

II 10423

JÓZEF KREMER.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.

TOM VI.

Kościóły i Muzea Rzymu.

Dodatek: Zarys dziejów sztuki starożytniej i sztuki rozwiniętej
w czasach chrześcijańskich we Włoszech.

Spisy ilustracyj, artystów i przedmiotów do 6-ciu tomów
Podróży do Włoch.



WARSZAWA.

NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA.

Nowy-Swiat, Nr. 39.

1880.

4

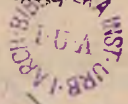
BODROZ DO WŁOCH



№. 479

Дозволено цензурою.

Варшавы 17-го Апрѣля 1880 года.



II 10423

И. 177/56/53

PODRÓŻ DO WŁOCH.

Kościóły i Muzea Rzymu.

Gdy przejedziesz przez most Św. Anioła a miniesz ów gród zbrojny, groźny, co był niegdyś Hadryana cesarza grobowcem, wtedy wzięwszy się na lewo wrychle staniesz wśród części nowoczesnego Rzymu, *Borgo* zwanęj. W niej wprawdzie dość gwaro i ludno; ale znać, że jest zamieszkaną przez ludność ubogą, pracującą twarde na chleb powszedni; nie widać tu ani kawiarni, ani restauracyi, ani sklepów, coby choć najskromniej odpowiadały zwykłym oczekiwaniom średnich warstw dzisiejszej społeczności. Domy przepelnione jak ule rodzinami robotników, na bruku bawią się chude często zbiedzone dzieci, ale prawie zawsze piękne, uroczę niby malowana dziatwa wykrojona z obrazów mistrza Albano. Tu i owdzie przepukień założył straganek swój, sprzedając najmniej wymyślne potrzeby życia. Czasem stękając i skrzypiąc po rozpalonych kamieniach wlecze się zwolna bryka ciągniona siwemi wołmi o olbrzymich rogach, niekiedy znowu przetoczy się łoskotnie ale poważnie stara karetą — z tyłu stanęło dwóch lokai, na spłowiałym wysokim koźle siadł stangret powożąc niemłodemi końmi — w karecie eminencya wracająca z pałaców watykańskich od Ojca Ś-go.

Zważmy! Właśnie za *Borgo*, za tą niby mięsciną ludzi ubogich a robotników rozlegają się watykańskie stołeczne pałace namiestnika Bożego, które zarazem stały się pełnym miłości przytułkiem dla najbogatszych na ziemi całej zbiorów starożytnęj, dawno przebrzmiałęj a wiecznie żyjącęj sztuki pogańskięj (*).

(*) Godzi się zwrócić uwagę czytelnika, iż *Borgo* jest raczëj jednym z czterestu okręgów (*Rioni*) dzisiejszego Rzymu, i zawiera w sobie owe tak zwane miasto

Tam za tą mieściną biedną ubogich wyrobników sięga ku niebu kościół Ś-go Piotra, ów przybytek najokazalszy chrześcijańskiego świata — przybytek — co stanął świętą paizą nad grobem Apostoła dźwigającego jako opoka kościół Chrystusowy, którego nie przemogą piekielne moce.

Nie litowaliśmy z czytelnikiem pracy i trudu chodząc pielgrzymką po Kapitolińskim wzgórzu, po ruinie starego Forum Romanum i wśród rozsypisk palatyńskich grodów, nieszczędziliśmy sobie opisów przydłuższych, skreślając wejrzenie tych miejsc, któremi przez lat tysiąc chodziła staroczesna pogańska historia, wodząc losy ludzkiego rodu a przeznaczenia trzech świata części. Więć też bywało, że uniesieni wspomnieniem wielkiej przeszłości wywoływaliśmy z pamięci naszej sceny dziejowe, które się odegrały niegdyś na tej widowni zapadłych czasów.

Lecz choć ogromnej treści w ludzkich dziejach jest Kapitolińskie wzgórze i owa nizina, Forum Romanum — dzielnice watykańskie są jeszcze nieskończenie wyższego znaczenia, są znaczenia bez granic, bo one były ogniskiem nowej odrodzonej historii świata. Kościół Ś-go Piotra w Watykanie wznosił się na podwalinach owego cyrku Nerona, w którym męczenników tłumy oddało się w ofierze za ludzki ród, zapisując krwawym testamentem światu prawdy niebiańskie, wyzwoleń z pod gwałtów materji i przemocy grzechu, a ducha tryumfy. Pod przybytkiem świętym legł wiekuistym żywotem Apostoła nad Apostoły wszystkie, jako opoka, na której zbudowany kościół Zbawiciela ludzkości — z grobu Apostoła występowali anieli, głosząc królestwo Ojca na niebie — miłość nieskończoną — a braterstwo ludzi na ziemi. Te dzielnice watykańskie są pierwszą, pierwotną ojcowizną nowej kultury świata i istnego ucłowieczenia człowieka — więc były też przez długie, długie wieki jednym stoikiem prawd duchowych a cywilizacyjnych mocy — one się stały zaprawdę jakby Kapitolium i Forum i Palatyńskim grodem świata wychrzczonego w Chrystusie.

W tym watykańskim przybytku u grobu Apostoła odbyły się na-

czyli miasteczko Leona (cita Leonina) wraz z zamkiem i mostem S. Angelo. Borgo zatem, a tём samém miasto Leona nawet nie ma się w tym stosunku wielkości do Rzymu jak miasteczko Podgórze do Krakowa, lub jak Praga do Warszawy. Czytelnik widzi granice tego Borgo. Jest to przestrzeń otaczająca tuż w koło kościół Ś-go Piotra (na mappie 4 zob. T. V) obwiedziona kropkami oznaczającemi 13, 13. Ale jak widzimy nawet nie cała przestrzeń między temi murami jest zabudowaną, bo obszar zabudowany uwydatniony jest na mapce inną linią kropkowaną poprzerywaną krzyżykami i oznaczoną przez 1, 1, 1, i t. d., (ob. przyp. T. V, str. 55). Borgo, we włoskim języku ma toż samo znaczenie co przedmieście lub wieś (franc. bourg). Ta Civitas Leonina była pierwotnie osadą cudzoziemców, mianowicie Anglosasów, Fryzów, Franków, dopiero Leo IV (od r. 847 do 855) urządził to miasto, które od niego wzięło nazwę swoją. Ten wielki Papież otoczył r. 852 tę całą dzielnicę murem, to jest z trzech stron, bo czwarta strona stanowi Tyber.

wet dla świeckich dziejów ludzkości zwroty ciężkiej wagi a nieskończenie głębokiego znaczenia. I uważmy jeszcze, jako budowa dzisiejszego kościoła jest zarazem najwyższem wysileniem nowoczesnej sztuki, a jej olbrzymia okazałość i ogrom rozmiarów stanie wszystkim wiekom na świadectwo, że człowiek z gorącą wiarą w sercu dokazać zdoła cudów wszechczasom na podziw.

Zgodzisz się przeto ze mną, cny a życzliwy czytelniku mój, że nam również należy nie szczędzić ani czasu, ani trudu by choć przelotnie dotknąć historii tych watykańskich dzielnic i opowiedzieć po-bieżnie koleje świętego przybytku Apostoła.

Wszak rzekłem na początku niniejszego tomu, że jak cała ta pięciotomowa praca nie jest bynajmniej opisem Włoch, bo jej zadanie jest zupełnie inne, tak też ten tom V a ostatni nie jest bynajmniej opisaniem Rzymu (*). Jego zadaniem przedewszystkiem jest wybrać wśród nieprzebranej liczby arcyznakomitych przedmiotów, najprzód te, które są unikatem nie powtarzającym się już nigdzie więcej na świecie całym — a do takowych unikatów tak należy kościół Ś-go Piotra we Watykanie — jak do nich należą zwaliska starego Rzymu, któreśmy z czytelnikiem odwiedzali liczną wędrowką naszą (**). A powtóre, naszym zadaniem jest wziąć pod bliższą rozwagę te przedmioty, które będąc koniecznem uzupełnieniem dzieł sztuki opisanych w tomach poprzednich, z niemi razem złożą dopiero dokładny a charakterystyczny obraz każdej z wielkich epok arcyzmu.

Po za bazyliką Świętego mistrza apostołów buduje się łagodnie wzgórze, zowiące się już od czasów porannej historii górą Watykańską, *mons Vaticanus* — a równina, na której dziś roztacza się kościół i pałace Borgo, za dawnych Rzymian miała imię *pola Watykańskiego*, *Campus Vaticanus*.

Jakoż twierdzą, że niegdyś w czasach jeszcze mglistej starożytności w tych miejscach rozsiadło się miasteczko Etruskie *Vaticum*, od którego jak się zdaje poszła później nazwa starorzymska *Vaticanus*. Inni inaczej tę nazwę wywodzą. Zresztą prawie głucho i niemo o tych stronach w staroczesnych historykach. Wiemy atoli, że w tej dzielnicy choć więcej ku północy rozlegały się *prata quintilia* wielce słynne w dziejach, bo wśród nich miał skromną zagrodę *Quinctius Cincinatus*. Wszak mąż ten także duchem przytomny jest sercu naszemu od szkolnych łąw. Pamiętamy wszyscy jak to on

(*) W pierwszym wydaniu Tom V *Podróży do Włoch* składał się z dwóch osobnych części z jedną paginacją. W niniejszem zaś wydaniu *Dzieł Kremera*, dla większej dogodności, obie te części rozdzielono na dwa osobne tomy V i VI. Co tu Kremer mówi o *piątym* tomie, odnosi się zatem do piątego i szóstego niniejszego wydania. — St.

(**) W V-tym tomie *Podróży do Włoch* niniejszego wydania. — St.

w ciężkiej Rzymu potrzebie obrany był konsulem, i że właśnie szedł za pługiem orząc ojcowskie zagony, gdy wysłańcy senatu donieśli mu o godności wysokiej, na którą powoływał go kraj. Idąc za wezwaniem ojczyzny rzekł Cincinatus do małżonki: „Obawiam się kochana Racilio, że pola nasze tego roku będą nie dostatecznie uprawione“. I wybawiwszy Rzym wrócił na zagrodę swoją. Pamiętamy też, iż nie zadługo jeszcze straszniejsze niebezpieczeństwo zatrzęsało Rzymem, gdy Sabinowie pustosząc pola hulali pod samymi murami miasta, a wojsko rzymskie wraz z konsulem otoczone wrogiem w dolinie już prawie było stracone. Wtedy senat obiera Cincinata dyktatorem. Poselstwo wysłane w tej mierze zastaje go z łopata w rękę — Cincinat z żalem rzekł: „i tego roku plon będzie dla mnie stracony, będziemy w domu głód cierpieć“ — a potem poszedł i w 16 dni uratował kraj zniszczywszy wrogów. „Niechajże — powiada Livius, baczą ci, którzy wszystko co tylko człek posiadać może za nic sobie wazą w obec bogactw a zasobnego majątku, mniemając, że zaszczyty i zasługa tam tylko miejsce mieć mogą, kędy spływają skarby i zamożne mienie.“ Wiemy też, iż wielki ten mąż nie przyjął żadnych darów ofiarowanych mu od rzeczypospolitej i przyjaciół, „bo on, jak mówi Dionisius, dumniejszy był z ubóstwa swojego niż inni z nieprzebranych bogactw“ (*).

Przywiódłem wam na pamięć ten wzór wysokich a przezczystych cnót obywatelskich a zrzeczenia się siebie w obec publicznego dobra, boć jestem zdania, że takowe wzory, zwłaszcza nam, ciągle winny być obecne, że one nigdy się nie uprzykrzą, i zawsze będą świeże i wiecznie młode bo są nieśmiertelne — a potem wspomniałem o tym ustępie z życia wielkiego człowieka dla tego, bo ta wiadomość jest prawie jedynym doniesieniem odnoszącem się do tej dzielnicy watykańskiej z czasów republiki.

Rzekliśmy atoli już powyżej (T. V, str. 55 przyp.), że ta okolica nie była nigdy policzona do właściwego Rzymu (urbs), wiemy też z pewnością jako ona odstraszała mieszkańców zabójczym powietrzem wznoszącem się od trzęsawisk i młaków. Wszak nawet później ta strona znana była z zatrutej atmosfery. Tacitus powiada, że za czasów Viteliusa cesarza (r. 69 po J. Chr.), wojsko przez zmiękczałość miejską a występki bezecnego nazwiska miało ciało osłabione gnuśnym próżniactwem, a umysł zwątlony rozpustą; i że nakoniec nie dbając o zdrowie rozłożyło się obozem w okrzyczanej powszechnie jako złowrogiej okolicy Watykanu. Germanowie i Gallowie będąc na febry zapadali w choroby picciem chciwem wody z rzeki, i nieznosnym skwarem (Tacit. Hist. II, 93).

Przecież w dzielnicy Watykańskiej już za czasów pierwszych ce-

(*) Dionisius X, 25.

sarzów zakładano ogrody. Tam miała ogrody przepyszne Agrippina starsza żona Germanika, znana nam z posągu siedzącej postaci w Neapolu i z nieszczęśliwych swoich kolei; następnie Domitia założyła ogrody w miejscach, w których później Hadryan zbudował grobowiec swój (*).

Tak tedy w stronach, kędy niegdyś wielki Cincinatus świecił prostotą i czcią współobywateli, wrychle rozlukały się szalone zbytki, zbrodnie, okrucieństwa, a obłąkania bezmózgłe. Jakoż w ogrodach Agryppiny zbudował był *Caligula* (um. r. 41) cyrk, w którym ćwiczył się w powożeniu końmi, a w wozowych wycigach. Nero (um. 68) przyspieszwszy śmierć siostrzenicy swojej Domicji połączył jej ogrody z ogrodami Agrippiny; a tak całą tę dzielnicę Watykańską uczynił swoją prywatną własnością. Wiemy, że i jego wnet opętała bezecna chęć wycigów. Zrazu jej dogadzał w onym cyrku tajemnie bez świadków. Wrychle atoli zapraszał lud na gonitwy. Więc wychwalano jego sztukę a zręczność, bo motłoch chciwy zabaw, lubi, gdy i władca podziela te żądze jego (**). Rozpusta tyrańca, wszeteczeństwa niecne, rozpasanie bezuzdne chuci, ukarane były szaleństwem a zamętem duszy — Nero podpalił Rzym. „Dopiero szóstego dnia“, jak donosi Tacitus, „wstrzymano pochód straszliwych pożarów u stóp Esquilinu, ale to jedynie w ten sposób, że na szeroką przestrzeń w koło zwalono wszystkie budynki, bo bałwany ogniowe spotykały jedynie zewsząd puste pola a po nad sobą próżne niebo. Niezadługo atoli na nowo strachy przejęły mieszkańców, bo znowu buchły płomienie, tym razem atoli srożyły się już w części więcej otwartej miasta, więc mniej naginęło ludzi, lecz za to świątynie bogów i przysionki na dogodę mieszkańcom poświęcone, zapadały się licznie po całej tak rozłożystej przestrzeni. Nero albowiem jak się zdaje pragnął nowe założyć miasto i nazwać je wedle swojego imienia, bo z czternastu dzielnic, z których się miasto składa, tylko cztery zostały nietknięte płomieniem; trzy do gruntu ziemi zniknęły, a ze siedmiu sterczały jedynie czerniałe zgłiszcza zniszczonych i na pół spalonych budynków“. (Tacit. Ann. XV, 41.)

Wspomniałem tutaj czytelnikom o tej strasznej klęsce, przytaczając dosłownie Tacyta, by przedstawić nieszczęście bez granic, jakie spadło na Rzym, i obraz rozpaczny mieszkańców, a gwałtowne ich oburzenie przeciw Neronowi. Ciemiężca prerażony własnym czynem, w trwodze śmiertelnej, nie szczędził środków, byle z siebie zrzucić podejrzenie niecnej zbrodni, a przewalić takowe na innych. Oskarżył tedy chrześcijan o podpalenie Rzymu.

Tak rozpoczęła się nowa era historii w tej dzielnicy Watykań-

(*) Becker, Handb. I, str. 60. — Bunsen, Beschreib. II, Oddz. I, str. 13.

(**) Tacit. Annal. XIV, 14.

skieją, epoka męczeństwa i krwi. Chciejmy i co do tych okropności posłuchać własnych słów Tacyty.

Tacitus rodził się prawdopodobnie za cesarza Claudiusa, był tedy już dojrzalszym młodzieńcem, gdy się stał świadkiem nauceżnym pożaru Rzymu za Nerona, i patrzył na prześladowania chrześcijan z rozkazu tego potworu. Pogląd wielkiego historyka w tój sprawie tém więcej może być dla nas zajmującym, że nas przekonywa, jako Tacitus, choć jest mężem prawych uczuć a staroczesnych cnót, przecież jako poganin z kataraktą na sercu ani przeczuwa przeznaczenia rodu ludzkiego, ani pojmuje, za jakie to prawdy umierają chrześcijanie tak od niego wzgardzeni. Z jego słów wyraźnie widać, jak słusznie ktoś rzekł, że człowiek naszych, chrześcijańskich czasów choćby z nadpsutą duszą staje jeszcze jakby wyższego rzędu istota obok najzacniejszego męża starożytnych dziejów.

Tacitus opowiedziawszy, jakie przepisy i ustawy wydał Nero co do przyszłego budowania w Rzymie i co do porządku zaprowadzonego w straży ogniowej, wspomina następnie o modłach i ofiarach, czynionych w celu pojednania się z bogami i wyblągania na przyszłość ich opieki nad miastem. Poczém tak dalej prawi: „Przecież ani sprawy ludzi, ani hojność władzcy, ani błagalne ofiary bogom czynione nie zdołały przytłumić w ludziach sromotnego przekonania, że pożar powstał z rozkazu. Aby zatém takowe podejrzenie znieść, Nero podsunął i obłożył tych wymyślnemi karami, którzy byli dla ohydy swojej nienawidzeni, a od pospólstwa christianami zwani. Założyciel tej sekty pod panowaniem Tiberiusa za sprawą prokuratora Pontiusa Pilata śmierć poniósł. Nieszczęsne obłądy na chwilę przytłumione, na nowo wybuchły, a to nie tylko w Judei, będącej początkiem tego złego, ale nawet i w Rzymie, do którego wszystko się garnie, co tylko jest sromotą a szkaradą, a w nim uroczyscie uswięcone bywa (quo cuncta undique atrocita aut pudenda confluunt, celebranturque)! Więc najprzód pochwycono tych, którzy się przyznawali (do wiary chrześcijańskiej), potém niezmierną liczbę tych, których oskarżono nie o zbrodnię podpalenia, ale o nienawiść do rodu ludzkiego (!!). A ginącym śmiercią towarzyszyły urągowiska, gdyż, to odzianych w skórę zwierząt rzucano na poszarpanie psom, to rozpinano ich na krzyżach, to powlekano smołą, by w czasie zachodzącego dnia służyły za nocne płonące światła. Nero dla tych widowisk otworzył ogrody swoje (w dzielnicy Watykańskiej) i wyprawił zabawy w cyrku. A w czasie gonitw albo w ubiorze woźnicy mieszał się w tłumy motłochu, albo sam pędził na wozie i objeżdżał w około cyrk. Ztąd téż poruszyła się litość w sercach względem tych, którzy wprawdzie byli winni i zasługiwali na te przykładne kary (!), przecież byli traceni nie tak dla dobra publicznego, ale dla srogości jednego człowieka“ (*).

(*) Tacitus Ann. XV, 44.

Jednym z męczenników, którzy wtedy osiągli palmę zwyciężką w tym cyrku Nerona, był *Piotr święty*.

Umarł wielki Apostoł w 33 lat po ukrzyżowaniu Zbawiciela naszego — i był pogrzebany obok murów cyrku.

A minęło 312 lat od narodzenia Chrystusa Pana, gdy Konstanty W. ogłosił wiarę chrześcijańską za panującą w świecie, i zbudował bazylikę w dzielnicy Watykańskiej nad grobem Ś-go Piotra, a na fundamentach owego cyrku straszliwej pamięci (*).

