ani słówkiem wycieczki mojej w okolice Neapolu, nie rzuciwszy piórem nawet słabiuchnych rysunków, któreby choć jak snem, jak echem omdlałem prawily o niewysłowionej piękności tutejszej natury. Ale gdy zadaniem mojem głównem jest opisanie najważniejszych przedmiotów sztuki odnoszących się do jej historyi, więc należało mi się wywiązać przede wszystkim z tej powinności mojej, a do skreślenia dzieł tej przyrody czarownej nie stało już miejsca i czasu. Tuszę sobie atoli, że przy innej sposobności, może w innej jakiej książce, dogodzę serdecznej chęci mojej i opiszę bliżej widoki tej neapolitańskiej ziemi, ofiarując te drobne obrazki moje tym czytelnikom, którzy są dla mnie najłaskawsi, zatem przebacząc niedostatki, z życzliwością przyjmują prace moje.

Przecież trudnoby mi przyszło przenieść, bym nie wspomniał o ostatniej wycieczce, którą odbyłem odwiedzając Wezuwiusz a to kilka dni przed opuszczeniem Neapolu, więc pośpiesznie dotknę się wyprawy mojej.

Blizko od tygodnia, a to dzień w dzień wyczierałem z morskiego pobraża na wulkan, czyli też jest łaskawe usposobienie jego? Ale ów złośnik za każdym razem zamiast wysłać dymy swoje w górę, pod niebo, zakrywał niemi przyczoło swoje jakby się gniewał na ludzi i ani chciał nawet patrzeć na świat. Jeszcze na domiar wędrujące srebrne obłoczki rozproszone z razu po różnych stronach nieba, z niénacka jakby na dane sobie hasło, płynęły ku Wezuwiuszowi, chcąc niby naradzić się z sobą, to zatoczyły się nad niby bia-

ławą koroną jakby smętnym śmiertelnym wiankiem, to obsiadały wierzchowiny jego, kumając się z oną brudną chmurą dymów. Łatwo przeto było nam zgadnąć, że to nie pora na odwiedziny jego, i że dostawszy się na szczyt, praca nasza i męka będzie daremna, bo ona chmura zasłoni nam widok, a na przyczynęk wyziewy siarczane snujące się po górze zadławiały oddechy.

Dopiero przed dwoma dniami, gdym spojrział moim zwyczajem na tak długo zagniewanego gospodarza tej całej krainy, zdawało mi się, że on jakoś w lepszym humorze, bo émił sobie dość wesoło lekki dymek wznoszący się słupkiem w górę, a po całej bani niebios nie widać żadnych obłocznych plamek; ona świeci głębokim prawie ciemnym a jednak promienistym błękitem. Nie było tedy czego odkładać wyprawy naszój.

Lubo tedy już minęła pierwsza popołudniowa godzina a piekący żar dojmował wszystkiemu co żyło; puściliśmy się dorożką do dworca kolei żelaznej. W drodze przez okna wagonu od chwili do chwili buchająca na nas jak z huty atmosfera płonąca, groziła nie na żarty trudem i znojem, który nas czekał. Nadto jeszcze jeden z towarzyszków podróży wdawszy się z nami w rozmowę, gdy usłyszał, że się wybieramy na Wezuwiusz, tonem żalującym i pełnym zadziwienia, rzekł: „Ja urodziłem się w Sycylii i ciągle mieszkam na tej mojej wyspie rodzinnej, nawykłem przeto do upałów skwarnych, a wierząc cię państwo, żebym dziś nie podjął się tej wyprawy“. Spojrzałem się na żonę moją, ona była zdania, że niechaj będzie co chce, trzeba tego dokonać, co się raz przedsięwzięło.

Stanęliśmy w Portici. Chodziło o znalezienie przewodnika Vincenzo Cazzolino, który mi był polecony z różnych stron, jako człek uczciwy a doświadczony. Mieszka on wprawdzie w Resinie i z tej też wioski zwykle odprawiają się wycieczki na Wezuwiusz; jednak gdy Resina i Portici tak są drobne, i tak blisko siebie, iż zrastają się w jedną całość, zatem i z Portici nie była nam daleka do niego droga. W oka mgnieniu zjawia się dwóch próżniaków, którzy jakby forestierów po oczach zgadując czego im potrzeba, ofiarują się wskazać nam drogę do Vicenzio. Zaledwie atoli uszli z nami ze sto kilkadziesiąt kroków, gdy nas znowu dwom innym odstępują, mówiąc iż tu granica Portici; że oni tedy już nie mają prawa przewodniczyć nam przez Resinę, i że proszą o wynagrodzenie fatygi wśród tego niesłychanego skwaru. Nowe zaś mentory po kilkunasu minutach drogi prowadzą nas przed dom, na którym świeci ogromna tablica z olbrzymim napisem głoszącym, że tu mieszka szukany nasz przewodnik. Zaspokoivszy i tych zdzierczych natrętów wstąpiliśmy do domu. Izba na pięterku skromna ale chędogą, kilka świętych obrazów na ścianie, figura Madonny z lampą palącą się, świeże kwiaty w garnuszkach; księga w której zapisują się podróżni świadcząc o prawości i chętnych usługach don Vincenza, takie były najważniejsze przystroje mieszkania.

Trzeba było nam dość długo czekać, zanim przyprowadzono dla nas konie, szkapięta wprawdzie nie rosłe, ale silne, podkarmione, lśniące, z ubraniem schludném. Było ich trzy, dwa dla nas, a trzeci dla przewodnika.

Przyłączyło się do nas jeszcze dwóch setnych chłopów noszących krzesło portantinę dla mojej żony i inni jeszcze dwaj dla kolejnej zmiany w noszeniu. Ci czterej ludzie, jak się przekonałem później byli rzeczywiście koniecznie potrzebni. Bo kobiety mogą tylko dojechać konno przed sam ostrokrąg szczytowy Wezuwiusza, ten zaś szczyt jest tak stromy, że trudno pomyśleć aby go mogły osiągnąć o własnych siłach. Ale nie na tem jeszcze koniec! Do naszego już dość licznego grona, przyczepiło się na dobitki dwóch fachinów, którzy jak nas zapewniali, byli niezbędni do prowadzenia koni po miejscach niebezpiecznych. Don Vincenzio milczał. Dobrodusznie przeto zgodziłem się i na tych dwóch; okazało się atoli później, że to czyste zbytłkowne łapigrosze.

Tym sposobem złożyliśmy się w karawanę z dziewięciu osób.

Naprzód ruszamy gęsiego przez ciasne wązkie ulice Resiny; wszędzie pusto i głucho, zdaje się, iż mieszkańcy w dolce farniente odbywają siestę swoją. Choć wśród ludzi, choć wśród jasnego płonącego dnia, w koło nas panuje samotność i niemota, jakby o północy. Słychać jedynie kłapanie kopyt szkapiąt naszych po doskonałych brukach z ogromnych płyt lawy złożonych, i gawędy naszej tylnej straży niosącej ową portantinę. Tu i owdzie odzywa się jakieś żarliwe psiątko. Dalej droga nasza snuje się między wysokimi murami, z po nad których wyglądają drzewa figowe, latorośle winne, a niekiedy zakolysze się i gałąź cytryny lub pomarańczy. Roztropne koniki nasze same trzymają się cienistej strony drogi, choć to mało nam i im pomaga, bo od muru przeciwnego odbite słońce pali zgęśniałym, spotęgowanym promieniem.

Nakoniec bruk ustał — ustały mury — wjechaliśmy na drogę szeroką, otwartą, bo na gościniec przeznaczony dla wozów i pojazdów. Zewsząd teraz rozlega się już przestrzeń obszerna. Tu już upał dojmował całą siłą; nie na wiele się nam przydały nasze rozpięte parasole. Na gościńcu gruba warstwa kurzu i popiołu, a w rychle objęły nas prawie w koło głuche, martwe pustkowie, gdzie nigdzie tylko dyszy w skwarze jakaś winnica samotna, jej brakuje oddechu, bo liście przysypał gęsty a drobny pył. Te winnice tęskne niby oazy wśród szarych, czarnych, burych rozłogów lawy, rodzą przecie owe przesławne wino lacryma Christi.

Gościniec choć wznosił się zwolna, dosięgnął już znacznej wysokości, przeto coraz to żwawsze dolatywały nas powiewy od morza, co tak studziły tak chłodziły kipiącą atmosferę, że mi się zdawało jakoby skwar słońca nie był dokuczliwszym, jak bywa u nas w Krakowie w południe wśród najgorętszej pory lata. Ale im wyżej, tem głębsza niemota natury, tem groźniejsze oznaki bezlitośnego znisz-

czenia; niekiedy atoli jeszcze obaczysz to jakieś drzewo samotne, żałobne, to jakby wyspy zielone, gromady krzewow i drzewek, co się tu razem zbiegły by wspólnie pożyć, lub gdy wypadnie wspólnie umierać śmiercią ogniową.

Im atoli wyżej się wznosimy, tém przestrzeń umarła, trupia, szerzej się rozkłada; tém mniej vegetacyi pulsującej życiem, tém gęściej pojawiają się po bokach gościńca kępy suchotnego zielska, co twarde, sztywne jak druty patrzą niby pośmiertne upiory roślinnego żywota. Za to od czasu do czasu roztacza się gdzieś tam w dali modrej świat błogi, bo w oddaleniu głębokiem jaśnieje w barwy cudowne golf i wyspy oblane jakby złotą glorią różowych słonecznych promieni. Ten obraz uroczy, czarodziejski, usmiecha się i wdzięczy niby błogie marzenie widziane na jawie, obok tych smętków grobowych najbliższego otoczenia naszego.

Lawy rozsuały się w przestrzenie pomarszczone, jakby fale nagle zteżałe, a mieniły się w barwy szare, ciemno-bure, czarne, a im która późniejsza tém czarniejsza. Vincenzo, wskazując na różne pola law, wymieniał nam epokę, w których każda z nich wylała się z wnętrza Wezuwiusza; tradycya nie wątpliwa o ich powstaniu sięga wstecz podobno aż do wybuchu roku 1704.

Prawda, że nasza jazda odbywała się dość zwolna, trwała była atoli już blisko z półtóry godziny zanim stanęliśmy u tak zwaney pustelni. Jest-to domek z pięterkiem ocieniony gromadą wspaniałych drzew. W koło pod ich cieniem spoczywało gnuśnie kilku próżnujących drabów, i przechadzało się kilka koni i osłów. Jednak ten domek, i te drzewa tak sute, były dla nas arcy miłym i ponętnym widokiem. Zeszliśmy tedy chętnie z naszych szkapiać by się nieco wyprostować, posilić i odpocząć. Jak na biedę atoli, ten wrzekomy pustelnik, będący prostym sobie karczmarzem, mało czém mógł się gościom swoim przysłużyć; a nawet to, co miał, było w najgorszym gatunku, ale za to sprzedawał te lichoty swoje za bajeczne ceny.

Po krótkim odpoczynku trzeba było znów wleźć na konie i ruszyć w dalszą wyprawę.

Już przed pustelnią rozpoczyna się nowa epoka wycieczki; ów szeroki gościniec ustaje, a natomiast wije się drożka wązka, która nas miała poprowadzić pod stopy szczytu Wezuwiusza.

Puściwszy się tą drożyną nie zadługo obaczyliśmy na znacznem nad nami wzniesieniu pałacyk; jest-to obserwatoryum; widok jego schludny, wdzięczny, dziwnie się odbijał obok niesłychanej głuchoty, która nas teraz zewsząd objęła. Tu przekonałem się, iż jałowizna natury, która nam towarzyszyła aż do pustelni nie zdoła pójść w porównanie z tym martwym światem, który się teraz nam roztworzył jakby podwoje nicestwa; bo przestrzeń którą ruszamy była zewsząd przywalona lawą, i wyrzutami najświeższych wybuchów, więc już nie widać ani chwastku, ani choćby najbiedniejszego

zielska. Lawy, bałwany, olbrzymie gruzy, opoki skruszone, zuzelice, zaległy całe przestworze.

Droga dla koni wielce trudna i przykra, niepewna, ale te oględne przezorne stworzenia, postępowały sobie z misterną roztropnością: Wszak jeszcze poprzednio, bo zanim dojechałem do pustelni, należało przebyć często miejsca dość niebezpieczne, przeto już nie brakło mi pory cieszenia się dziwną zmysłnością niby rozumem tych stworzeń. Jakoż co chwila jakiś garb skalnej lawy zaległ w poprzek drogę, konik mając się wspinać w górę, zanim krok uczynił, spuszczał głowę i zblizka obejrzał dokładnie miejsce, potem wyciągnąwszy nogę doświadczał kopytkiem czyli kamień na który miał nogę postawić nie chwije się; jeżeli mu się zdawał być nie pewnym cofał nogę i doświadczał z kolei inne kamienie, dopiero gdy się o bezpieczeństwie przekonał, stąpił śmielej, ale zawsze ostrożnie. Podobny proceder a może jeszcze oględniejszy zachowywały mądre zwierzątka, gdy przychodziło spuszczać się z wysokości jakiej. Łatwo sobie przeto wystawić jak zwolna poruszała się karawanka nasza, rzadko bowiem koniki pozwolić sobie mogły lekkiego klusa, a ścieżka tak wązka żeśmy się posuwali po jednym. Tu cmentarna okropna cisza rozłożyła śmiertelne panowanie swoje, bo tu nie widać jeno lawy czarne jak smoła, które nie powleczone nawet jeszcze żadnym roślinnym liszajcem a przedstawały istne jeziora i rzeki niby nagle skamieniałe; lawy i zuzelice brzęczały, dzwoniły pod kopytami koni.

Straszna rzecz pomyśleć, co się dzieje w duszy mieszkańców poniższych wiosek i miasteczek, gdy taki rozpalony gąszcz dymiąc stacza się z wściekłością gwałtowną ku dziedzinom życia i szczęścia, ale gorzej i jeszcze okropniej, gdy złowrogi żar lezie zwolna, prawie nieznanie, trzymając przez długie tygodnie ludzi w okrutnej niepewności a w rozpaczliwem oczekiwaniu przyszłych losów swoich i swojej własności a dobytku (*). Jeden z towarzyszących nam przewodników pokazywał mi potężnej grubości lawy mówiąc, iż one w sześć lat po wypływie, jeszcze były gorące, jeszcze miękkie pod podstygłą zewnętrzną skorupą (**).

Nakoniec stanęliśmy u naszego celu, czyli raczej w miejscu, kędy się kończyła drożyna dla koni. Tutaj na prawie równej w koło

(*) Lawa np. w roku 1776 odbywała w 14 minutach drogę 6,000 stóp, przeciwnie gdy lawa toczy się po gruncie równym, wtedy w kilku dniach posuwa się zaledwie na stóp kilka.