Trzydzieści sześć stopni rozdzielonych na siedm ustępów wznosiły się na teras obszerny. Z terasu tego wstępowano do dziedzińca (Atrium, Paradisus) otoczonego podsieniami, które spoczywały na kolumnach marmurowych. W środku dziedzińca grała promieniem wodnym cudnej piękności fontanna, jako studnia oczyszczenia (Cantharus).

Pięcioro drzwi prowadziło do wnętrza. Nad trojgiem środkowych odpowiadających nawie głównej, piętrzyła się o dwóch kondygnacjach środkowa facyata. W każdej kondygnacji umieszczono po trzy okna. Okna drugiej kondygnacji stały na gzymsie wydatnym. Tę część środkową kończył u góry szczyt łagodny. Boczne części facyaty były wprost ścianą wznoszącą się od krańców budynku łagodną pochyłością aż do wysokości owego gzymsu.

Wnętrze świątyni lśniło wspaniałym wymiarem, bo jej długość dochodziła 310 a wysokość 105 stóp paryzkich. Cztery rzędy kolumn rozdzielały przestrzeń na pięć naw. Każdy rząd mieścił w sobie (prócz końcowych pilastrów) 23 kolumn, na których spoczywało belkowanie proste (więc nie arkady). W miejscu, w którym ramię podłużne kościoła stykało się z poprzecznym rozpięta była na wysokościach a w poprzek kościoła arkada „tęczą“ zwana, owa „brama tryumfalna“ apostoła-męczennika. W dalszej głębi świecił ołtarz wielki pokryty baldakinem, a pod ołtarzem w confessyi leżeli apostołów rej. W najdalszej zaś perspektywie lśniła niża olbrzymia, ubrana również jak i tęcza w mozaikowe przepychy.

Z razu świątynia była skromnego wejrzenia, ale wnet coraz gęściejsze różnojęzyczne tłumy pielgrzymów, niby rzekami wezbranemi płynęły ku Rzymowi. Przybytek Piotrowy wzmógł się w nieprzebrane skarby; zaświecił w szczerozłote posadzki, balustrady, posą-

(*) Cyrk, dawna bazylika i dzisiejszy kościół Ś-go Piotra leży z zachodu na wschód. Ściana południowa (lewa od wstępu) i dwie nawy południowe dawnej bazyliki (pięcionawowej) wznosiły się na fundamentach owych długich murów cyrku, które dźwigały ławy dla widzów wzdłuż północnego jego boku. Tak nawa główna środkowa tej bazyliki unosząca się nad grobem Apostoła i dwie nawy północne (po prawej ręce od wstępu) dźwignęły się po za obrębem dawnego cyrku. Podobnie też ściana południowa dzisiejszego kościoła i nawa południowa (lewa od wstępu) zbudowana jest na fundamentach północnego boku cyrku, a nawa środkowa i północna wznoszą się po za obrębem jego (Ob. poniżej rzut poziomy kościoła Ś-go Piotra, fig. 120).

gi i t. d., i w massy pereł, kamieni drogich i t. d. Ale już niewypowiedzianém bogactwem jaśniała owa grobowa podziemna świetlica (confessio) Ś-go Apostoła.

Bazylika Ś-go Piotra przez wiele wieków była ogniskiem dziejowém ludzkości. Wszak nawet idee, co właśnie dziś ważą się w historii świata, wzięły w niej swój początek przed laty tysiąc z górą.

Stało się to w samą Wielką Sobotę roku 774, gdy Karol, ów wielki król Franków, witany ze czcią od wszystkich chorągwi a krzyżów wiekuistego miasta, plół się na kłęczkach po owych schodach prowadzących na teras bazyliki, „każdy stopień z osobna całując“ (jak z przyciskiem donoszą współcześni kronikarze). Gdy już król dosięgnął terasu, objął się rzewnie serdeczném uściśnieniem z papieżem Hadryanem I, który tam od rana oczekiwał upragnionego gościa. Obaj ująwszy się za ręce wstąpili do bazyliki. We Środę po Wielkiéjnocy Hadryan w obec grobu Apostoła z namaszczeniem grozy pełném, przemówił do króla. Wtedy Karol potwierdzając dawne darowizny ziem przez Pipina uczynione, dodał do nich obszerne dzielnice. Poczém nadania podpisane przez obecnych, zaniezione były na grób Ś-go Piotra i uświęcone „straszną przysięgą“.

Drugi fakt dziejowy odbył się również w téjże bazylice, a to na samym wstępie do nowego stulecia. Leo III w r. 799 d. 25 Kwietnia wśród uroczystej processyi, rzucony z konia, zraniony ciężko przez spiskowców, chcących mu oczy wylupić i język wydrzeć — wtrącony był do ciemnicy. Cudem uszedłszy z Rzymu śpieszy na północ, kędy wśród dzikiej, leśnej Germanii stał obozem król Franków. Karol przyrzekł błagającemu pomoc. A już dnia 24 Listopada roku 800 przybył do Rzymu a 1 Grudnia zasiadł w bazylice na sądach. Leo III trzymając w rękach cztery Ewangelie w obec króla i ludu wstępuje na ambonę i oczyszcza się z uczynionych mu zarzutów. Winowajcy wskazani na stracenie, ale na prośby Leona uwolnieni od śmierci idą na wygnanie. Nastaly święta Bożego Narodzenia. Karol wśród nabożeństwa klęczy przed confessią podziemną Ś-go Piotra. Leo wkłada na skronie jego koronę cesarstwa zachodu, a duchowieństwo, tłumy ludu a rycerstwa różnych narodów w bazylice jakoby na parlament zebrane, zagrzmiały wołaniem: „Karolowi Augustowi od Boga koronowanemu niechaj będzie życie i zwycięstwo“! (*) Dziś krytyka historyczna wyjaśniła jako ta koronacya nie była niespodziewaną dla Karola, ale aktem poprzednio ułożonym.

(*) Te wyrazy „od Boga koronowanemu“ znajdują się we wszystkich źródłach z przyciskiem położone, czytamy je w Eginhardzie, w chronice Moissiacensi (Bouquet), u Baroniusa i t. p.



Tak idea nieznaną dotychczas światu stała się teraz nowym czynnikiem w dziejach. Ona też stworzyła Cesarstwo Zachodnie, więc pierwszym jej skutkiem było wyzwolenie Rzymu i Włoch z pod przewagi Wschodu, a owych bizantyńskich cesarzów dzierżących w Konstantynopolu samowładne greckie państwo. Mozaika wykonana na pamiątkę w przepysznym triclinium laterańskim przedstawiała ten ważny akt dziejów (*).

I znowu upłynęło półsiódma wieków po nad światem, w których Watykańska dzielnica i jej bazylika podzielała wszystkie ludzkości losy, aż z drugą połową XV stulecia, więc z czasem „wczesnego renesansu“ w sztuce, historia poszła nowemi drogami.

W tej połowie XV stulecia Kopernik nauczył ziemię jako ona nie jest piastą świata, ale tylko gwiazdą między gwiazdami. Wyzwolili ją więc od parafiańskich zarozumiałych wyobrażeń. Kolumb oddał drugą połowę planety na własność i dziedzictwo cywilizacji a postępu ludzkiego rodu. Ale gdy Kopernik i Kolumb odkrywają nowe fizyczne światy w przestrzeni — w tejże samej epoce odsłaniają się również ogromne światy w czasie — światy duchowe. Wzięcie Konstantynopola przez Turków — przybycie do Włoch uczonych Greków odkryło ludzkości skarby starożytnej literatury, filozofii, sztuki greckiej i rzymskiej. Florencya przed popiersiem Platona zaświeca wieczną lampę, a Mikołaj V, głowa chrześcijańskiego Kościoła, gromadząc pisma wielkich pogan greckich i rzymskich, zakłada bibliotekę watykańską. Jak atoli geniusz Kolumba, Kopernika, jak odgrzebane zasoby dawno zapadłej klasycyzacji wyzwoliły myśl z ciasnych granic czasu i przestrzeni, tak niedawno co wynaleziona sztuka drukarska wzmógłszy się w tej epoce w potęgę, wyzwoliła wiedzę ze szczupłego kółka ludzi, w którym ona dotychczas niby przywilejem trzymaną była. Wiedza teraz, stawszy się udziałem milionów, jakoby Bożym tchem rozplynęła po wszystkich społeczeństwa warstwach.

(*) Gdy się Rzym stał chrześcijańskim, więc też miasto starożytne, rozpościerając się po lewą stronę Tybru, coraz smętniej pustoszało — a przeciwnie bazylika S-go Piotra stawała się ogniskiem jakoby nowego miasta budującego się po prawej stronie rzeki. Ten był powód, iż papieże częścią naprawiali stare mury, częścią budowali nowe mury rozszerzając miasto po prawym brzegu Tybru. Naprzód w połowie IX wieku Leo IV utwierdził dzielnicę Watykańską murami prowadząc je z jednej strony do zamku S. Anioła na naszej mapie (fig. 108 T. V) oznaczonego *ff*, a z drugiej strony do mostu S. Spirito *W*. Dopiero Paweł III (1534 do 1550) i Pius IV (1559 do 1566) ukończyli fortyfikacye Watykańskiej dzielnicy, a Urban VIII (1623 do 1664) i następca jego Innocenty X objęli murem górę Janiculus (na mapie X). Tak nowe mury przez tę górę aż do bramy S. Pancrazio (na mapie S), dalej ciągną jeszcze prosto w tym samym kierunku, nakoniec łamią się i ruszają ku rzece, w tej drodze przecinają się ze starożytnymi murami (ob. obszernie badania Bunsena, Beschreibung der Stadt Rom. T. I, 676 i T. II, zwłaszcza 31 i następ.). Na naszej mapie (fig. 108 T. V) te mury papieżów oznaczone są przez *13, 13, 13*, i t. d.

Jednak właśnie w tym stuleciu zbierały się ciężkie złowrogie chmury nad światem chrześcijańskim. W r. 1452 rodzi się Savonarola (*), w r. 1483 Marcin Luter.

W tym pół wieku Mikołaj V, wiedziony jakoby przecuciem nowych zwrotów w losach ludzkości, postanowił zburzyć dawną bazylikę Ś-go Piotra, która przez lat tysiąc z okładem była świadkiem dziejorodnych faktów — i umyślił papież dźwignąć nowy kościół Piotrowi Świętemu.

Miał poręczoną budowę *Leon Battista Alberti* (ur. 1398, † 1472, ob. T. III, str. 246) i *Bernardino Rossellini*. Nie wiedzieć z jakich powodów roboty spoczywały prawie przez pół wieku. Gdy atoli potężnego ducha Juliusz II zasiadł na stolicy apostolskiej, mianował budownikiem również wielkiego w swoim powołaniu *Bramante* (którego znamy jako mistrza kościoła S. Maria delle Grazie w Medyolanie, fig. 41, T. III, str. 19).

Teraz na prawdę jęto się prac burząc z pośpiechem prawie nieprzyzwoitym starożytną bazylikę.

Dzieje budowy kościoła Ś-go Piotra są wielce uczące — przedstawiają atoli ciągle zmiany w planach. Jakoż z kolei to krzyż grecki (równoramienny), to łaciński (z dłuższem ramieniem wstępnem) staje się ideą panującą. Bramante umyślił dźwignąć kościół na krzyżu greckim, a na skrzyżowaniu naw, nad grobem Apostoła wznieść olbrzymią kopułę.

Bramante był mistrzem - budownikiem z wielkim wspaniałym a pełnym poezji poglądem na sztukę — sam Michał Anioł stawia go w rzędzie pierwszych architektów całej historii. Wziął się mistrz z całą wrodzoną sobie dzielnością do pracy. W r. 1506 d. 1 Kwietnia Juliusz II poświęcił kamień węgielny a robota rosła olbrzymim postępem. W roku 1514 umarł Bramante. Po nim nastąpiła rada wspólna, do której należał *Giuliano da S. Gallo*, *Fra Giacomo da Verona* i wielki malarz *Rafael*.

Później sam jeden Rafael, kierując budową, umyślił postawić kościół na krzyżu łacińskim. Gdy zwłoki jego złożono w Panteonie, Leon X mianował budownikiem genialnego mistrza imieniem *Baltazare Peruzzi* (ur. 1487, † 1536).

Peruzzi niedawno wynalezioną perspektywę rozwinął najwyższą doskonałością. On pierwszy stwarza dekoracje teatralne z całym czarem uludy mającej widza.

On znowu wraca do krzyża równoramiennego a pragnie wielką kopułę otoczyć czterema mniejszemi. Lecz ów straszliwy najazd na Rzym wojsk Karola V pod wodzą Bourbona przerwał budowę. Srożyły się mordy i rabunki, gwałty po mieście (**). Sam Baltazare

(*) Zob. T. III, str. 279 i nast.

(**) Zob. T. III, str. 96 i nast., T. IV, str. 50 i T. V. str. 222.

dostał się w ręce hiszpańskich żołdaków. Ci dla poważnej jego postaci za wysokiego prałata go mając a chcąc wydrzeć z niego okup bogaty, prześladowają go srodze. Dopiero gdy mistrz z ich polecenia odmalował wizerunek Connetabla a tak dowiódł, że jest tylko artystą, został wypuszczony na wolność. Wtedy pragnąc wytchu po przecierpianych mękach śpieszy do ukochanej rodzinnej Sieny swojej, ale przed samą jej bramą od rozbójników napadnięty, obdarty, o jednej koszuli przybywa do miasta i przyjaciół swoich.

Po długim spoczynku Paweł III znów pragnie rozpocząć prace około kościoła i *Antoniemu da San Gallo* powierza kierownictwo (*). *San Gallo* wraca znowu do krzyża łacińskiego. Gdy atoli „na szczęście dla sztuki“ umiera w r. 1546, papież Paweł III mianuje budownikiem świątyni *Buonarottego* dając mu prawo czynienia wszelkich odmian, a burzenia, budowania wedle własnego pomysłu. Michał Anioł uprasza, aby Ojciec Ś-ty w breve powierzającym mu budowę wyraził jako mistrz za tę pracę swoją nie będzie pobierać żadnego wynagrodzenia, a trudy swoje poświęci jedynie chwale Bożej. Papież ustanowił breve, iż na przyszłość nie będzie wolno odstępować od planu Michała Anioła.

Buonarotti wraca do krzyża równoramiennego. A lubo miał już naówczas 72 lat, całą energią zabiera się do roboty. Buduje kościół od razu ze wszystkich czterech stron tym trybem uprzędając chętki następców do zmiany planu. Budowa tak szybko rosła, iż Paweł III w r. 1549 jeszcze przed śmiercią swoją obaczył kształt niezmienny tak cudownego dzieła (**).

Brakowało tylko kopuły. Michał Anioł, liczący już osiemdziesiąty rok życia, na prośby przyjaciół swoich, kazał wykonać model drewniany kopuły, przedstawiający połączenie podwójnego jej sklepienia. W roku 1564, który był 90-tym jego życia, umiera wielki ten mistrz. Jego następcą byli *Jakób Barozzi da Vignola* i *Pierro Ligorio*.

Vignola (znany Europie dziełem „o pięciu porządkach architektonicznych“, którego się przez długi czas święcie trzymała) dźwi-

(*) W T. IV, str. 35 mówiliśmy o dwóch mistrzach da (czyli di) *San Gallo*, właściwe ich imię rodzinne jest *Giamberti*. Pierwszym z nich był ów *Giuliano* wyżej wspomniany, który to wraz z *Rafaelem* miał przewodniczyć budowie kościoła (ur. 1443, † 1517). Drugim był brat rodzony *Antonio*, on odznaczał się także jako snycerz wyrzynając z mistrzowska figury z drzewa. Ten jego talent bardzo często stawał się pomocnym *Julianowi* do wykonania z drzewa modeli, które wtedy zastępowały plany rysowane († 1534). Trzeci (powyżej wspomniany) zwał się także *Antonio* (młodszy), ale on należał do rodziny *Giambertich* jedynie przez matkę swoją, przybrawszy atoli przydomek swoich wujów i nazwał się da *San Gallo*. Po jego dziełach znać, że należy już do epoki, gdy sztuka upadać zaczyna (um. w 1546 r.).

(**) *Quatremère de Quincy*, *Histoire de la vie et des ouvrages de plus célèbres architectes de la fin du XI siècle jusqu'à la fin du XVIII*. Dzieło to dwutomowe usilnie polecam.



gnął dwie kopuły przodkowe. Gdy umarł (1537 r.), wtedy *Giacomo della Porta* i *Domenico Fontana* z rozkazu dzielnego Syxtusa V zesklepili wielką kopułę, a dokonali tego ogromnego dzieła w niesłychanie krótkim czasie, bo we 22 miesiące za pomocą 600 robotników.

Po śmierci mistrza della Porta (1604), *Carlo Maderna* (albo *Maderno*) i *Jan Fontana* prowadzili budowę. Kościół prawie cały był już ukończony we wymiarach, jakie chciał mieć Michał Anioł, gdy Paweł V dokonał odmiany ciężkiego znaczenia. Jakoż za jego rozkazem a przyzwoleniem rady kardynałów, ramię wstępne zostało przedłużone wielce znacznie, bo na trzy arkady; *Maderno* skomponował facyatę powiększonej tym trybem świątyni. Gdy ten mistrz umarł (w r. 1639) następcą jego *Bernini* wybudował jedną z dwóch dzwonnice wedle rysunku *Maderny*. Lecz gdy mury źle założone zaczęły się rysować rozebrano wieżę, a tak Kościół do dziś dnia został bez dzwonnice stosownych.

Jeszcze atoli w roku 1626, papież *Urban VIII* poświęcił Kościół, a dopełnił uroczyste tego obrzędu dnia 18 Listopada jako w rocznicę dnia, w którym niegdyś *Sylwester Ś-ty* poświęcał starą bazylikę *Konstantyna*.

Bernini, lubo utopiony całą duszą w barokizmie, przecież w jakiejś szczęsnej natchnienia chwili, stworzył owe kolumny wspaniałe, które otaczając przestrzeń przed kościołem, zamykają tę pełną światła budowę i czynią z niej osobny a majestatem tchnący świat. O facyacie *Maderny* i o kolumnadzie *Berniniego* mówić będziemy dokładnie poniżej.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Trudno by mi przyszło opisać uczucia, które we mnie, zagrały gdy przed kilku tygodniami pierwszy raz obaczył kościół Ś-go *Piotra*. Było to — jakem podobno wspomniał czytelnikom, już nawet pierwszego dnia mojej bytności w Rzymie; nie miałem siły by odroczyć do następnego poranku tej pielgrzymki do najcenniejsze, świątyni całego chrześcijaństwa. Napięcie umysłu a niespokojnaj żądza duszy pewnie nie byłaby mi zasnąć dozwoliła.

Śpiesząc za *Tyber* z daleka już ujrzałem kopułę, niby widziadło eteryczne, pływające w błękitach powietrznych. Dopiero po długiej drodze, kopuła z wolna przybrała dobitniejsze kontury o liniach nad wyraz cudownych. Nakoniec rozsunały się ulice skromne, ubogie — zabiegi, zgiełki powszedniego życia przycichły — umarły brukowe gwary, a jakby gromem stanął przedemną kościół, i rozległ się przed nim plac jego olbrzymi a nad wyraz wspaniały.

Wyznaję, iż w pierwszej chwili zatrzymałem się w smętném jakimś podziwieniu. Ta ogromna przestrzeń placu przedstawiała się niewypowiedzianie cichą, odludną, cmentarną! Kilkoro ludzi, niby muszki, przesuwało się przez te ogromne a nieme rozłogi. Widok niewypowiedzianie tęskny! Z pomiędzy kamieni brukowych wzyierały spieczone, twarde trawy.

Gdy zapewne prawie wszyscy czytelnicy moi znają z rycin widok kościoła i placu tego, więc krótkie wspomnienie wystarczy.