(**) Sześć lat to nie wiele! Zdarzały się potoki law, które po 10 latach jeszcze płynęły. Humboldt powiada, że odwiedzając w roku 1804 wulkan Jorullo spotkał masy law, których grubość dochodziła w niektórych miejscach 480 stóp, a te lawy jeszcze się dymiły po 45 latach po wybuchu! Te masy pokrywające sobą 5 mile kwadratowe do tego stopnia rozgrzewały powietrze, iż przez wiele lat cała okolica w koło nie była zamieszkaną przez ludzi.

przestrzeni zazielenił się płat z krzewów i drzewek i mały skraw trawnika. Ta zieloność jest tylko jakby wyspą wśród równiny kamienistej, burzej, piaszczystej, zasypanej popiołem. Pod temi drzewkami obozem rozłożyło się kilku ludzi, gotowych służyć podróznym. Biedną trawkę skubie kilka koników i osiołków.

Zeszliśmy z koni. Rozpoznawałem się z miejscowością. Tam dalej po lewej stronie naszej grozi niebotyczna ściana pionowa, czarna, zataczająca się na wewnątrz łukiem zamasytym. Ona jest ułamkiem przeddziejowego wulkanicznego krateru; krater się zapadł — została z niego jedynie ta ściana niby kawał sterczącej skorupy. Wprost zaś przed nami na tej prawie płaskiej równinie dźwiga się właściwy odosobniony szczyt Wezuwiusza z kształtu podobny do mogiły śmiałej, świeżo przez ręce ludzkie wysypanej; jest on bowiem zupełnym ostrokregiem. Taki kształt tego szczytu. Przecież olbrzymi jój ogrom świadczy, jako on nie jest sprawą jestestw śmiertelnych, ale dziełem tytanicznych mocy natury. Bo zważcie, aby się od jój podnoża wydrapać na wierzch potrzeba zwykle godziny a nawet jeszcze więcej czasu; a lubo trudno mi było ocenić objętość tego ostrokregu, zdawało mi się atoli, że w krótszym czasie zdołałbym obejść Kraków w koło niż ten szczyt. Ten ostrokreg jest tedy istną górą a górą potężną. Uważmy też, iż pochyłość jego jest nierównie spadzistsza niż u jakiegokolwiek bądź mogiły choćby najświeższej a najśmieliej wykonanej. Bo człowiek przy dziełach tego rodzaju ma na baczości trwanie samego pomnika, ztąd nadaje mogilom pochyłość mniej gwałtowną, by się ziemia nie upleźła, nie usunęła. Natura nie zna tych względów; jakoż gdy ten ostrokreg powstał z wyrzuconych przez krater popiołów, głązów i piasków, przeto jego pochyłość jest tyle nagła i stroma o ile się tylko ta materya na niej utrzymać może.

Zbliżałem się zwolna pod tę wzniosłość hardą i groźną, która wycinała sylwetę swoją na tle głębokich błękitów nieba, a od czuba buchała chmurą ciemną dymu. Przez kamienie wulkaniczne kończaste w rychle poprowadziła nas ścieżka pod stopy jego. Teraz spojrziałem w górę, boki ostrokregu wznosiły się po nademną zuchwale, nagle, jakby dach gotyckiego kościoła. Żona umieściła się w krzesle, a ja opierając się na mojej zwykłej lasce rozpocząłem twardą pracę.

Z razu powitały nas piaski i popioły, w których noga tonęła, w rychle atoli nastaly rumowiska i wulkaniczne głązy, skały brunatne, rozpalone słońcem a przeróżnaitych form. Najczęściej atoli ich krawędzie bywały ostre jakby skorup szklanych. Spinanie się po tych okopach jest niesłychanie trudzące, często zwir gruby i drobne głązy usuwają się pod stopą, często znowu wypadnie podnieść nogę przeszło na wysokość łokcia i podrzucić się w górę by przemódz ogromny ułom skały, a te bałwany chwieją się i kołyszą pod każdym krokiem. Wyznaję, że droga na szczyt tatrzańskiej

Łomnicy nie jest tak nękającą, mimo to, że tam pod samą jej iglicą trzeba się piąć na czworaku, bo biorąc ręce na pomoc.

Don Vincenzio ciągle na mnie wolał napominając bym się miał na bacności, aby mi stopa nie wpadła między opoki, bo wtedy nie trudno o wykręcenie a nawet o złamanie nogi. Uwierzyłem mu z łatwością, a dobywając wszystkich sił drapałem się z ulomu na ulom. Pierwsze pół godziny tej niesłychanie męczącej pracy jeszcze jako tako przetrwałem. Ale ogromne silenie się, upał dojmujący w rychle sprawił, że mi tętna w skroniach zaczęły bić jakby młotem, w głowie huczała, szumiała krew; czułem się odurzony, opojony; nie dziw przeto, iż już coraz częściej spoczywałem siadając choć na kilka sekund na jakiejś opoce wulkanicznej, by odetchnąć i uspokoić te szумы i burze w pulsach. Z razu tak odpoczywając patrzyłem wprost na dół, na drogę już odbytą, i trapiłem się serdecznie widząc, że ona tak nieznaczna, maluchna, w porównaniu do mozołu a trudu, który na niąłożyłem; z drugiej zaś strony pocieszałem się znowu, gdy zwracając oczy na ów obóz, na onych ludzi i koniki nasze stojące pod drzewkami, spostrzegałem jak te postaci ludzkie a figury zwierzęce za każdym moim odpoczynkiem malały, drobniały jakby w żartobliwe miniaturki, jak za każdym razem widok na świat daleki, na Neapol, na jego golf i wyspy, rozszerzał się coraz wspanialej, i jak te obrazy rosły w ogrom niezmierny jakby w obec orla unoszącego się zwolna pod obłoki.

Te odpoczynki moje atoli trwały zbyt krótko, bo mi je przerywał Don Vincenzio, przedstawiając niebezpieczeństwo na jakie się narażam, zatrzymując się na miejscu, gdy on sam i ludzie niosący krzesło spinają się powyżej mnie w górę. I miał słuszność nasz bacny przewodnik, bo jak na wszystkich górach tego rodzaju, jak na Tatrach, tak i tutaj na Wezuwiuszu często kamienie, a ogromne skalne okruchy potracone stopą spinających się wędrowców, odrywają się z pod ich nóg, z razu wolno się staczają, wnet zaś coraz gwałtowniej pędzą, nakoniec w ogromnych, sążnistych, szalonych podskokach jakby były opętane jakąś szatańską mocą na wyszcigi ciskają się w głąb. By uniknąć z pewnością śmiertelnego od nich ugodzenia nie ma innej rady tylko trzymać się razem z innemi, a nie pozostawać poniżej towarzyszków swoich. Przeto chcąc nie chcąc, trzeba mi było zebrać siły moje i nie zatrzymywać się, i drapać się w górę choć czasem i tchu brakło. Szedłem tedy najczęściej obok krzesła mojej żony, której też ani na chwilę nie opuszczał Vincenzio, perswadując zaś i dodając odwagi ciągle powtarzał: „Non dubitate signora! Non avete paura!“ Zakląwszy się na wszystko co najświętsze zapewniał, że lubo od wielu lat sprawuje urząd przewodnika i że nie wiedzieć jak wielu kobietom towarzyszył na Wezuwiusz, żadna atoli z nich nie poniosła szwanku; i dodał Vincenzio, że to szczęście winien wizerunkowi Przenajświętszej Pauny, przed którym w mieszkaniu swoim duiem i nocą świeci lampkę na cześć

i wdzięczność za opiekę łaskawą, której on sam i jego ojciec i jego dziad doznawał od Boga Rodzicy.