Plac Ś-go Piotra składa się z dwóch części. Pierwsza jest elipsą (owalem) w poprzek położoną, więc utworzoną z dwóch rozsuniętych od siebie półów koła. Druga część (niby atrium), rozlegająca się już przed samym kościołem jest czworokątem. (Przypominam czytelnikowi nasz choć małej planik, umieszczony na naszej mappie fig. 108 (*). Tam kościół oznaczony przez 4, plac owalny przez 5, wraz z wodotryskami i obeliskiem) a między nim a kościołem widzimy część placu czworoboczną (niby atrium) cyfra 6 oznacza pałace Watykanu.

Część eliptyczną owalną, utworzyła kolumnada złożona ze czterech rzędów kolumn doryckich, więc ze trzech jakoby ulic z góry pokrytych a odgrodzonych kolumnami od siebie. Środkowa ulica jest tak przestronna, że dwa pojazdy wygodnie obok siebie jechać mogą. Szerokość wszystkich trzech dosięga 54 stóp, a wysokość kolumn bez mała 40 stóp. Pomyślmy sobie, że takich kolumn jest 284, a krom tego jeszcze 88 filarów! Na wierzchu tych galeryj pyszni się ciężka balustrada, na niej stało 162 posagów! Ta przestrzeń, którą ujęły te eliptyczne kolumnady, jest ogromnej rozłożystości. Jakoż zważmy! Długość tego owalu dochodzi 804 stóp! Kolumnady te są arcydziełem *Berniniego*; one tak wspaniałym, szczęśliwym pomysłem, że mu można przebaczyć jego liczne a tak ciężkie w innych razach popełnione grzechy.

Boczne strony placu czworokątnego utworzone są przez galerye, które łączą się z temi kolumnadami, a to tym trybem, iż w miarę zbliżania się ich ku krańcom facyaty kościoła rozchodzą się niespostrzeżenie od siebie.

W tej ciszy bezludnej, głuchej, rozłożystej duma w słońcu potomek starego, zamysłonego Egiptu — obelisk. On niegdyś przed 33 wiekami z okładem, bo półtora tysiąca lat przed Narodzeniem Pańskim stał na straży nadnilowej świątyni w Heliopolis. Caligula przeniósł go do Rzymu i postawił w onym Cyrku Watykańskim, w którym później rozbestwioném okrucieństwem szalał Nero. Więc to ten obelisk nocami świecił, jakby krwawą łuną bijącą od męczenników świętych, powleczonech w smolne wory i płonących jako żywe pochodnie wzdłuż całego cyrku, wśród gonitw wozowych,

(*) Zob. T. V, str. 31.

a chichotów owęj straszliwéj rzymskiéj tłuszczy! Gdy późniéj wiara owych męczenników wzniosła się zwycięstwem, obelisk stał sam po przez długie wieki niewzruszony wśród ruin cyrku, a tak doczekał się czasów Syxtusa V (od 1585 do 1590). Ten wielkich pomysłów mąż, pragnąc ustawić obelisk na placu przed kościołem, złożył ku temu celowi komisyją, która rozpiślała konkurs. Około 500 architektów zgłosiło się z planami swojemi.

W tymże czasie żył *Domenico Fontana* architekt, genialny mechanik (ur. 1543, † 1607). Jemu to wielki Papież powierzył przeniesienie obelisku na miejsce, na którem go dziś widzimy.

Trzeba było całego świetnego talentu Fontany, aby w owym czasie, w owym XVI wieku rozwiązać tak szczęśliwie tego rodzaju zadanie. Bo uważmy — sam obelisk bez podnóża i krzyża dochodzi 76 stóp wysokości, a waży 936,537 funtów. Przedwieczny król przebrzmiałego Egiptu ongi użył do dokonania téjże saméj pracy 20,000 ludzi. Nie będę prawil o przemożnych trudach, zanim obelisk ruszony z miejsca dosięgnął placu dla niego przeznaczonego.

Było to w roku 1586 a 10 Września, gdy się jęto roboty, by go ostatecznie dźwignąć i postawić na podnóżu. Fontana, stojąc na wzniosłym rusztowaniu, jakby na wieży, przez tubę komenderuje ruchami. Cały plac nabitý ludem, twarz przy twarzy, głowa przy głowie. Tłumy milczą, bo milczenie nakazał Syxtus, a wiedział lud, że z nim nie było żartów. Ba, wszak samo napięcie i oczekiwanie dławilo mowę i tchý gęstym ciżbom. Już — już nie wiele brakło — już obelisk miał stanąć na podnóżu, gdy Fontana spostrzegł, że liny brzmieniem obelisku zbyt się przedłużyły! W téj chwili stanowczéj jakiś majtek z tłumu ogromnym głosem krzyknął: „Wody! wody na liny!“ Fontana kazał zmoczyć liny — a obelisk osadził się na podnóżu swoim. Wtedy cała przestrzeń hukła okrzykiem radości, zagrały wszystkie dzwony, zagrzmiały działa, a szczęśliwy Fontana na rękach obnoszony po Rzymie, został mianowany szlachcicem i kawalerem złotéj ostrogi z pensją 2,000 skudów złotych. Ów zaś majtek imieniem Bresca, co to w chwili stanowczéj tak szczęśliwie był krzyknął: „Wody! wody! na liny!“ otrzymał wyłączny przywilej dla siebie i na wieczne czasy dla potomków swoich dostarczania ludowi rzymskiemu palm na Kwietnią Niedzielę (*).

(*) *Domenico Fontana* (ur. 1543, † 1607) dorobił się najświetniejszój sławy z pośród wszystkich artystów swojéj rodziny. Miał wziętość u ludzi a serdeczne łaski u Syxtusa V. Gdy atoli wielki ten Papież umarł, nieczne zazdrośniki tak go oczerniły, że mu kazano po raz drugi złożyć rachunki; ale vice-król Neapolu, hr. Miranda zaprosił srodze skrzywdzonego mistrza do swojéj stolicy. Mówiliśmy w Neapolu (T. IV, str. 106), jako na pałacu królewskim, w téj stolicy przez Fontanę zbudowanym, znać niemoc twórczój fantazyi. *Quatremère* chwali pałac Late-

Syxtus V kazał na tym obelisku, niegdys tak okropnej pamięci, zatknąć krzyż 26 stóp wysoki. Tak obelisk wraz z tym krzyżem a podnożem wznosi się do 120 stóp.

Po obu stronach obelisku grają dwa cudownej wspaniałości wodotryski przypominające owę studnię Cantharus w Atrium (Paradisus) starochrześcijańskich bazylik. Ze szczytu tych fontan granitowych, 24 stóp wysokich, woda strzela w górę jeszcze 16 stóp, a tak osiąga wysokości dwóch pięter zwykłych wymiarów. Wody rozczepiwszy się u samej góry na potężne brylantowe kity a migocząc deszczem jakby kamieni drogich, spadają w czary granitowe, a z tych znowu szumiąc i sycząc rzucają się potokami w zlewisko ogromne a znacznie po nad bruk wzniesione. Zdaje się, że widzisz na słonecznym niebie płonące ognie sztuczne. Gdy tchnie wietrzyk, już cię zawieje wilgotny, ożywczy chłód, jakby rosa wśród pogodnego roku na naszej nadwiślańskiej północy. Czują te deszczyki, tę rosę trawki w około wodotrysków, wyglądające wesoło z pomiędzy bruku. Tutaj te trawki tak zielone, tok majowe, że im pewnie zazdroszczą owe w oddaleniu od nich chwastki biedne, suchotne, co jakby na skwarniej arabskiej pustyni, umierają z pragnienia po szczelinach rozpalonego bruku.

Stałem w niemém podziwieniu przez długą chwilę na wstępie do tego placu Ś-go Piotra. Przedemną wzlotny, samotny, ku niebu wskazujący obelisk, daleko po prawej i daleko po lewej owe dwie śmiałe wspaniałe wodne gry — a jeszcze dalej znowu te kolumnady, które z obu boków półkołami hardziej okazałości obejmują w olbrzymie ramy plac — a tam w modrej dali legła owa przestrzeń czworoboczna — a nakoniec wprost naprzeciw nas w najdalszej, mglistej, zachuchanej perspektywie staje facyata samego kościoła, dźwigając pod niebo majestat swojej kopuły. Dodaj, że po prawej stronie świątyni jeszcze się piętrzą na wysokości, niby na tronie, watykańskie pałace, cieniując się w piętra, skrzydła, a składając całość ogromną, szlachetną i wspaniałą i pełną architektonicznego ruchu.

Widok to jest przenikający, prawie zastraszający swymi olbrzymimi wymiarami. Stałem właśnie na wstępie do części eliptycznej placu, gdy spostrzegłem pojazd, który się był zatrzymał pod kościołem. W tém oddaleniu pojazd i konie i jego ludzie zmalały dla nas w lalki, w cacko, co go pacholątka na stole stawiają. Po chwili,

rański kompozytce tego mistrza; nie sprzeciwiając się tak wielkiej powadze, ośmielę jednak wyznać: że ten pałac, choć form czystych i wymiarów nieskałanych, zdawał mi się chłodny, prozaiczny, bo z teoryi a nie z natchnienia zrodzony.

Przez dwieście lat słyęło imię artystyczne Fontanów, jako mistrzów-budowniców. Brat starszy *Dominika* zwał się *Jan* (ur. 1540, † 1614), a syn *Cesare*; czwartym architektem tej rodziny był *Carlo* (ur. 1634, † 1714).

gdy ruszył ku nam, dolatywał nas lekki, ledwie dosłyszany klekot, i niezmiernie długo trwał ten klekot głuchy, suchy, aż się zmienił zwolna na istny zwyczajny turkot powozowy — i znowu po wielu, wielu chwilach mogłem rozpoznać ludzi w powozie będących.

Jakie tu wymiary gospodarzą, poznamy jeszcze dokładniej, gdy choć jeszcze jeden z nich przytoczę. Uważmy, jako linia idąca na przetrzał, więc środkiem przez plac eliptyczny, dalej przez ów czworoboczny, następnie przez całą długość kościoła dosięga niesłychanej długości 1,690 stóp! Ten ogrom nam się unaoczni, jeżeli pamiętać będziemy, że jeden bok rynku krakowskiego wynosi tylko około 600 stóp (*).

Droga galeryami aż przed kościół jest przeto nie lada przechadzka. Ale gdy staniesz już bliżej jego facyaty, jej widok taki sam, jakim był wtedy, gdyś jeszcze stał na dalekim wstępie do placu samego. Bo szczegóły tej facyaty są tak olbrzymie, iż oddalenie straciło wszelką władzę swoją.

Ta facyata przedstawiając się na naszej figurze 118 jest, jak już rzekliśmy (str. 18) dziełem Karola Maderny.

Ale niestety! Dziś już wszystkie głosy, choćby najwięcej pobłażające wyznają, że kompozycja tej facyaty nie należy wcale do szczęśliwszych dzieł nowoczesnej sztuki.

Tuszę sobie, że nasze uwagi o przeróżnych dziełach architektonicznych przez nas w tej „Podróży“ wystarczą zapewne czytelnikowi, by sam sobie wyświecał niedostatki tej wystawy głównej zwłaszcza gdy się rozpatrzy w naszym drzeworycie *Fig. 118*, przedstawiającym nam to smutne dzieło Maderny.

Wiemy, że każda facyata winna zostawać w związku organicznym z wnętrzem budowy, winna być jego zapowiedzią, więc podobną do uwertury, która objęła zarazem cały rozwój muzykalnej kompozycji. Tymczasem szczegóły wystawy głównej Ś-go Piotra, jako: gzymsa, pola, kolumny, okna, wnęki, ganki, attyki, szczyty, nie łączą się żadnym związkiem z wnętrzem kościoła — one są wymysłem kapryśnej samowoli, nieusprawiedliwionym żadną logiczną przyczyną (np. owo łamanie się, występowanie i cofanie gzymsów). Cała facyata jest jedynie olbrzymią, tytaniczną dekoracją. W tem dziele znajdziemy wszystkie owe zachcianki, o których mówiliśmy już kilkakroć, charakteryzujące styl baroko (**). Prawda, że jak wiemy — i wczesny renesans puszczał często wodze swojej fantazy, nie oglądając się na ścisłe prawidła logiki architektonicznej,

(*) Te powyższe liczby porównawcze są jedynie w przybliżeniu wzięte. Jakoż bok południowy rynku naszego (od rogu Floryańskiej do Stawkowskiej ulicy) dochodzi 552 stóp; a bok zachodni (od rogu Stawkowskiej do rogu Wiślniej) 660 stóp; wzięłem tedy w przecięciu 600 stóp. Wszak szanowny P. Żebrawski, który mi podał te miary rynku, ostrzega, że i one nie są zupełnie ścisłe.

(**) Zob. T. IV, str. 71 i nast.

ale za to, ten renesans stwarza dzieła pełne wdzięku i uroku, a w najwyższym stopniu malownicze (np. w Wenecyi). Przeciwnie Maderna uczynił rzecz mroźną, suchą, a co gorzej, nie tehnącą wcale wiarą i nabożeństwem, jakby na dzieło religijne przystało. Ta jego kompozycya mogłaby być z lekkimi zmianami facyatą jakiegoś świeckiego budowania.

Ośmieliłbym się powiedzieć, że nasz kościół Ś-go Piotra w Krakowie — lubo jest w porównaniu z Watykańskim miniaturowych wymiarów — a wystawiony w tój samej epoce (1597 do 1619 r.),



Fig. 118. Włdok kościoła Ś-go Piotra.

i w tym samym stylu, odznacza się atoli facyatą głębszej treści artystycznej.

Gdy staniemy w dość jeszcze znacznem oddaleniu od kościoła, już nie widzimy owego arcydzieła Michała Anioła, bo kopuły, będącej istnym cudem architektury całej nowoczesnych wieków. Jakoż wiemy, iż ramię wstępne zostało przedłużone wbrew planu Michała Anioła, a tak facyata zasłoniła kopułę, którą tedy jedynie w nader znacznej odległości widzieć można w całym jej majestacie.

A tём głębszym żalem rozbiera serce nasze włdok tój wystawy,

gdy pomyślimy, z jakim niesłychanym wysileniem dokonano ogromu jęj. Bo — wyobraźmy sobie, jęj szerokość przechodzi o wiele 336 stóp franc., a wysokość 135 stóp — pomnijmy, że wysokość kolumn dosięga 84 stóp (połsiódma piętra licząc w przecięciu po 13 stóp na jedno piętro), że średnica tych kolumn jest stóp 8; że każda z tych figur stojących na górze, na balustradzie jest wysoką na 17 stóp.

Gdy wielcy mistrze-budownicy jak Bramante, jak Giulio Romano tworzyli rzeczy drobnych wymiarów na wielką stopę, Maderna uczynił z budowy olbrzymiej rzecz małą co do ducha.

Ale zapominamy o tych grzechach facyaty, gdy wstąpimy do przysionku, bo tu wysokości zawrotne a formy szlachetne znacznie wróżą o niewidzianej już nigdzie okazałości, tchnącej w samym wnętrzu świątyni. I uważmy — ten przysionek tak wzniosły i wspinały jest także dziełem Karola Maderny!

Nad portalem głównym przysionku widzisz sławną *Navicellę*, to jest ową mozaikę *Giotta*, przedstawiającą kościół w kształcie łodzi na rozhukanym morzu. Św. Piotr śpieszy do Zbawiciela — nad łodzią szaleją wrogi Kościoła pod postacią uosobionych wichrów — a tuż pod nimi unoszą się święte opiekuny wiary.

Była to chwila uroczysta — świąteczna — przenikająca napięciem oczekiwaniem, gdy już stanąłem przed oponą zasłaniającą portal samego kościoła.

Przestąpiłem progi! Przestrzeń nie przejrzana okiem, jakby osobny dla siebie świat — a państwo jakby Bożych cudów rozwarło się przed oczyma mojemu. Tam w dali zamglonej, jak w sroździe staje ołtarz wielki pod wzniosłym baldakinem. Przed ołtarzem powyżej posadzki niby rój nieruchomych świecących robaczek błyszcza światelka, i mówi ci przewodnik, że to są lampy wiecznie gorejące nad grobem Piotra Ś-go. Oddalenie ogromne pogrzyżyło ołtarz i baldakin i lampy w atmosferze modrowej. Ponad ołtarzem wzbija się ku niebu kopuła, ale jęj samęj jeszcze nie widzisz, zatrzymawszy się niedaleko wstępu, widzisz atoli jako potoki światliste z góry od niej spływają na ołtarz oblewając go jakby błogosławieństwa glorią. A ludzi mijających ołtarz ledwie odróżnić możesz, tak ich postacie zdrobniały, zmalały w sobie. A za ołtarzem, za baldakinem dalej, a dalej ulatuje na skrzydłach podziwienia wzrok — tam budują się sklepienia pokrywające presbiterium, a jeszcze dalej lśni niża przepychem; ale sklepienia te i niża i ołtarze zalane oddaleniem niby dymkiem błękitnym, złotym zdają się być jedynie jakby przytłumionym ginącym echem tych samych architektonicznych form, które z blizka grają całą potęgą. Spojrzałem wprost po nad siebie; tam u góry iskrzące w kasetony złociste sklepienia po przez

tchy obłoczne patrzą z wysokości zawrotnych na postacie ludzkie ruszające się niby mrówki po kościelnej posadzce.

Tak ogromny, tak wielki, tak wysoki jest ten przybytek Boży! — „Widzicie Signori“, odezwał się przewodnik: „widzicie tych aniołków dźwigających czary ze święconą wodą, ot tu i znów tam po drugiej stronie kościoła — wszak one mają wymiary i figury i postaci dziatek drobnych! a zbliżmy się do nich.“ Szedłem i szedłem, i rosły i rosły te pacholeta, a gdym tuż wobec nich stanął, przybrały ogrom wielce rosłego mężczyzny.

Filary potężne jak wiara, kragłe sklepienia, półkoliste łuki arkady przenikają cię poczuciem siły nadziemskiej a spokojem wzniesionym wysoko po nad sprawy doczesne a jednodniówki ludzkie. A z dala i zblizka i w głównej nawie i w pobocznych nawach pilastry, kolumny korynckie, postacie rzeźbione aniołów, świętych, i znowu mozaiki lśniące drogim kamieniem, wysadziły przepychem tę przestrzeń świętą.

Nasz drzeworyt *Fig. 119* (str. 26), przedstawia nam wnętrze bazyliki Ś-go Piotra.

Odbyłem już znaczną drogę od progu wprost ku ołtarzowi — gdy mnie zatrzymał przewodnik wskazując nam gwiazdkę metalową wpuszczoną w marmurową posadzkę, otóż oddalenie od tego znaku do końca kościoła równa się długości kościoła Ś-go Pawła w Londynie — i znów ruszyliśmy dalej — aż znów gwiazdka na posadzce, to znów długość katedry florenckiej — potem znowu po kilkudziesięciu krokach znowu krecha oznacza długość katedry w Medyolanie — dalej znak wyrażający znowu długość przybytku Św. Petroniusza w Bononii — a ostatni znak odnosił się do długości kościoła Ś-tój Zofii w Konstantynopolu, który przecież sam jest cudem architektury starochrześcijańskiej epoki (*).

Nie wiem jak długo szedłem ku ołtarzowi — bo nie mogłem się

(*) O kościele Ś-tój Zofii w Konstantynopolu wspomniałem w T. II, tój *Podróży* str. 135 i następnie. Podobnie mówiłem o nim obszernie w rozprawce: „Kilka słów o epoce, w której rozkwitła sztuka bizantyńska“ umieszczonej w piśmie czasowem „Dodatek do Czasu“, zeszyt Listopadowy z roku 1856. (Tom ostatni dzieł Kremera. — St.) Co się zaś tycze porównania długości kościoła Św. Piotra w Watykanie z długością innych a największych kościołów w Europie, kładziemy tu wymiary w Palmach — przypominając atoli, że 3 palmy równają się bez mała 2 stopom i $9\frac{1}{10}$ liniom miary francuzkiej.

Długość katedry Św. Piotra licząc od progów więc bez przy-		
sionka		
—	—	837 palm (187 metr. St.)
—	—	Św. Pawła w Londynie 710 — 158,6 —
—	—	Florenckiej 669 — 149,5 —
—	—	Medyolańskiej 606 — 135,4 —
—	—	Św. Petroniusza w Bononii 595 — 117 —
—	—	Św. Zofii w Konstantynopolu 492 — 108 —

Później podamy jeszcze inne wymiary kościoła Św. Piotra w Watykanie.

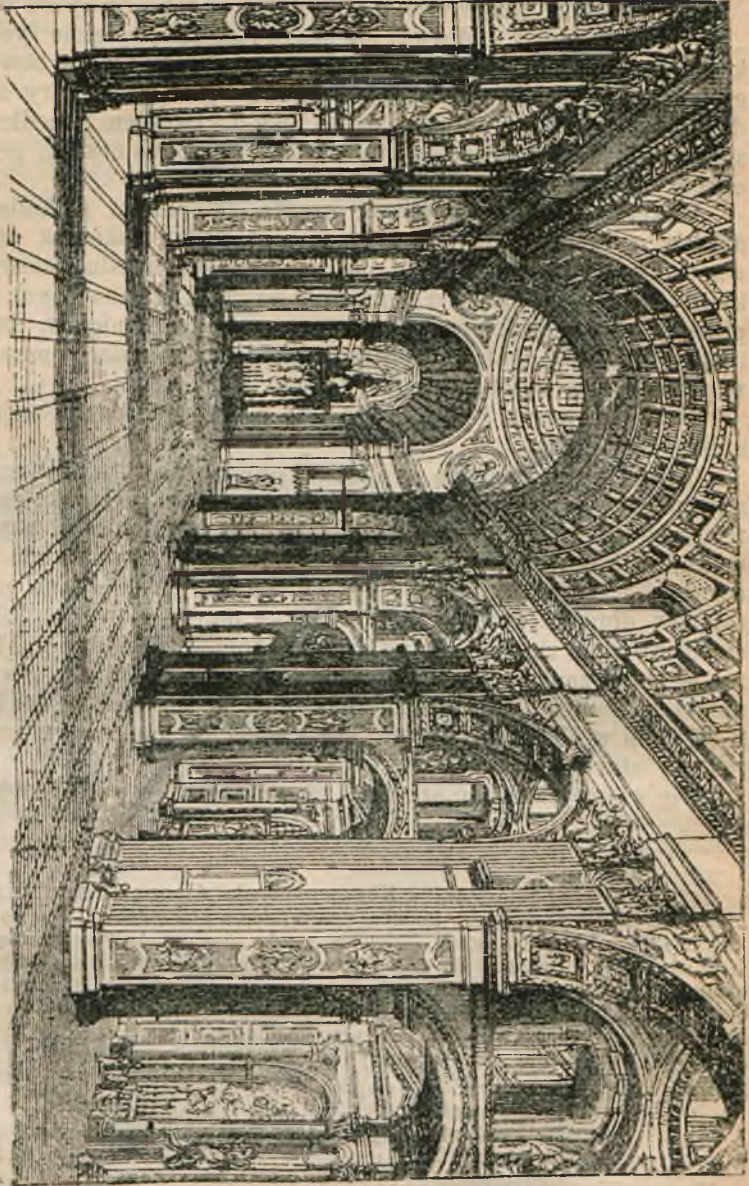


Fig. 119. Włok wnętrza Ś-go Piotra.

w sobie pochwytać ani upamiętać. Poruszony byłem do dna duszy i tym światem, który ze zewnątrz na mnie uderzał, i samą myślą, że jestem wśród największej, najwspanialszej świątyni całego chrześcijaństwa, co stała na cyrku Nerona, na grobie Apostoła.

Zatrzymałem się pod kopułą wobec ołtarza wielkiego — nad nim w olbrzymie wymiary wzrósł baldakin z brązu. Przed ołtarzem balustrada z barwnych marmurów otaczająca podziemną świetlicę, do której zstępują podwójne schody z białego marmuru. Tam na dole Confessio — tam grób Piotra Św. Na balustradzie płoną dniem i nocą owe lampy osadzone w rogach obfitości ze złocistego śpiżu. Tych nieśmiertelnych lamp jest osmdziesiąt dziewięć.

Z głębin świętych grobu znów wzniosłem oczy w górę po nad siebie — tam prawie w niedościgłych wysokościach wzbija się kopuła Buonarrottego, a jeszcze powyżej nad jej sklepieniem druga maluchna (tak zwana latarnia), jakby ostateczny wysiłek ludzkiego ducha, tęsknącego ku gwiazdom.

Baczmyż jako od posadzki kościoła aż do sklepienia tej kopułki małej jest wysokości 405 stóp (*)!

Średnica zaś kopuły dochodzi 139 stóp, więc tylko o 3 stóp mniej niż średnica Panteonu. A jak koroną a klejnotem całego tego olbrzymiego przybytku jest forma kopuły, tak też jej rozdzielenie architektoniczne zaiste godne wielkiego mistrza. Jakoż bęben (walec, kubeł, tambour) jej rozebrany na szesnaście par kolumn (więc po dwie złączone z sobą) a między każdą parą a parą świeci okno — tak tedy składa się wspaniała wieniec z okien, z kopuł i z kolumn. Sklepienie kopuły rozdzielone w sposób arcy-szczęśliwy, bo od obwodu owęj małej kopułki (latarni) spuszczają się pasy aż do spodu tej wielkiej kopuły, a tém samém te pasy, które od samej góry, przy rozpoczęciu swoim są wąskie nabierają coraz potężniejszej szerokości. Tym trybem tedy owa linia samej kopuły tak cudownej piękności uwydatnia jeszcze wdzięk swój, powtarzając się w tych licznych a wspaniałych pasach. A jakąż wielmożnością tchną te cztery filary, które wznosząc się od posadzki, jak Atlas świat, dźwigają kopułę! Obwód każdego filaru obejmuje blisko 220 stóp; jest to prawie obszar sporego kościołka — w nich też umieszczone są schody prowadzące do kaplic we wnętrzu umieszczonych. Tak tu wszystko niesłychane — ogromne! majestatyczne! Otóż te filary-olbrzymy połączone są od góry również olbrzymiami arkadami

(*) Jaka to jest olbrzymia wysokość, z tego poznamy jeżeli pomyślimy, że ona równa się 28 piętróm zwykłych kamienic! Wysokość zaś od posadzki wraz z krzyżem umieszczonym nad ową kopułą dochodzi 434 stóp; — pomyślimy, że to jest wysokość jedynie o dwadzieścia kilka stóp niższa jak cała wysokość wieży S. Szczepana w Wiedniu — a przecież ta wieża słygnie w Europie wysokością swoją.

na których stała kopia. Między arkadą a arkadą błyszczą w krągłych medalionach wizerunki mozaikowe czterech Ewangelistów. Patrząc na takowe zdaje się, że postacie ich są mało co większe od przyrodzonych wymiarów człowieka, aż tu nasz przewodnik

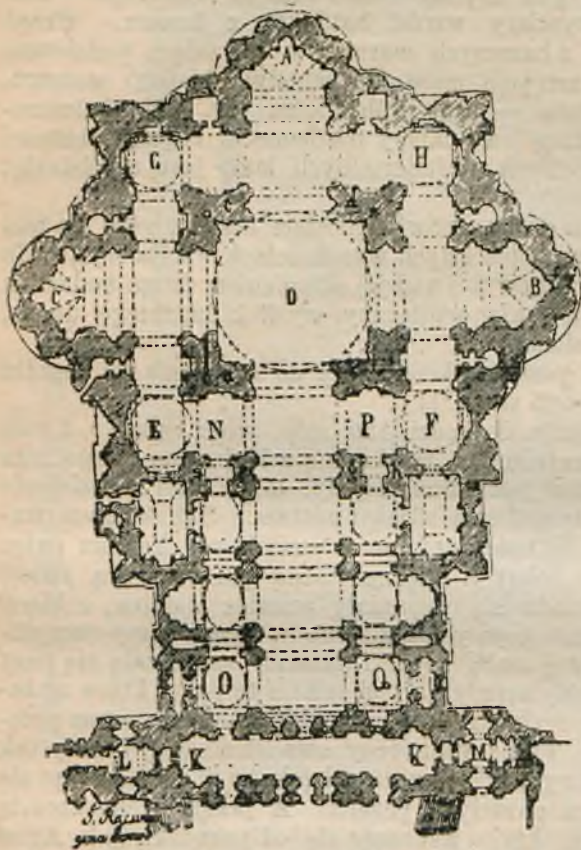


Fig. 120. Kościół Ś-go Piotra. — Rzut poziomy.

kiego ołtarza, a koło dotykające tych filarów wskazuje objętość kopuły samej (**).

(*) Na naszym drzeworycie (fig. 119) czytelnik spostrzedz zdoła dwa z ónych owalnych wizerunków ewangelistów umieszczonych nad filarami a między arkadami po prawej i lewej stronie baldakinu. Choć niewyraźnie, nasz drzeworyt przedstawia również owych aniołków trzymających wodę święconą. Te które są po naszej prawej stronie widać w oświetleniu.

(**) Gdy niniejszy nasz drzeworyt planu poziomego (fig. 120) przerysowanym jest z dzieła *Denkmäler der Kunst* i t. d. von Ernst Guhl und J. Caspar (Stuttgart

tłumaczy, że pióro jednego z tych mężów świętych, długie podobno na siedm stóp, a książka w rękach drugiego liczy sobie tyleż stóp, a znów palec średni jego ręki innych podziwiających ogromem wymiarów. Trudno mi zrazu było objąć wyobraźnią te dziwoty, które nam prawił, ale przypomniałem sobie owych aniołków z czarami, a uwierzyłem słowom jego (*).

Nasz drzeworyt Fig. 120, wyobrażający rzut poziomy kościoła, wydatni także potęgę i formę owych czterech potężnych filarów (a, b, c, d) dźwigających brzemień tej kopuły. —

Lit. D, oznacza miejsce confessyi i wiel-

Obok jednego z tych filarów a po prawej stronie kościoła, na podnóżu znacznego wzniesienia siadła postać samego księcia apostołów ze spiżu ulana. Baldakin jedwabny rozpięty po nad mężem świętym. Stopy Ś-go Piotra spoczęły na takim wzniesieniu od posadzki, że stoją prawie na równi z twarzą osób przechodzących. Ona niegdyś święciła się w dawnej bazylice Ś-go Piotra i pewnie przetrwała półtora tysiąca lat — nie dziw, że pokolenia po pokoleniach koło niej przepływając, a rzewnie całując stopy posągu, zostawiły ślady tej czci swojej. I rzeczywiście! Wielki palec u prawej stopy niemal w większej części zniknął z upływem wieków za dotknięciem się ust wiernych. Postać święta odziana ubiorem starorzymskim, w lewej ręce piastuje klucze jako berło mocy sobie danej, a prawą podniosła błogostawiając pokoleniom.

Nasz drzeworyt *fig. 121* (str. 30) przedstawia nam ten posąg.

Jak pod względem religijnym posąg ten opromieniony jest świętością, tak pod względem sztuki waży wysokiem znaczeniem. Niewymowna a głęboka powaga tchnie w całej postawie i przemawia w obliczu — a draperya doskonale skomponowana, bo bogata i treści pełna, a przecież nie przesadzona.

Podanie ze starych wieków niesie, jako papież Leon I, W., (od

1851) przeto wypisuję też rozmiary podane w tém dziele zasługującym ze wszech miar na polecenie go czytelnikom, a zwłaszcza już dla doskonałego atlasu, który przedstawi najważniejsze dzieła wszystkich epok. Rozmiary oznaczam w palmach, więc w miarach dokładnie powyżej wyjaśnionych (str. 25). Przedewszystkiemi atoli uważmy, iż filary *e, f, g, h*, jeszcze należały do pierwotnego planu, i że dopiero Maderna jak sobie przypominamy przedłużył ramie wstępne o 2z3 Palmów, to jest dodał część od *e, f, g, h*, aż do *O, Q*, a zatem przybudował trzy arkady, a nadto przysionek *K, K*. Koła *E, F, G, H*, są kopuły jakie mieć chciał Michał Anioł.

Przysionek *K, K*, 318 palm długi, 57 szeroki, 90 wysoki. Oba przysionki poboczne *L, M*, dł. 66½ p. szer. 43 p.

Nawa środkowa, to jest od środkowego portalu samego kościoła do *A*, 829½ p. długości w świetle, to jest bez grubości murów. Doliczając zaś grubość murów i szerokości przysionka, w takim razie całej długości od *A*, zacząwszy 947 palm.

Szerokość nawy środkowej w starszej jej części (to jest przed Maderną) więc w części od *A* aż do filarów 107 palmów — a wysokość 200. W części zaś nowszej bo dodanej przez Madernę, szer. 123, a wysok. 207. Nawy poprzecznej *C* długość 615 (z grubością murów 671 p.); wysokość i szerokość zaś jest ta sama co i nawy środkowej w starszej części.

Te wymiary zwłaszcza długości i szerokości wyjaśniają ogromne znaczenie swoje, jeżeli porównywać będziemy obszar powierzchni kościoła Ś-go Piotra z powierzchnią innych kościołów europejskich.

Powierzchnia kościoła Ś-go Piotra obejmuje stóp kwadratowych paryzkich 199.926.

Powierzchnia Katedry Medyolańskiej stóp kwadratowych paryzkich 110.808.

Ś. Paweł w Londynie 102.620.

Ś. Zofia w Konstantynopolu (będąca prawie kwadratem) 90.864.

Powierzchnia katedry Kolońskiej 69.400.

Porównanie zaś długości kościoła Ś. Piotra z długością największych kościołów podaliśmy powyżej.

r. 440 do 461) za przyczyną cudowną ŚŚ. Piotra i Pawła oswo-
dziwszy Rzym od Hunnów ten posąg ulać rozkazał. Przemądre kry-
tyki miały go jeszcze nie dawno za dzieło pogańskiej sztuki. Ale
dość spojrzeć na wzniesioną i błogosławiącą prawicę, aby poznać
myśl chrześcijańską. A lubo widać z tego dzieła, iż w piątym wie-



Fig. 121. Posąg śpiżowy Ś-go Piotra.
Dzieło starochrześcijańskiej sztuki.

ku żyły jeszcze tradycy-
e sztuki klassycznej,
że się nawet przecho-
wała doskonała techni-
ka starożytna, przecież
wedle mojego zdania
nie trudno poznać, z
co do ducha a nama-
szczenia, ten posąg Św.
Piotra jest wskrós po-
krewnym z postaciami,
które obaczmy poniżej
na sarkofagach i malo-
waniach katakombo-
wych. Są to tętna
wiary, które pulsowały
w artyście, a jeszcze
przebywają w tej po-
staci misterném życiem
a odgłosem tajemni-
czym.

Niedaleko od tego
pomnika starochrześci-
jańskiej sztuki, widzisz
drugie dzieło także
śpiżowe a wykonane
prawie 1,200 lat pó-
źniej, jest to ów bal-
dakin dźwigający się
nad ołtarzem wielkim
a przedstawiony na na-
szej *fig. 122.*

Te jego kolumny
w śrubę skręcane, a
upstrzone kwiatkami,

te u góry draperye brązowe fantastycznie wykrygowane, te figury
prawie teatralne i t. p., świadczą o smutném dziwactwie a bezuzdnej
swawoli sztuki XVII stulecia. Bernini w roku 1633 ulał ten balda-
kin z brzozy, wziętego z ponad przysionka Panteonu, i tēm łupież-
stwem niecném a ogromném wysileniem, utworzył rzecz niepoczesną.
Śpiż użyty ku temu ważył 186,000 funtów, robota kosztowała

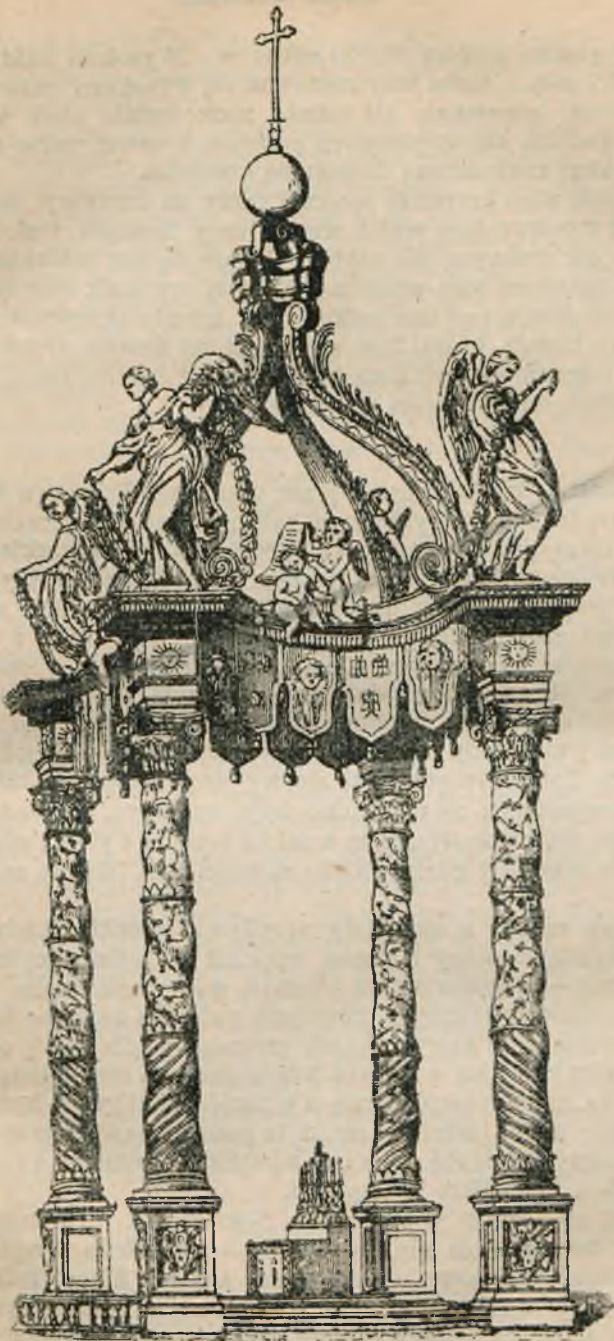


Fig. 122. Baldakin śpizowy w kościele Ś-go Piotra.

40,000, a sama poźłota 60,000 sztuków. Wysokość baldakinu przechodzi 87 stóp. Lubo tedy nierówna się wysokości pałacu Farnese, jak dawniej mniemano, ale stanąć może śmiało obok nie jednego z niepoślednich kilkupiętrowych pałaców, a nawet wolno mu się mierzyć z jakąś znakomitszą dzwonnica kościelną.

Niechaj atoli czytelnik spojrzć raczy na drzeworyt nasz fig. 119 (str. 26) wyobrażający widok wewnętrzny kościoła, i niechaj zechce zważyć, jak drobnym, jak nikłym wydaje się ten baldakin w porównaniu z ogromem tego wnętrza! Niechaj czytelnik obaczy, w jakiej wysokości górują nad nim belkowania, arkady sklepienia; a cóż dopiero owa kopuła, która, lubo nie widna na naszym drzeworycie, domysłem odgadniona być może! A przecież ten baldakin, spina się, jak rzekłem, do wysokości pałacowej.

I zaiste — trzeba często i przez długi czas bywać w tej świątyni, aby się jakoś pochwytać w jej tytanicznych wymiarach.

Mówiliśmy już powyżej, jako ogromna stopa wszystkich szczegółów tej świątyni ludzi wzrok jeszcze do nich nienawykły; jako olbrzymie proporce z razu nam się zdają być powszednich wymiarów, jako dalsze części świątyni i jej sklepienia toną niby w mglistych oponach eteru. Podobnym złudom zwodnym oddany jest i słuch wędrowca. Przechodząc pewnego razu około kaplicy, śpiew nabożny wzbijał się silnemi, brzęcącemi lotami, wlatywał pod sklepienia i roztrącał swoje tony o złociste wzniosłe ściany — ale gdym stanął na drugim końcu świątyni, te śpiewy dochodziły mię tak przytłumione, przymdlone, że mi trudno było uwierzyć, że to są te same tony, które niedawno słyszałem w takiej potędze i pełni; zdawało się, jakoby się odezwały gdzieś daleko za kościołem, daleko za ścianami jego.