Przepomniałem czytelnikowi powiedzieć, że opuszczając nasze koniki i ów obóz, spostrzegłem jako jeden z onych setnych chłopów, którzy za naszym przybyciem leżeli sobie wygodnie pod onemi drzewkami, powstał i razem z nami ruszał na Wezuwiusz. Nie mogłem zgadnąć z kąd mu się brała ta ochota do tak mozolnej gimnastyki, na wszelki sposób przeczuwałem, że się jej nie podejmował dla samej przyjemności naszego towarzystwa. Niezadługo rozwiązała się zagadka. Już gdy pierwszy raz spoczywałem na jakiejś ogromnej opoce zbliżył się do mnie załując mnie i trudu mojego; teraz spostrzegłem, iż na sobie miał założony szeroki pas skórzany kończący się we dwa długie wazkie rzemienie, zanim się mogłem dorozumieć celu tych przyrządów, on sam wyjaśnił mi rzecz zapewniając, że mi się o wiele ulży mozołu jeżeli się chwycę tych dwóch końców, bo on pójdzie naprzód, a tak będzie mnie ciągnął pod górę. Dowiedziałem się później, że z tego proceduru bardzo często używają podróżni, zwłaszcza Anglicy; wyznają nawet, że w tej chwili, gdy mi był ofiarowany, miałem przekonanie żeby mi się wielce przydał. Już tedy miałem sięgać po one rzemienie, gdy nagle przemówił we mnie duch próżności, przypominając, że przecież tak zwawo biegałem po śnieżnych Alpach helweckich, a co więcej, że o ile wiem, ja z pośród wszystkich Krakowian pierwszy zdobyłem łomnicki szczyt, uważałem tedy u siebie żeby to było poniżeniem sromotnym, gdybym potrzebował teraz pomocy tego natręta, coby mnie ciągnął za sobą jakby jakiegoś niedołęgę a leniwca. Odrzuciłem tedy jego usługi: prawda i to żem się nie obrachował ze sobą, i że nie jestem tym, którym byłem wczoraj, bo to ową podróż szwajcarską odbyłem jako młodzieniec, bo jeszcze za akademickich czasów, a od owej wyprawy tatrzańskiej lubo nierównie późniejszej, także jednak upłynęło lat kilkanaście. Ta próżność moja była istnym dowodem, że człek najeźdźciji lubi się właśnie tém popisować, co nie jest jego rzeczą. Odrzuciłem przecież jak mówię ową przyprzążkę. „Celenza pewnie jeszcze inaczej się namysli“ rzekł z uśmiechem fachino, w którym się miała wyrazić wyższość przekonania; to dictum jego a ta pewność do ostatka mnie oburzając potwierdziły uporne postanowienie moje. Lubo tedy później wciąż z naprzykrzeniem na mnie nalegał; lubo nieustannie dobrowolnie zniżał cenę za usługi swoje, lubo ja sam już gonilem resztkami sił a krew w skroniach i w głowie huczała jak w młynie, lubo cały zwłaszcza w krzyżach czułem się być złamanym, oparłem się hardo pokusie, a dobywając ostatniego tchu zacięcie walczyłem z każdą skałą choćby najogromniejszą.

Cóż czytelnikowi jeszcze prawić o tém ciężkiem łamaniu się mojem! Wystarczy jeżeli powiem, że po blisko półtorej godziny licząc od chwili, gdy rozpoczął moje spinanie się na ów ostrokrąg, osiągnąłem nakoniec jego wierzchu. Tutaj ległem sobie wygodnie choć

na pół żywy, ale w hardych tryumfach. Po kilku minutach zbliżył się do mnie jeden z onych czterech krzesłonosów, prosząc aby mu wolno było nazajutrz przyjść do naszego hotelu w Neapolu i zabrać dla siebie buty moje. Uderzony tą osobliwą pretensją spojrział mimowolnie na moje obówie, a z podziwieniem spostrzegłem, że one choć jeszcze mało co używane, rozlatywało się w strzępki, a z podezwem cieni tylko ich dawniej potęgi pozostał. Don Vincenzio stanąwszy obok suplikanta zapewnił mnie, że to człek ucziwy, twardo pracujący na siedmioro dzieci swoich i t. d., zgodziłem się tedy na to, aby moje ucziwe buty krakowskie dokonały kariery swojej pod Wezuwiuszem, bo i tak nie wielka już z nich mogła być pociecha. Wspominam czytelnikowi o tej drobnostce, bo ona dowodem mozołu tej wyprawy.

Nie długo spoczywałem, bo napuszony mojem zwycięstwem w rychle dźwignąłem się choć z biedą ze ziemi, by spojrzeć na wizerunki natury, które czarodziejstwem rozsunęły się przed nami, a nabrały nieogarnionego okiem ogromu, bo Wezuwiusz, wznosząc się w samotności, nie ma obok siebie rywalizującej z nim góry; on sam będąc tu władczą jedynym panuje z wysokości dumnych nad całą tą ziemią a morzem w koło.

Zostawując atoli na potem rozpatrzenie się bliższe w tej wspa- niałej a pełnej wdzięków przyrodzie, będącej istnym wizerunkiem bożego kochania, spieszyliśmy ku kraterowi w niespokojnym rozdrażnieniu a najwyższem napięciu duszy. Już tu i ówdzie, ze szczelin skalnych buchają wyziewy siarczane lekkim kędziornym dymkiem białawym, niekiedy pod stopami już grzeje popiół gorący. Vincenzio zatrzymując nas przed sterzącą niską opoką, przy której bieleło się mnóstwo skorup z jaj, powiada, że tu pod tą ścianką wojażery zwykłe zakładają kuchnię piekąc jaja w gorących popiołach wulkanu.

Ruszamy dalej parci niecierpliwą żądzą dosięgnięcia celu oku- pionego tyłu trudami, a tak twardym mozołem. Niezadługo, z nie- nacka ujrzelśmy przed sobą gęste, ociążałe, rozwlekające się dymy jakby od wczorajszego, straszego pogorzeliśka. Vincenzio woła: „Otoż krater!“ Biegniemy jeszcze kilka kroków naprzód, a rozło- żył się przed nami widok, który mi będzie tkwił w świeżej, niczém nie zatartej pamięci na życie całe. Widok ten jest tak straszliwy i ohydny, tak okropny a przerażający, że się jeszcze po długich latach przysnić może niby złowieszce marzenie nocne.

Otchłań olbrzymia prawie okrągła, bezdenna; o ścianach skal- nych pionowo sterzących, burch, okopconych, roztwiera się przed nami niby przepaść piekielna. Ciężkie dymy bure, białawe dźwi- gają się zwolna i niby z trudem z głębin, i gramolą się w górę a plezają po ścianach niby węże a smocze potwory. Dopiero spiąwszy się na wierzch, uchwycone wietrzykiem, skręcają się we wszystkie strony, najgęściej atoli przewalają się właśnie w stronę, na której- śmy stali, zatykając nam wyziewem siarczystym dech i sprawiając

zawroty głowy. Vincenzio woła: „Signori! tutaj ani na chwilę bawić nie możemy!” Trzymając tedy chustki przed ustami śpieszymy po przez te swędne dymy, a idąc prawie tuż przy samej krawędzi przepaści. Odbywszy tym sposobem jakie sto kroków, zatrzymaliśmy się w miejscu w którym już atmosfera swobodniejsza i mniej jadowita.

Teraz mogłem już bezpieczniej się nachylić i zapuścić wzrok w gardziel wulkanu. Kto w życiu nie miał tego widoku, nie zdolen nigdy wyobrazić sobie takowej okropności wspaniałej, takowej strasznej okazałości — jest to istny wyraz szatańskiego majestatu. Słońce zachodząc jeszcze oświecało połowę wierzchniej części otchłani, gdy druga pokryła się cieniem. Im niżej oko zapada tém mroczniej, tém ciemniej — tam już głębie niezmierzone, nieodgadnione, bo sięgające wnętrza naszej ziemskiej planety. Ściany wznoszące się z bezdeni pionowo niby mury, tu i owdzie stoparczą ostrem, szorstkiem urwiskiem. Okropność tych ścian potęguje jeszcze jaskrawość paląca barw, bo na burm czarnem tle, ciągną się z dołu do góry pasy zielone, żółte, pomarańczowe, ponsowe; te farby są nad wyraz rażące, żarliwe, zwłaszcza żółte i pomarańczowe są jakies złośliwe, jadowite. Wyziwy zwłaszcza siarczane krystalizując się, tak ustroiły paszczę wulkanu. Te kolory przypominają węzów, co im w żywsze mieniają się kolory, tém bywają jadowitsze, groźniejsze.

Patrząc na ogromny obszar tej złowieszczej kotliny, łatwo zrozumieć, że ona zdoła buchnąć słupem ogniowym na tysiąc stóp wysokim, że popioły z niej wyrzucone mogą pokryć przestrzeń kilku milow. Gdy mnie Vincenzio trzymał za ramię, śmiałej a śmiałej się nachylałem, ale tam w otchłani noc — noc gruba, ciężka, zdawało mi się atoli jakoby niekiedy na chwilę błysła słaba luna purpury krwawej, ciemnej. Z niedojrzanych zapadlin dolatuje niekiedy jakby grzmot za górami, lub przytłumiony strzał działowy, to znów odzywa się huk jakby daleki ogień rotowy batalionów, i znów zdawało się na chwilę, że wnętrza bezdeni umilkły — gdy w rychle wnoszą się z pod ziemi jakieś dalekie ryki jakby bawolów dzikich w puszczy, lub wycia bestyj drapieżnych.

Wyznaję, że choć się widziałem zupełnie bezpiecznym, ogarnęły mnie dreszczom, patrząc oko w oko tym straszliwym bezrozumnym potęgom; słysząc ich głosy i wrzawy nie mogłem się obronić jakimś obydom i strachom mrozącym. Bo to są przecież te same moce geologiczne, które przed tysiącami a tysiącami lat, chaotycznym, tytanicznym wywrotem burzyły świat, a które choć już okiełznane, jednak po dziś dzień stroją burdy pożerając mieszkania ludzi, błogie szczęście tysiąca rodzin, a chłonąc najznaczniejsze dzieła ducha. Nastroj umysłu którego doznałem, porównać jedynie mogę z uczuciem co nas przeszywa, gdy głębiej wzieramy w ciemne otchłanie duszy waryata! Bo i w niej gospodarzą nocne, bezrozumne potęgi

natury, które opętawszy myśli swobodne, wyprawiają gwałty w państwie jasnym ducha, wywracając chaosem to co zacne i święte i nieśmiertelne.

To chodząc tuż około przepaści, to zatrzymując się w miejscu, nie mogłem oczu oderwać od straszliwego obrazu, który mnie jakby mimowoli trzymał demoniczną siłą swoją, a choć w końcu już go opuściłem, choć już za mną nikły dymy jego — jednak jeszcze jak straszdyło groźne stał mi przed oczyma. Czułem się jakby oczyniony, urzeczony tém widmem; cała bytność wszech rzeczy skoncentrowała się dla mnie w tym jednym jedynym widoku.

Nie wiem jak długoby mnie były jeszcze więziły te złowrogie czary; gdyby Vincenzo nie był z nienacka zawołał: „Co za szkoda, zasłoniły się nam widoki na świat!“ I w samej rzeczy jak to bywało przez zeszyły tydzień cały, tak i teraz dymy wulkanu zamiast wznosić się w górę, obległy w około niższe części szczytu jego, a połączyły się z niemi chmurki zbiegłe ze wszystkich stron nieba. Tak tedy my stojący jeszcze na samym wierzchu szczytu widzieliśmy pejzaż olbrzymi po przez owe wyziewy i obłoki, niby przez na pół przezroczystą oponę. Ale nie żałowałem tego, bo właśnie te niby przeszkody zrodziły scenę tak nadzwyczajną, tak magiczną, tak różną od widoków jakich zwykle użyczają wysokie i samotne góry, iż była istnëm dopełnieniem tych głębokich wrażeń jakie uderzyły na mnie na téj obecnej wyprawie mojej.

Otóż rzekłem, jako golf i wyspy jego i partenopejska pełna cudów ziemia, i ta jej z daleka bielejąca stolica była jakby widna przez na pół przezroczystą oponę; ale słońce mając się właśnie ku zachodowi rozlewało swoje płynne ognie po błękitach morza; te jasności gorejące, odbijając się od zwierciadeł wody, oświecały z dołu od spodu ową oponę obłoczną, a przenikając ją wskrós, zamieniły ją na tkankę ze złota i lazurów. Gdy tedy przez takowe to przezrocze lekkie, dygocące malował nam się świat, więc samo to morze i te wyspy i pagóry, gaje i miasteczka i stolica powlekły się chuchem misternym, niby aureolą a glorią promienną. Kontury rzeczy ziemskich straciły dobitność swoją, rozplynęły niby leciuchnym powiewem; cały świat zdawał się być błogiëm sennëm widziadłem a państwem magicznëm dobroczynnych czarów. Im dłużej wpatrywałem się w ten obraz dziwny, tém on złudniejszy się stawał. W morzu przezieraly się błękity nieba i płonęły już purpury zachodu; tak samo to morze, przez owe obłoczne przezrocze widziane, samo zdawało się być jakby niebem, niebem na dole, pod nami rozpiętëm, a wyspy, miasta, pagóry tak zachuchane były jakby obrazem malowanym przez aniołów na tém niebie purpur i błękitów promiennych.

Nastał ostatni akt tego dramatu złudzeń fantastycznych i pozorów. Coraz gęściej zbierały się w sobie owe obłoki pod nami,

coraz tedy mniej wydatne rysunki, barwy i formy rzeczy ziemskich, aż nakoniec one znikły zupełnie; opona owa stała się mgłą nie przezroczystą przenikniętą światłem słonecznym. Patrząc się teraz w około, nie widząc tylko niebo nad sobą, a pod sobą obłok, rzekłbyś, żeś jakimś cudem wysoko wzniesion nad ziemię w świat nadchmurny, samotny, do którego nie dolatują boleści ziemskie, który będąc stworzonych duchów pośmiertną ojcowizną, rozmawia z gwiazdami. Zanim wraz z czytelnikiem zestąpimy ze szczytu Wezuwiusza, wspomnę jako w sąsiedztwie krateru powyżej opisanego jest jeszcze drugi ale zagasty, zapadnięty, który tedy będąc własną siebie ruiną, sprawia już wielce mdłe wrażenie na wędrowcu, który właśnie miał przed oczyma widok tamtego krateru srożącego się w pełni swoich sił a mocy.