Tak ten wielki, a wspaniały przybytek pański stanowi osobny dla siebie świat, osobny Kosmos, więc też się sądzi i rządzi osobnemi prawami — a opiera się na własnym majestacie swoim.

W katedrach mrocznych, gotyckich patrzysz na cizbę jednostkowych szczegółów, z których każdy pragnie być dla siebie oddzielną, indywidualną całością, z których każda przejęta nieukojoną bez granic tęsknotą, rada opuścić ziemię a wzlecieć modlitwą a hymnami ku niebu, więc trzeba intuicji zanim te pozorne zamęty gotyckie rozgarniesz i oczyma ducha dojrzysz mistycznej harmonii i rozwiążesz te wzniosłe a tajemnicze jej zagadki.

Inaczć się dzieje w przybytku Ś-go Piotra. Tu panuje cisza i spokojny majestat, tu nie ma zagadek — tu tchnie wszędzie myśl widna, rozumowa, jawna. Sklepienia, arkady, filary, belkowania, cokuły są jasno z sobą powiązane. Tutaj najdoskonalsze proporce szczegółów ściśle ze siebie wynikają, każdy z tych szczegółów formą i rozmiarem swoim głosi jawnie konstrukcyjne znaczenie swoje.

Przybytek ten jest jakby ziemskim odgłosem harmonii i proporcji, na której zbudowana świata wszechnica, jest jakby symbolem wiekistej mądrości Bożej.

Są tacy, którzy żałują, że wielki mistrz stworzył tym trybem watykańską świątynię, że potrzeba dopiero zastanowienia dłuższego i refleksyi, by zrozumieć ogromne jej wymiary, i utyskują, że szczegóły tej wspaniałej budowy pozornie zdają się być nierównie mniejsze niż są w rzeczywistości samej, gdy wedle ich mniemania, celem mistrza-budownika być winno, aby raczej jego dzieło architektoniczne wydawało się pozornie większem, niż jest w samej istocie. Co do mnie — mam przekonanie, iż podobne pozory a udawania większych wymiarów nie zgadzają się ani z godnością sztuki prawdziwej, ani z wiarą naszą, która jest wiekuistą prawdą. To udawanie pozorne byłoby też wbrew przeciwnie zaczętej a wzniosłej dumie Michała Anioła. Tak jest, trzeba refleksyi, która dopiero zwolna i krok za krokiem pochwytać się może i rozpoznać w tych olbrzymich wymiarach! Ale to właśnie idzie jedynie ztąd, iż najwyższa harmonia i najdoskonalsze proporcye władną w tym przybytku, i że wszystkie szczegóły spływają wspólnym akordem w jedność a całość. Więc zaden z nich nie wyjawia z razu rzeczywistego ogromu swojego.

Prawda, Michał Anioł mógł był tém samém wysileniem a nakładem stworzyć całość pełną nieprzeliczonych szczegółów, choć mniej olbrzymich wymiarów — mógł np. wywołać las kolumn zwyczajnej wielkości, a na nich osadzić znowu tłumy innych kolumn i t. d. — wtedy zapewne widz wstępujący w te przestrzenie, byłby od razu jak błyskawicą uderzony w pierwszej chwili ogromnością całego budowania. W takim atoli razie ginęlibyśmy w tym odmęcie szczegółów, niepokój wewnętrzny nie dałby nam się ukołysać, upamiętać. Przeciwnie obecna, wielka a pełna prostoty kompozycya Watykańskiej świątyni czyni ją podobną do gwiazdzistych nieba sklepień, co także są Pańskim przybytkiem! Wszak patrząc na owe maluchne iskry mrugające na niebie, trzeba ci również refleksyi, przypominającej, że temi świecącymi pyłkami są słońca, są światy, że ich żywot liczy się na wieki wieków — że oddalenia jednych dochodzą milionów mil, że dla odległości drugich giną dla ludzkiego rozumu wszelkie miary — i że przecież Zakon Pański, pełen prostoty a harmonii, piastuje tę bez granic, tę bezdenną budowę. Oto — ten sam Michał Anioł, który począł w głębinach ducha swojego ten Boży dom, wywołał w Sykstyńskiej kaplicy owe sercem wzrastające obrazy. Tam widzisz świata stworzenie! I Boga jak rozdziela światło od nocy, wody od lądów — widzisz proroków patrzących w głębie tajemnicze przyszłych losów świata. I patrzysz na żywych i umarłych w obec ostatecznego sądu.

Taką jest świątynia Watykanu w Rzymie! Więc też w nią, co jest jakby wszechświata wizerunkiem, płonie ognisko wiary Zbawiciela dla wszech ludów chrześcijańskich. Patrz. W obu ramionach

poprzecznych stanęły szeregi i znów szeregi konfesyjonałów, a na każdym z nich napis głoszący, jakiemu ludowi na ziemskiej kuli, jakiej mowie jest poświęcony. I wyczytasz imiona ludów wszystkich części świata.

Jak w tym przybytku przestrzenne wielkości, nie mierzą się powszednią miarą — tak i czas mierzy się tu nieskończonem trwaniem. Obrazy, które widzisz w ołtarzach, nie są malowane farbami, co więdną i gasną w czasie — obrazy w ołtarzach złożyły się z mozaiki wiecznotrwałej. Tak transfiguracja Rafaela, Komunia Ś-go Hieronima przez Domenichina i świetniejsze dzieła Camucciniego oddane są nieśmiertelnemu żywotowi (*).

Geniusz *Michała Anioła* rozlany pulsującym życiem we wszystkich przestrzeniach tego przybytku uosobił się w dziele rzeźbionem. W jednej z kaplic jaśnieje w marmurowej bieli arcydzieło jego, *Pietà* zwane. Na łonie Panny Najświętszej spoczął Zbawiciel umarły. Cała postać Boga-Rodzicy ubrana w draperyę fałdzistą, sutą, która cudownie się rysuje obok postaci synowskiej, prawie bezszatnej. Matka Święta podtrzymuje prawą ręką ramię Pańskie a lewą zlekka podniosła, jakby sama do siebie przemawiała o nieskończonej bolesti swojej. Jednak postać Chrystusowa nie jest ciałem umarłego, śmiertelnego człowieka — ona nie ciąży — nie jest martwa — jest uwidomieniem żywej wiekuistej prawdy.

Michał Anioł był jeszcze młodym, gdy wykonał tę niebiańską grupę (r. 1499), jeszcze wtedy nie był wstąpił w jego dłuto ów duch niepokoju, który miota, szamoce późniejsze dzieła jego.

Serdeczny żal mię bierze, że party czasem nie zdołam wspomnieć o przepychach prawie bajecznych zakrystyi, co świeci, promieni w barwne, kosztowne marmury, jakby senniej świetności czarodziej-skie pałace — a jeszcze serdeczniej żałuję, iż nie mogę wam wspomnieć o podziemiach świętych kościoła! Przecież lubo tam są przechowane klejnoty sztuki, znaczenie ich jest tak przeważnie religijnem, iż raczej przemawia do głębin serdecznych, niż do krytyki artystycznej. A właśnie o najważniejszym dla sztuki pomniku tych podziemiów wspomniemy, gdy nam przyjdzie poniżej mówić o sarkofagach starochrześcijańskiego aryzmu.

Za to jednak wyprowadzam z sobą czytelnika na najwyższe wzniosłości kościelne!

Gdy wstąpisz na ów tak płaski dach kościoła Ś-go Piotra stajesz w osłupieniu. Zdaje ci się na prawdę, żeś w obec rynku jakiegoś małego miasteczka, bo tu na tej olbrzymiej, równej przestrzeni

(*) *Vincenzo Camuccini* (ur. 1773, † 1844 r.). Zrazu wystąpił jako klasyk arcypoprawny w rysunku a naśladowca szkoły francuzkiej Davida, ale niezadługo zakłócało w nim ciepło serdeczne, więc zrzucił z siebie te maniery mroźne, i malował w szczęsnem, pełnem swobody natchnieniu. Wiele z jego dzieł śmiało stanąć może obok dzieł arcy mistrzów dawnych szkół.

widać rzędy kopuł, szeregi domostw, budynków, z których jedne są przytułkiem dla robotników, inne są składem sprzętów budowniczych, znowu inne chowają w sobie tysiące a tysiące lamp, kagańców, przyrządów służących do owego cudnego przepychu oświetlenia kopuły w dnie uroczyste. A w środku tego miasteczka, zmurowanego wysoko po nad powszednie mieszkania ludzi, kopuła w pogodnym majestacie spina się ku gwiazdom jakby niebolotny psalterz Boży. Jest-to najwspanialszy ołtarz miłości, który dźwignął geniusz imieniem rodu ludzkiego na cześć Panu.

A jakże prostemi a niewyszukanemi środkami wykonano tak wielką sprawę! Podwyższenie ośmioboczne, przeszło 572 stóp obwodu mające — na niém podnoże okrągłe uwieńczone silnym gzymsem, — na tym podnożu okrągły, walcowaty bęben (tambour) — w nim szesnaste okien oświeca wnętrze. Między oknem a oknem filar przyporny. W tych filarach otwarte jest przejście, a tym trybem wykonane, iż cały ten okrągły walec w około obejść możesz. Każdy filar zdobny z przodu we dwie kolumny korynckie. Główice tych kolumn obiega u góry belkowanie, na którym stanęła wieńcem attyka, rozdzielona na pola, a strojna zwojami kwiatów i owoców. Od tej attyki dopiero wznosi się w wysokości bania właściwa o tych cudownych konturach, którym nie podoła żadne wykreślenie, żaden kalkul matematyczny; są to kontury ze swobody żywego ducha a nie z cyrkla zrodzone. Na szczycie bani staje owa wspomniana wyżej latarnia, niby zdrobniałe powtórzenie samej kopuły, więc i ona również otoczona szesnastu parami kolumn jońskich dźwigających jęj attykę. Na latarni dach stożkowy, na nim kula — na kuli stanął krzyż, jak przysięga ziemi całej, ślubującej, że nie odstąpi wiekui-stych prawd.

Wstąpiliśmy w same mury kopuły, a niezadługo wyprowadził nas przewodnik na ganek, otaczający kopułę ze strony wewnętrznej kościoła — tutaj już widok z góry w kościół, na jego ołtarz, na rozłożyste obszary jego przestrzeni czynia cię podziwieniem. Stojąc tu, na tym ganku, dopiero widzisz w prawdziwych wymiarach owe wspomniane obrazy mozaikowe Ewangelistów, umieszczone w miejscach, z których się nad filarami rozchodzą arkady, dźwigające kopułę. Te mozaiki z dołu wydają się tak gładkie, jakby pędzlem malowane, ztąd zaś okazują nam wyraźnie spore kamyki, z których się składają, więc mają wejście surowe a szorstkie. Tu również sąsiadujesz z postaciami, które lśnią we wnętrzu kopuły; one widziane teraz w pobliżu jakies groźne i straszące, jak tajemnicze apokalipsy widzenia.

I znowu po wygodnych schodach, umieszczonych we wnętrzu murów kopuły, wstępujemy na coraz wznioślejsze wysokości, aż nas przewodnik wyprowadzi na ganek drugi, także na wewnętrznej stronie kopuły umieszczony, ale już nierównie wyżej zawieszony w powietrzu niż tamten pierwszy. Z tego ganku wznoszącego się nad

otchłanią spoglądamy w dół, kędy w zawrotnych, przepaścistych głębiach rozlega się całe wnętrze kościoła. A owe przedmioty, które widziane z dołu, zdawały się tak niesłychanej wysokości, teraz gdzieś tam w otchłani pozostały. Pozostał gdzieś w niziuchnej głębi ów baldakin szpizowy; on teraz zniżył się w karła, a przecież piętrzy się, jak wiemy, do pałacowej wysokości! Trzeba było perspektywy, by rozeznąć szczegóły na dole. Przez kościół ciągnie processya — nabożni przesuwiają się maluchni jak mrówki po posadze kościelnej. Ci ludzie zapewne kroczą zwykłym chodem, a jednak w porównaniu do całego ogromu przestrzeni zdaje się, że pelzają ruchem arcy powolnym, bo na nich teraz patrzymy z wysokości, z której wszystkie wymiary kurczą się w miniaturę drobiazgową. Śpiewy processyi wlatują do nas przycichłym echem, jakby pieśni z po za borów i gór.

Porównywając dość ściśle wysokość mam przekonanie, że ten ganek jest umieszczony wyżej nad posadzką kościelną, niż okienka trębacza w naszej Krakowskiej wieży Maryackiej nad brukiem rynku, a jednak z tych okienek widzisz rozesłany cały nasz gród stary, widzisz i w koło mogiły jego i wioski i mapę wielumilową kraju (*).

Opuściwszy ten ganek, znowu występujemy w mur kopuły, wyżej i wyżej prowadzą w nim schody aż stajemy pod latarnią, a nakoniec pod ową gaiką czyli kulą metalową. Po drabine żelaznej wpiąłem się do jej wnętrza, które tak obszerne, że szesnaście osób w sobie pomieścić może. Ale niepodobna ani kilka minut tu czekać, bo metal rozpalony słońcem — więc upał jak w hucie piecze i praży — zabrakło tchu, pulsa zakipiała. Czém śpieszniej zstępujemy po owych szczeblach żelaznych i stajemy znów na latarni. W głębi zapadłej rozległ się nowoczesny Rzym. Biją falą kamienną rynki, ulice i domy, mieszkania i świątynie obecnie żyjącej społeczności.

Ten Rzym nowożytny, rozesłany w głębi, tchnie pokojem i ciszą, jak już żaden inny gród nowoczesnego świata. Jakoż charakterem dziś żyjącego Rzymu jest nieskończona ilość kopuł, a prawie zupełny brak wież, które po innych stolicach strzelając w górę, ruszają się tłumem niespokojnym piramidek, iglic, szczytów. Tam dalej — za obecnym Rzymem legły cmentarne pagóry dawniej świata stolicy — dalej jeszcze w słońcu rzeźbi się przepychem poważnych bani jakby ze spiżu wyrobiona Campagna — a jeszcze dalej gdzieś tam pod samym niebem, błyszczy srebrnym zwierciadłem morze. Tak ze

(*) Najwyższy punkt kopuły Ś-go Piotra wznosi się 405 stóp paryzkich, a lubo ganek zamieszczony w jej wnętrzu znajduje się nierównie niżej, przecież owe okienka w naszej wieży Maryackiej wnoszą się około 156 stóp nad bruk. Bo część murowana wieży téj dochodzi 162 stóp, a wiązanie piramidalne jej okryte metalem strzela jeszcze do wysokości 93 stóp, tak, iż cała nasza wieża, choć tak wzniosła, liczy do 255 stóp.

szczytu najwznioślejszej świątyni chrześcijańskiej panujesz okiem nad śródziemnymi wodami, co widziały i zrodzenie i tryumfy Romy i śpiewały psalmy pokutne konającej świata mistrzyni.

A tu przed nami ta kopuła kapiąca się w słońca promieniach, niby płomień ofiarny ludzkiego rodu. W głębi pod kopułą — w głębi pod kościołem, w ciemnych podziemiach jaśnieje w światłościach i na wieki wieków żyje i żyć będzie umarły. Tam w głębi mieszka tryumfator-rybak Boży, co jest opoką, na której Pan dźwignął Kościół swój, na której spoczęły prawdy Niebios i Ziemi, i żywotne zakony gwiazd i ludów — prawdy, których nie przewyżczą żadne złości ludzkie, ani bramy piekielne.

Rozłożyły się w ciszy świątynie, pałace, ulice, domy nowożytnej Romy — a znów sterczą samotnie, butnie zwaliska prawiekowych dziejowładzców dawno przebrzmiałych! A tak owe dwie olbrzymie połowy ludzkiej historii snują się przez duszę naszą — a dusza jakoby tracąc pamięć jednostki swojej, objęła w sobie w jednej chwili i przeszłość dawno zapadłą i przyszłość jeszcze nie poczętą.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

W lecie roku 1823 rozbiegła się po Europie wieść złowroga, jako dnia 15 Czerwca bazylika *S-go Pawła* w Rzymie spłonęła — jako zaginął na zawsze ów Boży przybytek pradziadowych wieków, zbudowany przed półtora tysiąca lat — a stracone są dla świata dzieła sztuki, które liczne stulecia złożyły w tej świątyni na ofiarną cześć Panu.

Na ogłós klęski strasznej wszystkie ludy pośpieszyły z darami na odbudowanie spalonej świątyni; sam nawet *Mehemet Ali* posłał z Egiptu *Grzegorzowi XVI*, kolumny olbrzymie z przepysznego wschodniego alabastru.

Gdy atoli zniszczenie bazyliki przypadło w czasie, w którym już od dawna obudzona była miłość do sztuki starochrześcijańskiej, więc zabytki prawiekowego arcyzmu, choć w rzeczywistości ogniem spłonęły, zachowane nam były w licznych wizerunkach. Tak przeto historycy sztuki starochrześcijańskiej, tłumacząc jęj rozwój, kładą nam przed oczy ryciny pomników sztuki z kościoła *S-go Pawła* bez względu na to, czyli one jeszcze dotrwały w całości do naszych czasów, czyli przepadły pożarem. Podobnie i my poniżej czynić będziemy.

Nasza *Fig. 123* (str. 38), przedstawia rzut poziomy tej bazyliki, dla nas wielce ważny, bo się stał typem a pierwowzorem dla wszystkich późniejszych bazylik.

Przestrzeń świątyni jest arcy wspaniałego ogromu. Bo baczmy! Długość jej dosięga 404 stóp, szerokość 208. Obszar rozdzielony na pięć naw, z których środkowa szeroka na 80 stóp. (Nawa środkowa Ś-go Piotra choć tak olbrzymia dosięga tylko 70 stóp szerokości!) — cztery rzędy kolumn rozdzielające nawy od siebie mieszczą w sobie po 20 kolumn korynekich. Kolumny środkowej nawy dochodzą 33 stóp szerokości, a kolumny dźwigające tęczę (łuk tryumfalny oddzielający ramię podłużne od poprzecznego) wznoszą się do $42\frac{1}{2}$ stóp wysokości. Charakterystyczną cechą tej budowy jest połączenie od góry kolumn. Jakoż na nich nie spoczywa belkowanie proste, ale arkady.



Fig. 123. Rzut poziomy Bazyliki Ś-go Pawła.

Przed kilku dniami wyprawiłem się do bazyliki Św. Pawła (*S. Paolo fuori le mura*). Droga biegła wśród słońca po przestrzeniach, które niegdyś dzierżył hardy, pełen świetności stary Rzym, a które dziś zaległy cmentarném pustkowiem sterczącém w ruiny a poszytém w ciche nieme ogrody a bezładne winnice. Tak dojechalśmy do bramy Ś-go Pawła, niegdyś porta *Ostiensis* zwanéj. I znowu w oczach naszych wzlatywała w lazury nieba owa grobowa piramida (*Cestiusa*) (*). Wrychle toczyły się koła nasze drogą równą prostą. Milczeliśmy sami — milczał w koło świat ciężko w słonecznych spiekotach. W tém zatrzymuje się powóz. Tuż przy gościńcu widać jakąś dawną a prawie zapadłą kapliczkę — i na nią pełna prostoty a bez sztuki, niby pacholęcym artyzmem wykonana płaskorzeźba. Widzisz dwóch mężów ściskających się serdecznie. To Św. Paweł i Św. Piotr! Bo to w tém miejscu, wedle podania, pożegnali się

(*) Zob. T. V, str. 250.

obaj Apostołowie po raz ostatni, idąc na śmierć męczeńską. Napis zachował ich słowa:

„I rzekł Paweł do Piotra:
Niechaj pokój będzie z tobą, coś jest opoką Kościoła
i pasterzem wszystkich Aniołów Chrystusa.

A Piotr rzekł do Pawła:
Idź w pokoju mistrzu dobrych i przewodniku
zbawienia sprawiedliwych* (*).