Wielki czas był do odwrotu. Vincenzio zaprowadził nas w stronę ostrokągu, w której on był zupełnie wolnym od owych okrucich a balwanów skalnych, a zamiast nich pokryty był drobnym zwirem, piaskiem i popiołem. Niespodzianie szybko zbiegliśmy na dół; bo pędząc z góry za każdym krokiem noga zesuwała się sama przez się po popiołach; tak każdy krok równał się dwóm a nawet więcej.

W kilka minut później dosięgliśmy koników naszych. Tam zastaliśmy krom karawanki naszej jeszcze żandarma z nabitym karabinem. Jakoż on dopełniając przepisów miał nas jako ostatnich gości wracających z Wezuwiusza, odprowadzić na pół drogi, dla obrony od hultajstwa czatującego tutaj niekiedy na spóźnionych forrestierów.

Tymczasem zmrok zapadał; stanęliśmy późnym wieczorem w pułstelni, a gdyśmy przebywali garby i skały zalegające drogę naszą, już gruba ciemność ciążyła nad światem w koło. Nie będę czytelnikowi prawil o kłopotliwym uczuciu jakiego każdy zapewne doznaje wśród tej nocnej jazdy, gdy koniki jakby same sobie niedowierzając w tej ciemności postępują niezmiernie zwolna i oględnie. Jeżeli droga ta była nie miła za pełnego dnia, toć wśród ciemności stała się zaprawdę wstrętną i niebezpieczną. Nakoniec dostaliśmy się przecie na równy szeroki gościniec. Teraz choć nasze wierzchowce pozwoliły sobie lekkiego klusa, droga zdawała się nam długą jak wieczność — a to tём więcej, żeśmy się czuli do ostatka znękani. Wśród ogólnego milczenia, gdy tylko slychać było stąpanie koni, z nienacka jeden z naszych towarzyszków zawołał: Ecco Napoli! — I zaprawdę gdzieś jasna niby od pożaru luna roztoczyła się tam w dalekiej dali. To Neapol oświecony tysiącem lamp, latarni i świec i świeczek; zdawało mi się nawet, że mogłem rozpoznać pobrzeże Św. Łucyi oświetlone rojami lamp jarzących na straganach przekupniów. Luna przezierając się w morzu potęgowała się światłem. Niezadługo zakryło się to ponętne urocze widziadło i znów dalej wlekła się nam jednostajna droga w grubej ciemności. Samo tylko

niebo, lubo bez księżycy świeciło, jaśniało nad nocą czarną, która pokrywała ziemię. Vincenzio widząc znużenie mojej żony, jął się szeptać i chodzić pilnie wśród naszych towarzyszy; nie dorozumiewałem się o co im chodzi, aż z nienacka rozebrawszy się na głosy zaintonowali jedną z tych pieśni serdecznych zadumanych, w które ten lud neapolitański tak jest bogaty. Nasi śpiewacy widząc jak nam się te ich pieśni podobały, śpiewały coraz inne a iune, a co która, tém była rzewniejsza, serdeczniejsza. Wyznaję, że im byłem prawdziwie wdzięcznym za tę myśl, bo to czyniło nam tę długą jazdę mniej jednostajną, mniej cikliwą.

Nakoniec odezwało się, choć jeszcze daleko, szczekanie psów, więc już blizkie mieszkanie ludzi. Po kwadransie stanęliśmy w Resinie; ostatni pociąg kolei już był dawno odbiegł do Neapolu. Trzeba było nająć powóz, który też dobrze po północy zatrzymał się w Neapolu przed naszym hotelem *des Etrangers*.

TREŚĆ TOMU CZWARTEGO PODRÓŻY DO WŁOCH.

Zarys dziejów sztuki w Toskanii. — Str. 7.

Droga z Livorno do Neapolu na statku parowym Lombardo. — Towarzystwo podróżujące. — Elba, Korsyka, Monte-Christo, Sardynia. — Nazajutrz. — Civita-Vecchia. — Anglik i konsul jego. — Obrazy natury widziane ze statku. — Wspomnienia dziejowe na tém morzu Śródziemném. — Tędy błakał się Ulisses. — Czarodziejka Circe. — Złudzenie fantazyi. — Str. 83.

Neapol. Przybycie do Neapolu. — Obraz golfu widzianego ze statku. — Wschód słońca. — Lombardo staje w porcie. — Przywitanie podróżnych. — Celniki Neapolitańskie i Jan Kochanowski. — Jazda od portu do hotelu. — Widok z okien hotelu. — Przechadzka wieczorna. — Chiaja i Villa Reale. — Str. 92.

Neapol (dalszy ciąg). Wrażenie pierwszego wieczora. — Zanzare. — Droga z hotelu do Muzeum Burbońskiego. — S-ta Lucia. — Strada di Toledo. — Pałac zbiorów Burbońskich. — Pogląd ogólny na te zbiory. — Rzeźby z najdawniejszych epok. — Dyana Pompejańska w archaistycznym stylu. — Tegoż stylu Pallas Herkulańska. — Wenus z Kapuy. — Faun i Bachus. — Ganimed i orzeł. — Dzieła rzymskiego dłuta i ogólny ich charakter. — Posągi konne Balbów. — Posągi gladiatorów. — Wirtuozostwo Rzymian w wyrażeniu okropności skonu. — Obok strachów facecye. — Wizerunki Karakalli, Nerona, Tyberyusza i Kaliguli. — Popiersie kolosalne Juliusza Cezara. — Posąg Agryppiny. — Powód dla którego w czasach upadku społeczności często niewiasty stają się wyrazem albo najwyższych cnót, albo najgłębszego zepsucia. — Wspomnienia

z życia Agryppiny. — Bliższe opisanie tego posągu. — Str. 104.

Neapol (dalszy ciąg). Lazaronizm skutkiem cudnego tutejszego nieba. — Ironia życia. — Wyprawa do katakumb. — Custode umarłych. — Opis katakumb. — Siwy stróż grobów komedyan-tem. — Villa królewska Capodimonte. — Upodobanie w kolorach jaskrawych. — Droga do góry Posilippo. — Pielgrzymka do grobu Wirgiliusza. — Znaczenie tego wieszczu w histo-ryi. — Boccacio w obec grobu Wirgiliusza. — Petrarka zasa-dził laur w tém tu miejscu. — Toż samo czyni pan Casim. de la Vigne. — Jacopo Senazare żyje na Posilippo. — Poeta Ma-rini. — Natura w zachwyceniu wieszczem. — Str. 128.

Neapol (dalszy ciąg). Porównanie sztuki starożytniej, zwłaszcza greckiej, z architekturą gotycką. — Dalsze opisanie rzeźb w Muzeum Burbońskim. — Posąg Flory Farnezyjskiej. — Posąg Arystidesa i Canova. — Dla czego formy rządu staro-żytnego świata nie mogą się nadawać do usposobienia nowo-żytnych ludów. — Popiersia: Tyberjusza, Homera, Cycero-na. — O listach Cycerona. — Posągi amorów. — Chłopczy-na z gęsią. — Atlas. — Torsa Psychy i Bachusa. — Dyana efezyjska i Apollo lutnista. — Stan Grecyi po Aleksandrze i charakterystyka ówczesnej sztuki, stanowiącej epokę czwartą greckiego aryzmu. — Szkoły artystyczne na Pergamus i na wyspie Rodus w tej czwartej epoce. — Porównanie tej epoki z epoką trzecią, to jest z poprzednią. — W trzeciej epoce ar-tyzm Fidyasza i Polykleta uwidamia przeczyste idee olimpij-skie wzniesione nad świat. — Następnie aryzm Skopasa i Pra-xitela wyraża już te idee nadświatne, ale już obok pierwiast-ków ziemskich, doczesnych. — Patetyczność tragiczna. — Ce-chy Lysippa. — Bliższe oznaczenie cech aryzmu w epoce czwartej. — Grupa Wołu farnezyjskiego jest dziełem una-oczniającem nam wiernie sztukę w tej epoce. — Mit przedsta-wiony w tej grupie. — Opisanie jój. — Posąg Herkulesa farnezyjskiego. — Krytyka tego sławnego dzieła. — Mit o zło-tych jabłkach hesperyjskich. — Każdy człowiek poczciwy jest takowym Herkulesem. — Legenda. — Str. 140.

Neapol (dalszy ciąg). Zbiory rzeźb spiżowych. — Znaczenie odlewów spiżowych w sztuce starożytniej. — Porównanie białego mar-muru a spiżu jako wątków dla rzeźby. — Zalety spiżu. — Her-mes młodzieniec. — Charakter tego bóstwa; takt starego mi-strza. — Mit o tym bożku. — Atleci. — Dyana myśliwa. — Faun Pompejański i ogólna natura gawiedzi faunowskiej. — Dla czego ten faun mimo to, że nie jest wcale pięknnością praw-dziwą tak czaruje i oczynia widza? — Powód dla czego staro-żytne posągi faunów, choć wielce zmysłowe mniej rażą i mniej psują, jak dzieła niektórych powieściopisarzów francuzkich. —

Popiersie Platona i jego ideał republiki. — Posązek konny Aleksandra W-go jest wiernym uwidocznieniem tego bohatera. — Popiersie Bereniki i podanie o jej miłości do małżonka. — Realizm rzymski okazujący się w popiersiach i posągach. — Popiersie Scypiona. — Aktorki. — Oczy w szpizowych posągach. — Łanie i głowa konia. — Czarnoksiężnik Virgilius. — Woda zamknięta w rurze od 2,000 lat. — Zbiory przedmiotów z powszedniego życia. — Charakter estetyczny takowych naczyń, narzędzi i sprzętów i t. d. u klasycznych ludów. — W ornamentyce rzeczy tego rodzaju widać głębokie poczucie piękności Greków. — Piękność jest jakby potrzebą ich życia. — Czém są pod tym względem czasy, w których my żyjemy? — Sztuka nadobna (zdobiąca) jest dziś najczęściej skutkiem kaprysu, a nie zaś uczucia piękności. — Właściwości Greków w tej mierze. — Jakim trybem zdołał i stroił przedmioty powszedniego życia okres stylu gotyckiego? — a jakim trybem zdołały też przedmioty ludy klasyczne. — Epoka renesansowa. — Niektóre sprzęty i narzędzia (zwłaszcza pompejańskie), przechowane w tym zbiorze. — Krater. — Świeczniki i przedmioty do gotowalni damskiej służące. — Wagi i ważki rzymskie. — Str. 166.

Neapol (dalszy ciąg). Ludzie i zwierzęta płaczą, ale sam jeden człowiek się śmieje. — Jaka tego przyczyna? — Czém jest przedmiot komiczny, i jakie są stadia komiczności? — Dowcip. — Komedia. — Różne pojmowania komiczności, wedle różnego pojmowania różnych ludów. — Teatrzyk S. Carlino w Neapolu. — Publiczność w tym teatryku. — Tragedya i ludowa komedia. — Arystokracya neapolitańska w S. Carlino. — Treść komedyi granej w S. Carlino. — Pulcinello. — Znaczenie buffy czyli burleski. — Komedye improwizowane w S. Carlino. — Teatr S. Carlo i opera. — Przechadzki nad morzem po Molo. — Wizerunek ludu neapolitańskiego. — Nurek Szyllera i wodniki. — Cmentarz Campo Santo nuovo. — Oznaczenie pomników grobowych i kilka uwag o stylu w jakim winny być skomponowane. — Str. 186.

Neapol (dalszy ciąg). Pierwsze odwiedziny w Pompeji. — Wrażenia jakich zapewne każdy wędrowiec doświadcza mając po raz pierwszy odwiedzić rozsypiska tego miasta. — Wiadomości wstępne. — Wspomnienia historyczne z dziejów Pompeji. — Doniesienia starożytne o katastrofie, która zniszczyła Pompeję. — Domysły o losie mieszkańców. — *Przyp.* o listach Pliniusza młodszego, o Pliniuszu starszym, o którym te listy prawią, i o Tacycie, do którego są pisane; oraz bliższe i obszerniejsze szczegóły o zagładzie tego miasta. — Następne jego losy pośmiertne. — Zasługi króla Joachima (Murata). — Mała dbałość władz neapolitańskich o nieocenione zabytki przeszło-

ści. — Porównanie dzisiejszego stanu Pompeji z Herkulanum. — Str. 206.

Neapol (dalszy ciąg). Dokładniejsze opisanie pierwszych moich odwiedzin w Pompeji. — Wspomnienia o Kancie. — Życie prozaiczne a świat ideałów. — Dworzec kolei żelaznej w Neapolu. — Widok z wagonu na morze. — Przybycie do Pompeji. — Wysłuzony stary sierżant neapolitański, przewodnikiem po mieście umarłem. — Napięcie nadzwyczajne umysłu za zbliżeniem się do Pompeji. — Forum Pompejańskie. — Fora arcyważnym przedmiotem architektury starożytnej. — Opisanie forum w Pompeji. — Budynki otaczające forum. — A przede wszystkim świątynia Jowisza. — Widok z wysokości tej świątyni. — *Przyp.* O Islandczyku. — Brama tryumfalna. — Szyby szklane używane w starożytności. — Panteon i Senaculum. — Świątynia Romulusa. — Dla czego w starożytności nawet złym ludziom stawiano świątynie? — Chalcidicum. — Forma pokojowych drzwi drewnianych w starożytnym świecie. — Afisze starożytne. — Nauczyciel szkoły nieumiejący gramatyki. — Mnogość napisów po domach pompejańskich; one są środkiem rozpoznania się w życiu starożytnej społeczności. — I w starożytności już uczyła się młodzież kilku języków. — Ale pobierała nauki na świeżem i wolnem powietrzu. — Słowno o współczesnych nam szkołach. — Trzy curie. — Bazylika. — Znaczenie. — Jakim trybem przeistoczyła się starożytna bazylika, na kościół chrześcijański, zmieniając nawet wskróś myśl architektoniczną. — Świątynia Afrodyty. — Miłość u starożytnych, a miłość w wiekach nowoczesnych. — Korce i garnce jako urzędowa miara. — Sala zgromadzeń. — Łaźnie pompejańskie. — Znaczenie łaźni u starożytnych było inne, jak w dzisiejszych czasach. — Zwłaszcza gdy szaty i obowia w starożytnym świecie były inne, jak nasze. — Bliższe opisanie łaźni pompejańskich. — Natręty poetyckie w łaźniach starożytnych. — Świątynia Fortuny. — Obiad w austeryi. — Str. 218.