Ta rzeźba tak prosta przenika uroczystem świątecznem uczuciem serce nasze. Zdaje ci się jakoby męczennicy prawdy, przed wiekami umarli, stanęli żywcem wobec nas, jakobyś okiem śmiertelnem zajrzał w poczęcie tajemnicze mającej się zrodzić chrześcijańskiej historii.

Apostołowie objęli się rzewnem uściśnieniem tu na tém miejscu w ostatnim roku panowania Nerona, w tym czasie straszliwym, gdy najzacniejszych pogan gnębiło przekonanie, że już nie ma dla świata ratunku — że bogowie umarli na wysokiem niebie! Ale wtedy już pod ziemią w ukryciu wykłówało się ziarno Boże o niebiańskich, wiekiustych kwiatach.

Niezadługo stanął przed nami przybytek — rzędami zacnych kolumn zapowiadając świetność wewnętrzną.

Wstąpiłem do świątyni. Zrazu nie mogłem się pochwycić w przestrzeni nieskończenie wspaniałej, świecącej marmurem i złotem. Aż przypomniawszy sobie, że wszedłem do kościoła bocznemi drzwiami, dopiero zrozumiałem, że ten ogrom tak wielki, iżby mógł uchodzić sam za kościół nader olbrzymich rozmiarów, jest jedynie nawą poprzeczną. Kurtyna płócienna malowana oddzielała ją od całej podłużnej budowy bazyliki. Za kurtyną słyhać wołania robotników, młoty, dłuta i żwawą skrzętną pracę (**).

Mozaika w ogromnej trybunie (absydzie) pochodząca z XIII wieku, nie była spalona do szczytu, więc mogła być wiernie odnowioną. Chrystus Pan siedzący na tronie błogosławi prawicą świat. U stóp Zbawiciela klęczy miniaturowa postać papieża *Honorjusza*;

(*) Nie zanotowałem sobie na miejscu tych słów pełnych prostoty i rzewności, dopiero później pisałem do Rzymu do pana Władysława Kulczyckiego, ziomka naszego bawiącego ciągle w wiecznym mieście, by zechciał je przepisać i przesłać mi takowe. Chętnie tym życzeniom odpowiedział zacy nasz rodak, podobnie i w innych razach raczył w listach swoich uzupełniać niedostatki, które się niekiedy okazały w zapiskach moich. Mam sobie więc za miłą powinność wyrazić mu wdzięczność moją za te przyjacielskie przysługi.

(**) Odbudowanie bazyliki Ś-go Pawła po pożarze 1823 roku ukończono dopiero w roku 1854. — St.

jéj maluchne wymiary są symbolem głębokiej pokory. Mozaika ta lubo wykonaną była w epoce romańskiego stylu, jest atoli ujęta wskrós z bizantyńska.

Pomijając mozaikę poniżej umieszczoną w absydzie, zwróćmy uwagę na ową lśniącą na łuku tęczowym a pochodzącą z czasów Leona I, (440 do 461). Popiersie olbrzymie Zbawiciela — z niego promienie rozsyłają światłości na wszech strony.



Fig. 124. Rzeźba ze drzwi śpiżowych Bazyłki Ś-go Pawła.

W ramieniu po-dłużném uwija się mnóstwo robotników spinających się po drabinach, rusztowa-niach, a po przez tamany kurzawy sta-ją nieprzejrzane sze-regi owych kolumn wspianałych.

nych, zwłaszcza dla wilgoci tak wrogiej w tych mokrych niskich okolicach; innym zaś się zdaje, jak mniemam słusznie, że nowocześni artyści stracili poczucie starochrześcijańskiego artyzmu tak pełnego świętej prostoty.

Mimo nakazu Leo-na XII (ur. 1823, † 1829) architekci w od-budowaniu kościoła odstąpili od form sta-rowiecznych dawniej bazyłki. Jedni twier-dzą, że się to stało z powodów technicz-

Nie wdając się w dalsze domysły pod tym względem, wolę przed-stawić czytelnikowi w wizerunkach niektóre zabytki dawniej sztuki. Nasza Fig. 124 wyobraża nam jedno z 54 pól zdobiących drzwi

kościelne (spalone) (*). Widzimy Wniebowstąpienie Pańskie. Obok unoszącego się nad górą Zbawiciela wylatuje na wysokości Nieba Mojżesz i Eliasz. U podnóża góry ŚŚ. Piotr, Jan, Jakób. To dzieło nie było atoli właściwą płaskorzeźbą, jakoż kontury jego oznaczone były jedynie przez głębokie rowki wyżłobione w blasze spiżowej a napełnione srebrnym drutem. Jest-to zabytek bizantyńskiej sztuki, wykonany w Konstantynopolu w roku 1070, więc za czasów naszego Bolesława Śmiałego.

Fig. 125 przedstawia jednego z aniołków umieszczonych wewnątrz tabernakułu. Ten zabytek pochodzi z roku 1266 a miał być ukończony przez *Arnolda* (*Arnolfa*) *di Cambio* (nie wiedzieć czyli to był ten sam mistrz, który zbudował katedrę florencką) (*). Wymuszenie w postaci i draperyi — architektoniczna symetria zwłaszcza w ułożeniu skrzydeł i stóp, są istnym świadectwem, że epoka gotycka, w której się urodził ten pomnik, raczej w architekturze niż w rzeźbie zdołała rozwinąć całą swobodę swoją.

Wędrowiec atoli doznaje uczuć pełnych lubej rozkoszy, gdy go zakonnik wprowadzi do klasztornej dziedzińca. Ta przestrzeń cudowna stanęła w epoce przedgotyckiej, bo w czasie romańskiego arcyzmu, a odziała się całą fantastycznością bogatą, oryginalną współczesnego sobie smaku.

Ten romański styl lubo w Rzymie rzadko kiedy występuje w budowie kościołów, buja jednak sobie i kwitnie swobodnie, uroczu w dziedzińcach klasztornych i w dziełach pomniejszych ornamentyki, w stallach, konfessyonałach, grobowcach, ołtarzach, sprzętach kościelnych i domowych. Nasza *Fig. 126* (str. 42) przedstawia nam choć małą, cząstkę tego niewypowiedzianej piękności klasztornej podwórza Ś-go Pawła.

Widzimy jako ustępami stanęły w rytmicznych odległościach filary silne, ale między filarem a filarem wznoszą się kolumny, jedne



Fig. 125. Rzeźba z roku 1266.

(*) Drzwi te spiżowe nie spaliły się, lecz zaginęły; w roku zaś 1873 odnaleziono je, zachowano w klasztorze Św. Pawła, aby je następnie znowu umieścić przy wejściu do bazyliki. — St.

(**) Zob. T. IV, str. 206.

z nich gładkie jednak, dumne pięknym kapitelem swoim, inne znowu wyrzynane, wyrzeźbione we formy niewyczerpanej a zawsze wdzięcznej i uroczej fantazyi. Jedne z nich patrzą jakby skrzycone liny, inne wyłobione w śrubę, inne znów jakby wycinane w pierożki — a często gęsto stroją się w inkrustacye różnobarwne, świeciste. Te

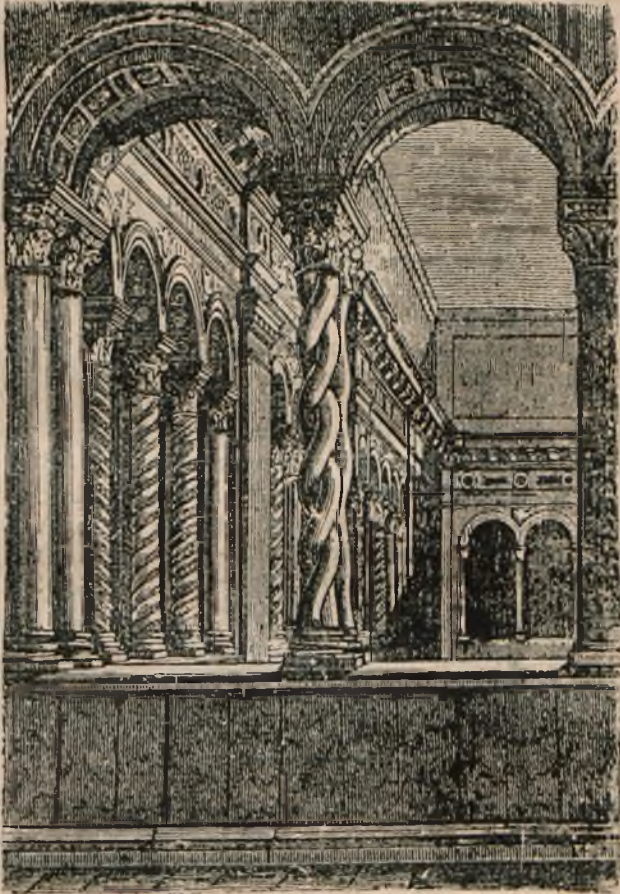


Fig. 126. Dziedziniec klasztoru Ś-go Pawła.

kolumny umieszczone są parami, to jest tak, iż jedna stoi za drugą, więc w poprzek grubości muru arkady — każda z nich ma swój osobny kapitel, przecież oba kapitele jednej pary wiążą się u góry wspólnym gzymsem. Same zaś arkady ozdobione deseniem. A cóż za widok bogaty świeci i kwitnie powyżej tych kolumn! Tu wy-

krzywają się jakieś trójgłowy potworne, srożące się gryfy, hydry, figlują aniołki, wrzeszczą papugi, lub splatają się z sobą zwierzątka dziwaczne, lub wlatuje orzeł rozłożywszy potężne skrzydła, owdzie znowu siadł Adam ze swoją Ewą, lub wilk z wielkiej księgi prawi capkowi morały i t. d. i t. d. Architraw wdzięczy się misternym deseniem — a fryz jak już wyraźnie widzimy na naszym wizerunku ożywiony ozdobami pełnemi radosnej fantazyi.

Bawiłem już kilka tygodni w Rzymie a jeszcze nie widziałem Ojca Ś-go, ale wczoraj zapowiedziano jego powrót z *Castel Gandolfo* gdzie przebył skwary letnie. Droga jego prowadzi przez bramę Ś-go Jana i tuż około *Lateranu*, więc umyśliłem sobie rozpatrzeć się w tej przesławnej świątyni Bożej i doczekać się tam Piusa IX.

Gród stary Laterański był niegdyś przez prawie tysiąc lat stołecznym mieszkaniem papieżów, dzisiaj zaś pałac jest dziełem znanego nam *Dominika Fontany* (ur. 1543, † 1607). O chłodzie artystycznym dzieł tego mistrza mówiliśmy już na innem miejscu (powyżej str. 20, przyp., ob. także T. IV, str. 106).

Facyata kościoła jest kompozycyi *Aleksandra Galilei* (ur. 1691, † 1737), a będąc pełna ruchu i siły jawnie dowodzi, iż artyzm nawet w czasie upadku swego miewa niekiedy szczęsne natchnienia. Tę facyatę tworzy jeden olbrzymi przysionek, zajmujący prawie całą jej wysokość, a złożony z pięciu ogromnych otwartych arkad. Mówię o jednym przysionku, bo lubo mistrz *Alessandro* podzielił go na dwie kondygnacye, dokonał jednak tego tak misternie, tak lekko a prawie nie widocznie, iż nie przerwał bynajmniej potężnych linii pionowych, utworzonych przez kolumny i pilastry, które wnoszą się od dołu do samej wysokości portyku. Środkowa arkada, jako najszersza dźwiga szczyt, a powyżej wieńczy budowę attyka i balustrada. A na szczycie i na attyce pełno posągów. Tak więc świeci całość uroczyta, okazała tchnąca rzeskiem życiem.

We wnętrzu mało co pozostało z bazylikowego stylu, przerobił je jeden z głównych cechmistrzów barokizmu, bo słynny *Francesco Boromini* (ur. 1599, † 1667). Ale on tu tak dzielnie sobie gospodarzył, iż ze stylu baroco wy dobył najświetniejsze jego czynniki a tak stworzył dzieło uderzające ogromnem wrażeniem.

Uważmy jak sobie np. po mistrzowski poradził komponując te olbrzymie filary (*) nawy głównej czyli środkowej. Otóż do obu brzegów każdego tych filarów przyparł pilaster żłobkowany, koryncki wnoszący się aż pod belkowanie, na którym leży strop kościoła. U dołu między pilastrami roztworzył niszę ogromną, w której postawił kolosalny z białego marmuru posąg apostoła. Niszę zaś po obu

(*) Na naszym planiku fig. 108, kościół Laterański oznaczony przez 8.

stronach przybrał od góry w szczyt trójkątny spoczywający na kolumnach okrągłych korynckich z owego kosztownego zielonego marmuru zwanego Verde Antico. Powyżej zaś tej niszy umieszczona jakby w ramach płaskorzeźba przedstawiająca scenę z dziejów świętych, a znowu nad tą rzeźbą w owalnych medalionach obraz malowany. Tak tedy u dołu posąg kolosalny w całkowitej pełnej rzeźbie — powyżej barelif — a jeszcze wyżej malowidło wyrażają doskonale stopniowe przebrzmiewanie i ulatnianie form materialnych w przestrzeni.

Nakoniec uważmy, iż filar z filarem wiąże arkada umieszczona mniej więcej we dwóch trzecich częściach wysokości filaru — nad nią ściana, w której okno oświeca nawę środkową. Strop zaś rozebrany przez listwy potężnie występujące a bogato rzeźbione na kasetony, w których na tle purpurowem i błękitnem iskrzy i kapie suta pozłota.

Gdy więc wstąpisz po za progi tego przybytku roztoczy się w dal wspaniałości pełna perspektywa. Po każdej stronie nawy widzisz sześć kolosalnych postaci apostołów występujących jak duchy olbrzymie w marmurowej bieli na pół ze swoich nisz — i znów te poważne arkady kroczące zwolna, uroczyste w głęb' kościoła — a w najdalszem oddaleniu świeci jeszcze w jasności owa starodawna trybuna (nisza).

Ta trybuna ubrana w mozaikę wykonaną za czasów Mikołaja IV (1288 — 92), wypowiada głębie wiary symboliką pełną prostoty siewankowej, więc jasną, wymowną a rzewną. Posłuchajmy co ona nam prawi!

Wyższa część mozaiki lazurowa, bo przedstawia niebiosa — na niej jako na tle kolosalne popiersie Zbawiciela otoczone główkami aniołów. Niższa część rozwiniętą na tle złotem. W środku staje krzyż z drogich kamieni. Nad krzyżem duch święty w postaci gołębiczy białej. Z jej dzioba jakby promienie wylewają się cztery rzeki rajskie — one spływają po krzyżu, dosięgają jego stóp, tu rozchodzą się po obu stronach, tworząc jakoby grotę wodną. W tej grotcie miasto (Boże), z którego wyrasta palma, — na palmie siadł ptak Fenix ciągle odradzający się, nieśmiertelny. Na dwóch basztach miasta Ś. Piotr i Ś. Paweł. W bramie stanął na straży anioł z mieczem. Tymczasem one potoki od krzyża płynące tworzą wielką rzekę otaczającą miasto. Powyżej z tej rzeki piją wody spragnione owieczki, jelenie, a u dołu pływają na niej w łodziach ludzie, łabędzie i inne ptaki wodne różnego rodzaju — a po brzegach wśród kwiatów bawi się i igra dziatwa. Poniżej tej rzeki dziewięć apostołów. Obok nich w drobniuchnych rozmiarach dwie figurki, z których jedna wyobraża *Jakóba della Turrina* mistrza tej mozaiki, a druga *Jakóba z Camerino* pomocnika jego.

Z tej mozaiki wyraźnie widać jako ta sztuka malarska w Rzymie w XIII stuleciu przewycięża zwolna martwicę skołcałą bizantyń-

skiego pędzla, i jak życie świeższe, weselsze choć zwolna wstępuje w obrazy.

I tu również rozkoszujesz w cudach architektonicznych, chodząc po klasztorным dziedzińcu. Gdy jednak fantazyja, która ubrała, wymyśliła te krużganki jego, jest jakby rodzoną siostrą onej, co skomponowała dziedziniec u Ś. Pawła, więc ich już bliżej opisywać nie będziemy.

Gdy wystąpiłem z kościoła, plac był już ożywiony gruppami ludu, co się zebrały by przywitać Ojca Ś-go, a zwłaszcza nie brakło niewiast i starszych i młodych. Na poręczach po balustradach, na bruku rozsiadła się ta gadająca, jedząca a najczęściej w żywe kolory ubrana publiczność i nie przykryła sobie, choć przewidywała, że Pius IX zapewne dopiero za dwie lub trzy godziny przybędzie.

Zdała słychać krzyk krótki, gwałtowny przerywany niby ognień rotowy. Zbliżyłem się nieco — kółkiem stanęło kilku ludzi przypatrując się z napięciem zajęciem dwóm dzielnym ogorzałym chłopom, którzy pokazując sobie nawzajem pięście krzyczą gwałtownie cinque, tre, due, a wrzeszczą z gorącą, palącą się namiętnością. Jest-to gra zwana *morą*, tak ulubiona od ludu włoskiego. Ona na tém zależy, iż jeden z grających pokazując drugiemu garść, wywołuje jakąś liczbę dowolną, ale nie większą nad dziesięć — a drugi winien w tej chwili szybkością błyskawicy rozłożyć odpowiednią ilość palców — jeżeli mu się uda, wygrywa, w przeciwnym razie przegrywa. Żądza tej gry jest powszechną — a przy kipiącém zapalczywém usposobieniu umysłów nie rzadko kończy się nie na wygranych lub przegranych bajkach, lecz na bijatyce a nawet na nożu.

Odwlekała się jeszcze chwila przybycia Piusa IX. Miałem więc dużo swobody by się rozpoznać dokładnie w gruppie budynków i kaplic sąsiadujących z kościołem Ś. Jana Laterańskiego. Tu żyją skarbnice najwyższych świętości wiary naszej, a pomniki najgłębszego religijnego znaczenia dla całego chrześcijańskiego świata (Scala Santa!). Nie będę atoli ich opisywał. Bo nie zdołając dla braku miejsca poświęcić tym arcy ważnym zabytkom dokładniejszej pracy, a zarazem nie chcąc odbyć rzeczy powierzchownym lekkoduchym opisem nie odpowiednim grozie przedmiotu, wolę raczej odesłać czytelników do gruntownych dzieł w tej mierze (*), a samemu ograniczyć się na wspomnieniu kilku pomników, zostających w najbliższym związku z celem książki naszej.

Naprawdę — dreszcze czei przejmują wędrowca gdy wstąpi do baptysterium. Bo pomyślmy! Zdaje się prawie z pewnością, iż ona sięga jeszcze czasów Konstantyna W.! Tak przez ten przybytek przepłynęło z okładem półtora tysiąca lat! On był też prototy-

(*) Ob. np. *Les sept Basiliques de Rome* przez De Bussière. T. I, Paris 1845 r.

pem a macierzą dla wszystkich późniejszych baptysteriów (*). Baptysterium Laterańskie jest ośmiokątem — w środku ogromna czara otoczona balustradą i ośmiu kolumnami z porfiru, które na swoim belkowaniu dźwigają ośm kolumn z białego marmuru — na tych kolumnach białych staje mur sięgający dachu. Obejście między owymi porfirowymi kolumnami a ścianą budynku ozdobione jest w malowania nowoczesnych mistrzów.



Fig. 127. Płaskorzeźba z r. 1195.

W oratorium Ś. Jana Ewangelisty graniczącem z baptysterium przechowały się drzwi śpiżowe z r. 1195; zatem z epoki romańskiego stylu. Na nich widzimy postać niewieścią przedstawioną na fig. 127. Spostrzegamy w tej rzeźbie charakter i swobodnie wyrażoną indywidualność, a draperyą nierównie swobodniej rozwiniętą niż w owych tak jeszcze martwych dziełach malarskich daleko późniejszego Cimabuego (ur. 1240, † 1300) (**). Może się to dzieje dla tego, iż rzeźbiarstwo brała natchnienia swoje ze starożytniej sztuki, a malarstwo chrześcijańskie zaś samodzielnie torowało sobie nowe drogi.