Neapol (dalszy ciąg). Dalsze opisy ruin pompejańskich. — Mury obronne pompejańskie. — Widok amfiteatru. — Walki w amfiteatrach starożytnych, a walki byków w Hiszpanii nowoczesnej. — Rangi ławek. — Straszliwa furtka „porta libitinen-sis“. — Obraz okropnej sceny. — Kwiat publiczności był widzem okrucieństw w amfiteatrze. — Niewypowiedziane szczęście żeśmy się chrześcianami rodzili. — Teatra w Pompeji, zwłaszcza teatr mniejszy. — Opisanie rozkładu tego teatru. — Wielkość teatrów starożytnych, ich rozkład, właściwość sceny, przybory aktorów i t. d. łączą się ściśle z całym nastrojem duchowym starożytnego świata. — Inne jest pod tym względem usposobienie nasze, pochodzące z różnego wręcz stanowi-

ska w historii. — Koszary gladiatorские. — Curia Isiaca i świątynia Isidy. — Ślady straszliwego skonu kilku kapłanów. — Szkielety dwojga kochanków. — Widok ulic pompejańskich. — Bruk uliczny. — Wejrzenie na facyaty domów. — Malowania na domach. — Domy pompejańskie są budowaniem wskroś wewnętrznem, a przeciwnie domy nowoczesne zwracają się na zewnątrz; powód tój różnicy. — Pompeji nie ma pozoru spalonego miasta. — Znamiona charakterystyczne domów pompejańskich. — Styl w malowaniu świetlic i izb. — Alfresco i enkaustyka. — Rozkład starożytnego domu. — Podobieństwo do siebie domów pompejańskich; typowość ich jest skutkiem usposobienia starożytnych ludów. — Prawidłowy dom rzymski. — Części takiego domu i cały szczegółowy rozkład jego. — Zastosowanie powyższych prawideł, do niektórych domów pompejańskich, a odbudowanych w rysunku. — Dom tak zwany tragicznego poety i opisanie jego. — Dom Sallustiusa z ogrodem. — Dom Lucreciosa, odstępujący pod różnemi względami od ogólnego prawidła domów. — Związek żywych z umarłymi. — Ulica grobowa. — Stypa pośmiertna u starożytnych. — Przyczyna, dla której u starożytnych grobowce umieszczone są wśród gwaru doczesnego świata, a pełnego życia; a przeciwnie u nas znajdują się na ustroju dalekiem od wrzawy tutezkiego życia. — Samych biesiadujących na uczcie grobowej śmierć dosięgła. — Karność rzymskiego żołnierza. — Dwór wiejski odgrzebany. — Piwnica w niej szkielety pani tój willi, dzieci i sług jój. — Inne szkielety znalezione w tój niegdyś tak pięknej willi. — Kwiatek rosnący wyłącznie wśród zgliszczów pompejańskich. — *Przyp.* Wspomnienie o Herkulanum i o Paestum. — Str. 252.

Neapol (dalszy ciąg). Rzecz o sztuce malowania u dawnych. — Jazda do muzeum i pogrzeb. — Słódko o custodach tych zbiorów. — Ogólna charakterystyka malarstwa starożytnego. — Zdania przeciwne tój charakterystyce. — Trzeba koniecznie odróżnić dawniejsze malowanie od późniejszego w starożytnych czasach. — Ważność dawnych zabytków malarskich. — Technika. — Pierwsze wrażenie wśród tych zbiorów. — Opisanie kilku obrazów mitycznych i historycznych. — Zapatrywanie się starożytnych na nieżyjącą przyrodę, na widoki natury. — Dwa obrazy przedstawiające krajobrazy. — Malowania na urnach i wazonach. — Wielka mozaika wyobrażająca bitwę Aleksandra W-go. — Historia tój mozaiki. — Zdanie Góthego o tym obrazie, które wyrzekł przed samą śmiercią swoją. — Strona zewnętrzna i techniczna tój mozaiki. — Przedmiot tego obrazu. — Scena pełna znaczenia dla dziejów ludzkich. — Kompozycja tego obrazu. — Koloryt. — Porównanie tój bitwy mozaiki, z obrazem bitwy Konstantyna przez

Rafaela, i z najnowszemi obrazami bitew. — Wysokie zalety tej mozaiki. — Wnioski dla nas z niej płynące. — Str. 292.

Neapol (dalszy ciąg). O artyzmie nowoczesnym neapolitańskim zwłaszcza o jego szkole malarzkiej. — Czasy starochrześcijańskie. — Dzieło sztuki wroźbitą wypadków politycznych. — *Przyp.* — Epoka Giotta w Neapolu. — Malowanie tego mistrza wapnem zabelone. — Grobowce gotyckie osobnym i obcym światem pod niebem Neapolu. — Szkoła Giotta w Neapolu. — Colantonio del Fiore jest nowym zwrotem w malarstwie. — Antonio Solario (Zingaro). — Miłość przeistacza dwóch kowalów na wielkich malarzy. — Uczniowie Solaria. — Andrea Sabbatini (da Salerno) i uczniowie jego. — Gianfrancesco Peni (il Fattore). — Polidoro Caldara (da Caravaggio). — Pomoćnik murarski staje się znakomitym mistrzem. — Niepocieszni naśladowcy wielkiego Michała Anioła. — Fabricio Santafede. — Malowanie jego uczczone przez pospólstwo rozhlukane powstaniem Masaniella. — Epoka naturalistów w Neapolu. — Ich przeciwnicy eklektycy. — Sromotne ciałochwalstwo naturalistów. — Porównanie ich z realizmem holenderskich malarzy. — Naturaliści neapolitańscy, sponiewierani własną żądzą zmyslową, odbywają życie burzliwe często nawet zbrodnią skalane. — Michel Angelo Amerighi da Caravaggio. — I on był w młodości pomocnikiem murarskim. — Sztuczność i jego przesada w cieniach i światłach. — Umiera jako ofiara gwałtownych własnych namiętności. — Józef Ribera (Spagnoletto). — Pachłociem będąc, na bruku rysuje obrazki — Charakterystyka jego naturalizmu. — Bellisario Correnzio, Giambatista Caracciolo. — Banda zbrodnicza malarzy pod przewodnictwem Ribery. — Niecne ich postępowanie z Dominichinem. — Dzieła Dominichina. — Jaki był koniec jego prześladowców. — Królewicz Don Juan u Ribery na balu. — Marya Rosa, piękna córka malarza i królewicz. — Koniec Ribery. — Massimo Stanzioni. — Salvator Rosa. — Jego wychowanie na klasykach. — Zamiłowanie jego w dzikięj, w srogięj naturze. — Bawi wśród bandytów. — Młodzieńcze lata upływają mu wśród nędzy. — Karnawał rzymski i Signor Formica. — Późniejsza chwala Rosy i śmierć. — Charakterystyka talentu Salvatora Rosy. — Uczniowie Rosy. — Aniello Falcone wśród powstania Masaniella. — Cavaliere Calabrese. — Luca Giordano fa presto! — Manierzyści. — Przegląd ogólny epok malarstwa w Neapolu. *Przyp.* — O kilku arcydziełach galeryi nienależących do szkoły neapolitańskiej. — La Madonna della Gatta przez Giulio Romano. — Madonna col divino amore Rafaela. — Obraz Garofola. — Dwa obrazki

Correggia. — Augustyn i Annibal Caracci i dzieła ich. — Str. 317.

Neapol (dokończenie). Pożegnanie Neapolu. — Wyprawa na Wezuwiusz. — Wioska Resina i przewodnik Vincenzo Cazzolino. — Widok natury po nad Resiną. — Pustelnia. — Obumarły świat. — Roztropność koników. — Opisanie samego szczytu Wezuwiusza. — Gwałtowność jego pochyłości. — Wielce nużące spinanie się na ten szczyt. — Widok krateru. — Widok osobliwy na morze i ląd. — Powrót do Neapolu. — Str. 348.



ND.477