Jeszcze wielce ważnym zabytkiem (przy Scala Santa) jest mozaika, będąca wierną kopią owęj powyżej wspomnianej, którą Leo III współczesny Karola W. kazał wykonać w trichlinium pałacu Laterańskiego, w niej symbolicznie wyrażając sojusz władzy duchownej i świeckiej (***).

W pałacu Laterańskim założono od niedawnego czasu muzeum

(*) Spotykaliśmy już baptisteria podobnego rozkładu jako Ś-go Jana we Florencji T. III, str. 236, w Pizie T. III, str. 315 i nast.

(**) Zob. T. I, str. 278, T. III, str. 247 i T. IV, str. 14 i nast.

(***) W środkowym obrazie Chrystus rozsyła na wszech strony świata apostołów. Po jednej zaś stronie widzimy Pana Jezusa na tronie; prawą ręką trzyma klucze nad klęczącym Ś. Sylwestrem, a lewą oddaje sztandar klęczącemu Konstantynowi W. Po lewej stronie Ś. Piotr na tronie prawą ręką podaje palliusz Leonowi III, a lewą sztandar Karolowi W. Konstanty w Koronie, a na sztandarze jego jaśniej krzyż. Karol jeszcze bez korony, a sztandar jego kończy się grottem.

sztuki starożytniej (*). Gdy mając duszę jeszcze przepelnioną tchem zadatków Wiary Chrystusowej, popatrzysz w tych muzeach na odlew rzeźb z ateńskiego Parthenonu, na te postacie Fidiasowego dłuta — co uśmiechając się olimpijskim wdziękiem, zadumały się w swojej ziemskiej piękności — wtedy zrozumiesz, że przecucia najwyższych starożytnych geniuszów, a poczęte w najszcześniejszych chwilach ich żywota, były tylko nocnym sennym marzeniem w porównaniu treści, żyjącej w duszy najbiedniejszego na umyśle prostaczka, lecz wychrzczonego w Zbawicielu.

Gdym znowu ujrzał się na placu Laterańskim — ruch jakby falą rzucił zgromadzonym ludem. Za bramą Ś. Jana zaturkotały powozy. W bramie pojawia się ekwipaż — za nim drugi — trzeci — czwarty i cały łańcuch pojazdów — byli to dygnitarze państwa, a częściej jeszcze najznakomitsze rodziny Rzymu, które były pośpieszyły na przywitanie Ojca Ś., a teraz z nim razem wracały do stolicy.

Stanąłem sobie właśnie na skrawku, na którym powozy zwalniały ostrego klusa — więc jako professor estetyki dopełniałem pilnie niby z urzędu mojego obowiązku, zwracając głównie bacność na piękną połowę ludzkiego rodzaju. A było też czego! — Często przesuwają się profile tak prawidłowe, szlachetne jakby wyrobione dłutkiem mistrzostwem a zakochanym jakimś starożytnym mistrza. Brwi, oczy, czoło, nos niby u Aspazyi, a oczy płonące ciemnym wilgotnym ogniem dziwnie świeciły na tych twarzach bladych, białych jak marmur z Paros. Wyraz u jednych tych dam jakiś hardy i dumny niby Junony — inne zdawały się być zaiste ożywionym posągami Afrodyty Praxitela z podniesioną nieco dolną powieką a z tęsknym uśmiechem na ustach. Inne — ale nie dokończyłem jeszcze moich studyów — gdy z tłumu ktoś huknął: „Ecco! Ecco!“ — a Ecco! Ecco! odezwały się grzmiącym chórem wszystkie w koło grupy. Za bramą znów tuman kurzu — w tej chwili wpada susem przez nią dragon, za nim drugi — i pędzą cwałem. A jeszcze chwilkę a już oddział kilku dragonów i karetą. W okamgnieniu czapki-kapelusze zerwały się z głów, a karetą z Ojcem Świętym zbliżała się poważnie do publiczności. Poruszała się krok za krokiem. Niektórzy z obecnych skłonili kolana inni zupełnie ukłękli. Pius IX wychylając się nieco z okna karety błogosławił wiernych. Oblicze jego oblane wyrazem najgłębszego pokoju — a niezamąconej pogody duchowej.

(*) Muzeum to założył w roku 1843 papież Grzegorz XVI i dla tego nosi nazwę: *Museum Gregorianum Lateranense*. Prócz licznych rzeźb, które dla lepszego pomieszczenia z Watykanu tu przeniesiono, muzeum to w nowszych czasach zubożeniem zostało licznymi zabytkami starożytności, znalezionymi na *via Latina*, *Appia*, *Labicana* i t. p. — St.

Przejechał — w okamgnieniu rozplynęły na wszech strony ciżby — a plac Laterański znów pusty, odludny — martwy. Znękany tylogodzinnym obchodem miałem się i ja ku domowi. Po drodze towarzyszyły mi dolatujące z daleka dziarskie ochotne dźwięki brzęcących, bębniących tamburynów, które jako przy niedzieli po podworcach, po sieniach domów szarawych przygrywały skocznej młodzieży (*).

Niegdyś za pontyfikatu papieża Liberiusza, więc będzie temu właśnie półtora tysiąca lat, mieszkał w Rzymie Patrycyusz Jan wraz z żoną swoją. A był to mąż, który żyjąc pobożnie miał wielkie poważanie w mieście a zachowanie u Ojca Świętego. Przecież smutno było na świecie świątobliwym małżonkom, bo chociaż opływali w ziemskie dostatki, Pan Bóg nie pocieszył ich potomstwem. Co rana i co wieczór błagali Pannę Najświętszą, aby im raczyła wskazać sposób, którymby użyli najlepiej zamożnego mienia swojego zdobytego długą pracą poczciwego żywota. I usłuchała modłów Boga-Rodzica. Bo było to piątego Sierpnia więc w porze roku, w której niebo pali się nad Rzymem najgorętszym skwarem, gdy Marya Panna pojawiła się Janowi nocnym sennym widziadłem i rzekła mu: „Wybuduj kościół na Esquilińskiej górze, a w miejscu, które w tej chwili pokryłam śniegiem tobie na niezawodną oznakę“. Skoro zaświtał szary poranek, Jan śpieszy do Liberiusza i zwierza mu nocne widzenie swoje. A papież pełny podziwienia opowiada jako i jego samego o tejże godzinie takż sam nawiedził sen. Więc biskup Rzymu i Jan i małżonka jego z orszakiem prałatów i drużyną co przedniejszych mieszkańców miasta śpieszą na Esquilińską górę. I o dziwy, najwyższe jej wierzchołki bielily się na prawdę śnieżną oponą równającą się przestrzeni jakoby wielkiego kościoła! Wtedy Liberiusz laską, którą trzymał w dłoni, skreślił na śniegach rysunek przyszłej świątyni. Takowa stanęła na cześć „Najświętszej Panny śnieżnej“, której święto też obchodzimy po dziś dzień 5 Sierpnia. Pobożny Jan dla wielkiego cudu ten przybytek na Esquiline przez siebie wystawiony nazwał *S. Maria Maggiore*. Był to pierwszy kościół w Rzymie fundowany pod wezwaniem Boga-Rodzicy (**).

Do Sta Maria Maggiore odprawilem wczoraj pielgrzymkę moją.

(*) Od czasu do czasu znowu przesuwaly mi się przed duszą owe przed chwilą widziane panie o tak idealnych rysach, o uśmiechu tak olimpijskim a wejrzeniu poezyi pełnem. Ani przeczuwałem, że za dni kilka obaczę te same boginie zajęte najprozaiczniejszą prozą, bo zjadające śniadanie z apetytem wskróś ziemskim a tak dalece niepoetycznym, iż ogromne wcale nieidealne massy wiktuałów znikaly jakby na skinienie wróżki.

(**) Na naszej mapce fig. 108, kościół S. Maria Maggiore oznaczony przez 9.

Droga wyprowadziła mnie w końcu w bezludne ciche a prawie nieme strony miasta. Wśród tej samotności tęsknej w pośród gorejących słonecznych skwarów a spiekoty ciężkiej, dławnej, nawiedzały duszę moją owe podania o założeniu tego kościoła. Bo te tradycje porannych wieków tak są pacholecją prostoty pełne, jak wspomnienia z lat dziecinnych nawiedzające nas niekiedy wśród trudu późniejszego żywota; są to dźwięki dalekiej arfy eolskiej, co dolatują wśród bezseni nocnej biednego człeka nękanego troską ciężką.

Ferdinando Fuga mistrz barokizmu (ur. 1699, † 1780) ubrał ten przybytek S. Maria Maggiore, już kilkakroć dawniej przekształcony, we facyatę niepoczesną. Uczynił ją również portykiem podobną do facyaty kościoła Laterańskiego, ale ten sam motyw w jego rękach skrzywił się wielce niezgrabnie. Bo tam *Alexander Galilei*, jak wiemy (*), zbudował jeden portyk, bo o pilastrach, które wzrastając od dołu sięgają samych wysokości kościoła, a lubo go przedzielił na dwie kondygnacye, ale uczynił takowe tak lekkie i nieznaczne, że nie psują bynajmniej całości; Fuga przeciwnie utworzył na prawdę dwa piętra, to jest dwa portyki, z których jeden stanął na drugim. A każdy z nich ma osobne swoje kolumny i pilastry. Zrobił tedy rzecz ciężką, miglarną i niewspaniałą. Dzieje się w innych sztukach a najczęściej nawet w poezyi i w muzyce, że ten sam motyw zrodzi z siebie to koncepcyą genialną, to jakiegoś niedorodka fantazyi.

Ale te niesmaki gdzieś się podzieją a pamięć tych ułomnostek rozplynie z przed duszy, gdy wstąpisz do wnętrza przybytku; tu zewsząd ogarnia cię niewysłowiona grandezza i wielkość cicha, spokojna. Z jednej i drugiej strony olbrzymiej nawy kroczą dumnym szeregiem kolumny jońskie z białego marmuru a tych kolumn jest trzydzieści sześć, a wszystkie promienia we wspaniałej marmurowej bieli. I szczęśliwie w tej chwili oświetlone były te ciche, majestatu pełne przestrzenie. Tam kędy się kończył zastęp kolumn spadała niby Bożą nawałnicą powódź światłości — w niej płynął ołtarz wielki, a za nim widzisz, jakby przez przejrzyste glorie, wielką olbrzymią niżę kościelną.

A na tęczy a na ścianach nawy środkowej mozaiki starochrześcijańskie, a pochodzące z piątego wieku, opowiadają naiwnie i serdecznie dzieje Pisma Ś-go. A patrz na ten strop — wykonał go znany nam arcymistrz renesansu ów *Giuliano da San Gallo* (**). On w tym stropie nie sadi się bynajmniej na wnęki (kassetony) wymyślnego przeróżnego kształtu — bo je uczynił prostokątne — ale w nich dokazał wielkiej sztuki, bo je odział przepychem, a wspaniałością bogatą, a przytém również wysoką szlachetnością a wdziękiem niewypowiedzianego uroku.

(*) Zob. powyżej str. 43.

(**) Zob. powyżej str. 17.

Byłoby też czego długo prawić o mozaikach z piątego wieku, lub o mozaikach trybuny wykonanych przez *Jakóba della Turrita* (1288 do 1292), ale gdy mistrz ten już w Lateranie przemówił do nas skamieniałą poezją a symboliką głębokiej mądrości, więc raczej spojrzymy na grobowiec kardynała *Consalvo* (*Gonsalvus*), który umarł w r. 1299. Zgadujemy więc już ze samej daty śmierci, że pomnik ten skomponowała sztuka gotycka — a trybem jakim żyła w italskich ziemiach, a zwłaszcza w przedwiecznej nadtybrowej stolicy. Ten grobowiec powstał z ręki *Jana Cosmy*, technie przeto tym wdziękiem i urokiem, który jest cechą wszystkich dzieł tej rodziny artystów (*Cosmatów*). Pod baldakinem szczytowym spoczął *Consalvo* zasnawszy niby lekkim słodkim snem. Zazdrościć mu tego snu — i tej ciszy błogiej! — Uśmiecha się umarły starzec jakby niemowlę gdy o aniołkach marzy i o rajskich sadach i jabłuszkach złotych. Przy głowie stanął anioł i przy stopach stanął drugi niebiański braciszek duchem stulony w sobie. Oba skrzydlate zesłanniki strzegą z miłością umarłego, by hałaśne troski ziemskie, a biedy łkające żywota nie przerwały mu pokoju.



Fig. 128. Anioł, dzieło *Jana Cosmy* r. 1299.

Nasza *figura 128* przedstawia jednego z tych aniołów.

Przed kościołem ze strony presbiterium spina się w górę *obelisk*, co niegdyś przed tysiącami lat zrodził Egipt, ów stary a znany mruk ludzkiej historii. Napis na podnózu obeliska wypowiada uczucia syna nadnilowej ojczyzny mówiąc, że mu było bardzo smutno i tęskno, póki musiał hołdować pogańskim świątyniom, ale, że obecnie się raduje i weseli służąc chwale Boga-Rodzicy. Ze strony zaś facyaty na obszernym placu stanęła kolumna dobrze już nam znana — boć to ona pochodzi z bazyliki Konstantyna, sąsiadującej z *Forum Romanum* (*).

Jeszcze się rozpatrywałem w tej facyacie i w tym portyku i w tych nieszczęsnych skrzydlicach jego, gdy przystąpił do mnie *custode* zapraszając na oględziny starych mozaikowanych obrazów będących dziełem *Félipe Rusuti* z r. 1300, które doskonale widzieć można we wyższym przysionku portyku. I zaiste było w czém roz-

(*) Zob. T. V, str. 136 i nast.

koszować, te mozaiki tak są proste, niewinne, pacholece, jak owa święta legenda opowiadająca powyżej wspomniane dzieje założenia kościoła tego.

Na jednym z tych obrazów widać w niebiosach okrąg niby okno otwarte — w nim Chrystus Pan i Boga-Rodzica pełną dłonią sypią na ziemię śniegi gęste, które już płachtą białą pokrywają szerokie pole. Na innym obrazie Liberiusz laską zakreśla na śniegu przyszłą świątynię, a obok niego stanął Jan pobożny wraz z małżonką swoją i otacza ich grono dostojników Kościoła i drużyna niewiast i dziatwy. Na innych obrazach widać wdzięczne architektury, które, wedle zdania bystrych krytyków (np. Burckhardta), żywcem przypominają malowidła pompejańskie. Lubo na takowe spostrzeżenia chętnie się godzę, nie umiałbym atoli dostatecznie wytlómaczyć owego klasycyzmu w epoce romantyczności pełnego rozkwitu — a to zwłaszcza w owym czasie, w którym nikt jeszcze ani przeczuwał skarbów malarzkich pogrzebanych pod popiołem owych umarłych miast. Wypada może zgodzić się na zdanie tych, co przypuszczają jako w ówczesnym Rzymie, bogatym jeszcze w liczne zabytki starożytnego świata, zachowały się obficie na wzór dzieła dawnych artystów malarzy.

Prawda, że S. Maria Maggiore a więcej jeszcze kościół Ś-go Jana Lateranu straciły swoje pierwotne bazylikowe formy; jednak gdy i w poprzednich tomach niniejszej Podróży i teraz wśród wędrówek naszych po Rzymie często prawiliśmy o rozkładzie tych najstarszych domów Bożych więc mniemam, że już nabędziemy dokładnego o nich pojęcia jeżeli sobie dla uzupełnienia opiszemy jeszcze jedną bazylikę, którą na szczęście przekazały nam pradziadowe wieki. Ta bazylika jest wprawdzie skromnych wymiarów a wielce prostego rozkładu, zachowała atoli nie tylko ów dziedziniec (*atrium*) tak silnie charakteryzujący najdawniejsze bazyliki rzymskie, ale nawet we wnętrzu swoim stawia nam przed oczy ich urządzenie we wszystkich najważniejszych szczegółach swoich.

Tą bazyliką jest kościół *S. Clemente*, założony w porannej epoce chrześcijańskich dziejów. Wszak według podania był on domem Ś-go Klemensa, który wstąpił na stolicę apostolską jeszcze w roku 91, więc za panowania straszliwego Domicjana, owego okrutnika, co pastwiąc się nad ludźmi i nad zwierzątkami miał się za wszechmocnego Boga. Wiemy też z pewnością, iż w r. 417, papież Zosimus w tej bazylice *S. Clemente* potępił naukę Pelagiusza.

Więc z korną myślą, a podniesioném uczuciem wstępujemy do tej praocjowej świątyni.

Miejmy na oku naszą *fig. 129* str. 52, będącą rzutem poziomym bazyliki *S. Clemente*.

Najprzód przez portyk (*prothyron*) o kilku stopniach, spoczywa-

jący na czterech kolumnach, stajemy na dziedzińcu *atrium*, jak wiemy także *Paradisus* lub *Aula* zwanym. Tu mieściła się studnia (*Cantharus*), będąca symbolem oczyszczenia duchowego — tu zatrzymywali się pokutnicy, na kolanach błagając pobożnych, by się modłami wstawiali za nimi. Wzdłuż całej szerokości kościoła bieży wązki przysiónek (*narthex*), w którym gromadzili się w czasie nabożeństwa, katechumeny to jest ci, którzy się dopiero gotowali do wstąpienia w rzęszę wiernych.

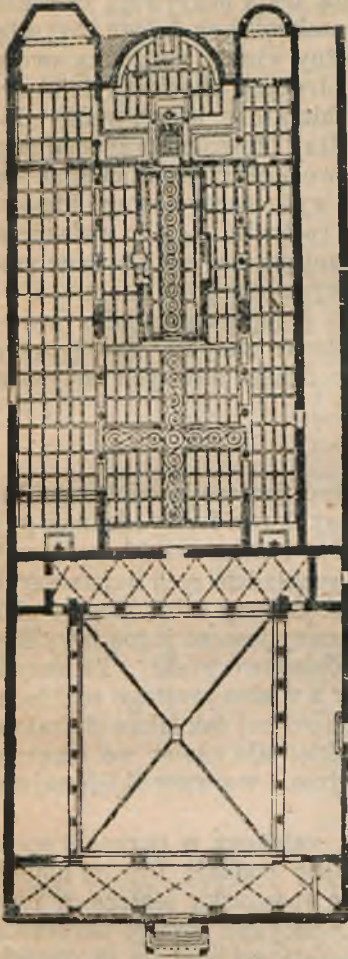


Fig. 129. Bazylika S. Clemente.
Rzut poziomy.

Przeszedłszy progi samej świątyni porównajmy nasz rzut poziomy 129 z fig. 130 przedstawiającą widok wewnętrzny kościoła.

Widzimy trzy nawy utworzone przez kolumny a filary umieszczone w środku długości całej przestrzeni. Te kolumny u góry nie łączą się prostym brusem, ale arkadami.

Nawa boczna po lewej od wstępu, więc po prawej wielkiego ołtarza jest szerszą, jako przeznaczona dla mężczyzn. Druga nawa boczna, będąca przeznaczona dla niewiast, jest nierównie węższa od pierwszej.

Widzimy na obu figurach naszych jako posadzka (*arca*) wyłożona w desenie płytami marmurowymi, tworzy krzyż w przodkowej części nawy głównej.

Ale arcy zajmujący jest *chór* (*chorus*), który się wraz z urządzeniem swoim w zupełności dochował aż do naszych czasów. Widzimy bowiem (na obu figurach) w dalszej części nawy środkowej przestrzeń prostokątną, wzniesioną nad posadzkę o dwa stopnie, jest ona ogrodzona w koło balustradą marmurową, wykładaną misternie a z wielkim wdziękiem w przesliczne rysunki. Ta prze-

strzeń — jak wiemy, przeznaczoną była dla niższego śpiewającego duchowieństwa i dla tego zwała się chórem.

W tym chórze spostrzegamy po lewej (od wstępu) *ambonę* wysoko wzniesioną a przeznaczoną do odczytania Ewangelii, a po prawej

pulpit służący do odczytania epistoły. Obok ambony lichtarz na *paschał*, który do dziś dnia utrzymuje się w obrzędach Kościoła (*).
W końcu chóru staje ołtarz pod baldakinem spoczywającym

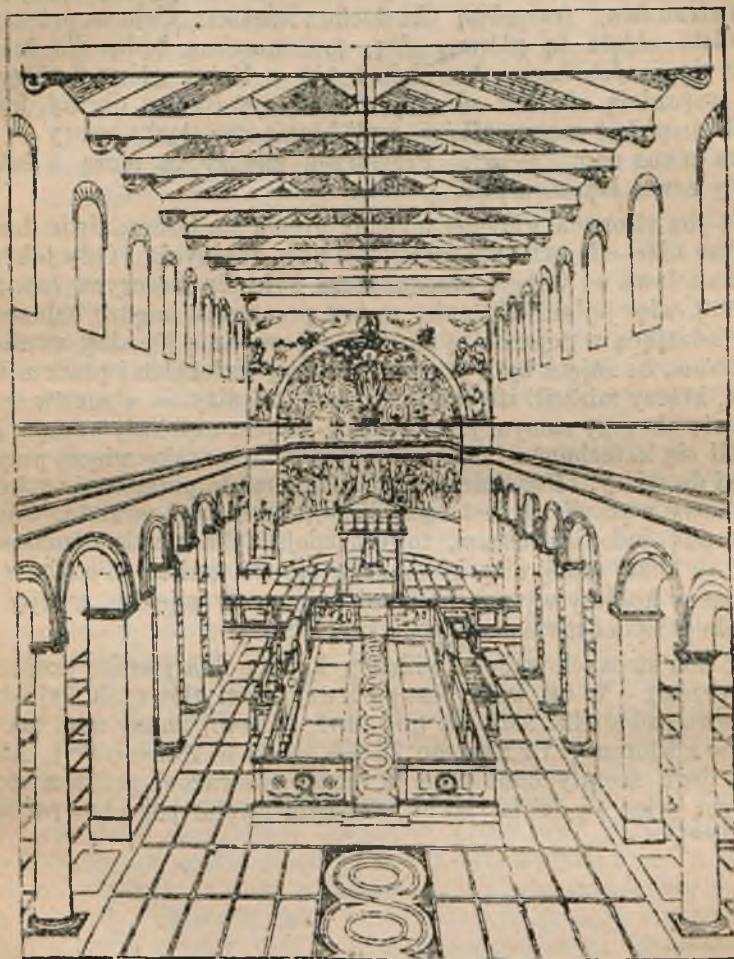


Fig. 130. Widok wnętrza bazyliki S. Clemente.

na czterech kolumnach. Opony zasuwane dodawały tajemniczej

(*) *Paschał* jest ową znaną nam świecą wielkich wymiarów a z pięciu *granami* (kadzidłami); w Wielką Sobotę stawia się przy ołtarzu w stronie Ewangelii i zapala się we wszystkie uroczyste święta aż do Wniebowstąpienia Pańskiego, a to aż do odczytania Ewangelii.

uroczystości stołowi Pańskiemu (*ciborium*), a w najdalszej głębi promieniowa trybuna, owa niża (*concha, absis, trybuna*), świecąca bogatą, złocistą mozaiką. W niej na podniesieniu spoczął tron biskupa (*cathedra*). Obok tego krzesła półkolem zataczają się w trybunie z obu stron ławy (*subsellia*) dla duchowieństwa. Cała ta przestrzeń półkolista objęta tą główną niżą, przeznaczoną będąc dla księży, zwała się *presbiterium*. A widzimy też w końcu głównej nawy arkadę wspaniałą również ubraną w sute, mozaikowe obrazy, jest to „*Iuk tryumfalny*“ męczenników, czyli brama zwycięzka wiary — jest to owa znana nam „*tęcza*“. Przestrzeń między tą tęczą a łukiem absydy zowie się *sacrarium*.

Po obu stronach głównej trybuny głębią się jeszcze dwie drugie, mniejsze niże, odpowiednie szerokości naw bocznych. Gdy jak wiemy nawa lewa od wstępu przeznaczona była dla mężczyzn (ob. plan fig. 129), więc jej przedłużenie, to jest przestrzeń między balustradą przegradzającą w poprzek tę nawę a odpowiednią jej niżą, zwała się *senatorium*, bo zajęta była przez dygnitarzy świeckich i przez zakonników, którzy mieścili się tuż przy samej tej niży — a znowu w tejże nawie ale przy samym jej początku, to jest najbliżej wstępu, gromadzili się katechumeny wyższych stopni, więc jako więcej przygotowani do wiary. Podobne przeznaczenie miała przestrzeń w końcu owej nawy węższej, to jest będącej po prawej ręce wchodu, tam za balustradą było *matroneum*, to jest miejsce dla niewiast znakomitszych, a bliżej samej niży gromadziły się zakonnice. Podobnie katechumeny kobiety wyższych stopni zajmowały miejsce w tejże nawie, ale w sąsiedztwie wstępu do kościoła (*).

Po obu stronach wchodu widzimy kaplice (na planiku oznaczone krzyżykiem). W tej, która jest po lewej drzwi głównych, żyje dziełami swojemi wielki *Masaccio* (ur. 1402, † 1443) znany nam tak dokładnie z Florencyi i z naszego *Zarysu sztuki w Toskanii* (**). Ale te dzieła jego zostały odnowione a raczej znieważone pędzlem nieporęcznym, więc są dzisiaj jakby własnym swoim pogrobowym upiorem (***)

(*) Porównaj ten opis szczegółowy bazyliki S. Clemente z zarysem ogólnym bazylik w Tomie II, w przyp. str. 13 i następne.

(**) Zob. T. III, str. 223 i T. IV, str. 39.

(***) Co do kościoła S. Clemente należy tu dodać, że w roku 1858 natrafiono przypadkowo na podziemia tego kościoła. Długoletnie prace nad ich uprzystępnieniem wykazały istnienie dość dobrze zachowanego kościoła z trzech naw, pochodzącego prawdopodobnie z czwartego wieku. Odnaleziono tu też ciekawe i pouczające starochrześcijańskie freski, pochodzące w części z siódmego, w części z ósmego i dziewiątego wieku. Stanowią one cenny materiał do poznania sztuki bizantyjskiej i jej stosunku do późniejszego rozwoju nowszego malarstwa. -- St.

Odprowadziliśmy tedy, jak mniemam, już dokładnie rzecz o starożymskich bazylikach.

Wiemy atoli, że współcześnie owa dawna architektura budowała niekiedy jeszcze świątynie centralne, to wielokątne, to okrągłe. Otóż budowle tej formy mogły mieć trojaki przeznaczenie, bo albo były wprost kościołami, kaplicami (*), albo byli chrzcicielnicami (baptysteria (**)), albo kaplicami grobowymi. Przecież Rzym, istne Muzeum dziejów ludzkich, przechował jeszcze jedno dzieło tego kształtu, mające znaczenie kościoła, ale tak oryginalne, tak nadzwyczajne, żeby się nie godziło pominąć je milczkiem.

Na ogłuchłym a niegdyś wiekosławnym pagórze Caelius, na ustrojniu cichem, samotnem, milczącym widzisz budynek szarobury, okrągły, podsadzisty a zasepiony, niby zsiwiała twierdza wojenna, co dziś na pół śpiąca marzy w pokoju o dawnych przechwałkach, o gwałtach krwawych. Jest-to *S. Stefano Rotondo* (***). Wszak po naszych wędrowkach cmentarnych wśród ruin starożymskich (****), spotkaliśmy się już z tym budynkiem tak dziwnym, tak zagadkowym, iż przez długi czas uchodził za przybytek pogański; jednym zdawało się, że był niegdyś poświęcony Bachusowi, innym znów, że dźwignął się na cześć skoczemu, kosmatemu Faunowi, lub stokroć od niego gorszemu cesarzowi Claudiusowi, aż w nowszych czasach stanęła pewność, iż jest dziełem rąk chrześcijańskich, zwłaszcza z najpierwszych, najdawniejszych czasów.

Uważmy naprzód architekturę jego. Gdy wejdziemy, wewnątrz obaczymy mur obwodzący niby walcem przestrzeń kolistą. W niej znowu kołem mniejszem stanęło dwadzieścia kolumn dźwigających rodzaj kopuły — a w środku tego koła utworzonego przez te kolumny wznosi się ołtarz wielki, który sam naśladujący świątyniczkę, spina się na kolumnach piętrami w kilka kondygnacyj.

Znać więc, iż całość dość dziwnego pomysłu, a wrychle dostrzedz można, że ona pierwotnie była jeszcze nierównie fantastyczniejsza. Bo w owym murze obiegającym w koło przestrzeń, będącym obecnie ścianą zewnętrzną kościoła, widać wmurowane 34 kolumn. Nie trudno tedy zgadnąć, iż pierwotnie tego muru nie było, i że te 34 kolumn stały samoistnie, obiegając kołem owe 20 kolumn, i że te 34 kolumn pierwotnie otoczone znowu były murem, który je obwodził jeszcze większym kołem, a tak stanowił pierwotnie ścianę zewnętrzną kościoła. Dziś ten mur wprawdzie się jeszcze utrzymał, gdy atoli obejście między nim a ścianą teraźniejszego kościoła jest od góry bez pokrycia, które od dawna spadło, więc też obejście takowe

(*) Jak np. *S. Fosca* na *Torcello* pod *Wenecją* (T. II, str. 22) i kaplice obok *S-go Jana* w *Lateranie*.

(**) *S-go Jana* we *Florencyi* (T. III, str. 230) i w *Pizie* (T. III, str. 315).

(***) Na planiku fig. 108 T. V, str. 31, *S. Stefano Rotondo* oznaczony przez 10.

(****) T. V, str. 229 i nast.

nie stanowi obecnie już części kościoła, lecz zawiera w sobie ogródki, dziedzińczyki i przeróżne drobne zabudowania.

Łatwo sobie tedy w myśli wystawić koncepcją fantastyczną, wybijając starego budownika. Ściana kościelna zataczała się kołem — wewnątrz tej przestrzeni — w pewnej odległości od tej ściany owe 36 kolumn obiegały koło mniejsze — w niem znowu tworzyło jeszcze mniejsze koło 20 kolumn — a dopiero w środku jego, więc w środku całej przestrzeni mieścił się ołtarz. Słusznie tedy krytycy uważają ten kościół za pięcionawowy, w którym atoli nawy obiegają koło, a którego średnią nawą jest owa środkowa przestrzeń kolistą z ołtarzem.

Rzekliśmy, że od dawna spadło sklepienie, które niegdyś pokrywało oboje między terazniejszą ścianą kościoła, a ową ścianą pierwotną zewnętrzną; otóż pozostałe ślady dowodzą, jak owe sklepienie było dokonane w sposób arcy oryginalny a misterny. Jakoż widać, iż się składało z naczynek glinianych, wewnątrz próżnych, kształtu podłużnego, a żłobionych na zewnątrz w ślimaka, by się szczelnie nawzajem wapnem chwyciły. Wszak podobnym trybem sklepione są budynki współczesne w Ravninie (San Vitale), gdzie używano do sklepienia ganków w kształcie urn, które pionowo jedne w drugie wkładano. Sklepienie takowe odznaczające się dziwną lekkością, było wielce wygodne, bo nie rozpierało murów zbytniem brzemieniem. Tej konstrukcyi atoli nie mijemy za jedno z owym sposobem sklepienia, używanego dziś często na zachodzie (zwłaszcza w Paryżu) — bo wprawdzie i tam budują sklepienia z cegieł pustych w sobie, ale takowe są wycinkami kuli. Widać tedy, że zasada w tych nowoczesnych sklepieniach jest inna, bo główny ich cel jest, aby osiągnąć zwłaszcza w budowach świeckich największą ile być może płaskość sklepienia, a to dla oszczędzenia miejsca.

Nie rozprawiając już o kapliczkach dość oryginalnie urządzonych w tym kościele S. Stefano Rotondo, rzućmy tylko jeszcze naprędce wzrok nasz na te straszliwe malowania, grożące nam ze ścian jego. Zaiste spojrzymy mimochodem na te obrazy i czém rychlej ztąd uciekajmy, bo te ich okropności a zgrozy ohydne mogłyby się nas na długo czepić, i męczyć dniem a straszyć nocą.

Antonio Tempesta, mistrz świetnej sławy (ur. 1555, † 1630) i *Niccolò Circignano* (ur. 1519, † 1591), zwykle zwany *Cavaliere dalle Pomerance*, albo po prostu *Pomerancio*, wykonali te obrazy, jakby na umizgi do okropności a ohydny piekielnej — są to sceny stawiające na żywe oczy katusze i okrucieństwa zadane męczennikom świętym. Tu ćwiertują żywcem drgające, krwią spluskane ciało — tam postać kwitnąca dziewicy, ochłonią żarliwym płomieniem — ówdzie przytomnego starca — a tak dalej a dalej. Te sceny są katuszą dla samego widza i nad nim się bestwią i pastwią. Te obrazy malowane naprędce pędzlem znać chyba, śmigającym a wprawnym, ale

oddychają takim szczerym naturalizmem, taką realistyką, że one jakby majaki febralne przejmują gorączką a mrozem.

Już byłem ubiegł duży kawał drogi — już odetchnąłem powietrzem wolnym, powietrzem Bożem, a jeszcze mię ścigały jak zmory, jak jędze złośliwe owe zgrozy, a strachy z piekła rodem. Zażegnałem je w końcu pytaniem, jakim prawem one się przedarły w dziedzinę nadświatną ideałów a w niebo artystycznej piękności?

Mniemam, że przedmioty tego rodzaju, a malowane z tym surowym, szczerym naturalizmem nie nadają się do domu Boga, nieskończonej miłości a miłosierdzia bez granic — że nie przystają do przybytku wiary, co wlewa balsam pokoju w rany serca, utula palące męki duszy. Jest też rzeczą pewną, że takowe malowania chybiają samėj istocie sztuki. Bo piękność, będąc uzmysłowieniem idei, przedstawia człowiekowi jego własną a najzacniejszą, najwyższą treść — więc go wznosi powyżej jego powszedniej natury, wznosi go po nad zwykły, codzienny jego stan. Lecz okropność zrodzona fantazyą artysty, okropność sama przez się, przejmująca współczuciem widza, czyni go samego jakoby przedmiotem tych widzianych okrucieństw a mąk — a tak, zamiast go podnieść, wywyższyć, przygniata go, przyciska, jakoby zabójczém brzemieniem. Takowe obrazy, niby patologiczne, zawsze będą nierozwiązaną dysharmonią! Niechaj artysta, poeta, wprowadza w dzieło swoje okropności, szpetność, ohydę, zbrodnię, ale niechaj ją zarazem pokona i rozwiąże, wyższą ducha ideą. Niechaj ta idea, jako wiekiusta, tryumfuje nad onemi strachami, jako nad czynnikiem doczesnym, przemijającym, a wtedy dopiero właśnie te okropności tém więcej spotęgują i rozpromieniają majestat ducha — one przestaną być tonem fałszywym, a rozplyną w harmonii całości. Wszak to podobnie w znakomitych kompozycjach muzycznych, dysharmonie pokonane spływają w morzu ogólnej harmonii. Jeżeli obraz męczeństwa tak przez artystę będzie ujęty, iż widz obaczy w męczenniku nieskończoną przewagę i wiary i prawdy wiekiustej nad cierpienia cielesne, doczesne — jeśli obaczy, jako te katusze przezwyciężone, pokonane, mając znaczenie jedynie podrzędnego czynnika, służą tylko jako środek wywyższenia idei świętej, uosobionej w postaci męczennika — wtedy zaiste i duch widza sam się wmoże, a uniesie tryumfem nad rzeczy doczesne. Artyści zaś w S. Stefano. inaczej sobie radzili. Dla nich główném zadaniem niesłychane męki, katowskie mizdrzenie się do ciał dygoczących, do krwawych, uciętych, a jeszcze gramolących się członków ludzkich — więc przebrzydła ohyda, okropność, mrowiem przechodząca ciało samego widza, jest ich wieńcem i zasługą.

Tak rozpatrzyliśmy się dostatecznie, jak mniemam, w staro-chrześcijańskich budowach Rzymu. A mając w niniejszym ustępie obecnego tomu głównie na względzie rozwój architektury w wieczystej stolicy, zwróćmy w tej mierze choć przelotem bacność naszą na stulecia następne (*).

(*) Prawda! Dla właściwego zadania niniejszej książki wystarczy dotychczasowe rozpatrzenie się nasze w najdawniejszych kościołach Rzymu. Brak też czasu nie pozwala nam rozwozić się nad liczny szeregim przybytków świętych wiele zkadnąd ważnych. Nie mogą atoli przenieść na siebie bym choć słówkiem nie złożył hołdu jeszcze kilku rzymskim świątyniom i nie zwrócił na takowe uwagi zwłaszcza ziomek odwiedzających wieczysty gród.

Basilica S. Lorenzo fuori le mura (za miastem). Składa się z dwóch części pochodzących z dwóch oddalonych od siebie epok. Część starsza (z VI wieku) stanowiąca dzisiejsze presbiterium jest wielce zajmująca. Zwyczajem wschodnim u góry łodzie — chór — ambony — cudownej piękności paschał — tron biskupi. — Ułomy architektoniczne ze starorzyskich czasów a prześlicznie rzeźbione, tu są na hazard spajane przez owe wieki ciśnione obóstwem materyalnem i artystyczną biedą.

Basilica S. Pietro in Vincoli. Rzut poziomy podobny do planu Ś-go Pawła fig. 123 str. 39. Dwadzieścia kolumn doryckich, które widzimy w tej bazylice S. Pietro były zapewne wzięte ze starorzyskiego budynku, one są dowodem, iż architektki w starej Romie zwłaszcza w późniejszych czasach nadawali kolumnom smukłość wbrew przeciwną ich charakterowi poważnemu. Jakoż najdawniejsze kolumny doryckie mają średnicę wyrównyującą $\frac{1}{4}$ części wysokości, później ta średnica była $\frac{1}{6}$ — w kolumnach zaś w S. Pietro in Vincoli średnica równa się $\frac{1}{8}$ wysokości.

Basilica S. Agnese. Tutaj spotykamy również łodzie tak rzadkie w zachodnich krajach zwłaszcza, że w tej bazylice takowe galerye nie tylko biegną wzdłuż ścian podłużnych, ale łączą się galerya na boku wstępnym. Ten pomysł sprawia widok arcy malowniczy mimo braku profilowania, niedostatków gzymśów i t. d.

Basilica S. Martino ai Monti. Poniżej głównego kościoła mieści się starsza świątynia, a poniżej takowej trzecia najstarsza, z IV wieku.

W mroku szarego oświetlenia, spostrzegasz stare malowania wesołe i gipsowe arabeski fantastyczne, przypominające ornamentyki pompejańskie.

Basilica S. Prassede. Pod względem architektonicznym jest arcy zajmująca. Jest ona wprawdzie jeszcze surowych, pacholecych form, ale rozkładem i rytmicznością przepowiada jakby wróżbita kościół S. Miniato al Monte pod Florencyą, zaprawdę jedną z najcudniejszych świątyni, które widzieliśmy w Podróżny naszej (ob. fig. 58 i 59 i opis jej T. III, str. 195 i nast.

Przywodzę jeszcze niektóre ważne bazyliki jako S. Sabina (V wiek), S. Prisca, S. Giorgio in Velabro (VII wiek), S. Niccola in Carcere, S. Maria in Cosmedin (o tych dwóch ostatnich mówiliśmy już powyżej (T. V, str. 181 i 192). Dodajmy jeszcze *Araceli* na górze Kapitolińskiej i S. *Bartolomeo* na wyspie Tybrowej współczesne Bolesławowi Chroremu.

Mówiliśmy właśnie nieco powyżej (str. 55), iż starochrześcijańska sztuka, budując także przybytki centralne, niektórym z nich nadawała znaczenie kaplic grobowych. Do najcenniejszych pomników tego rodzaju należą kościoły grobowe w Rawennie. Gdy atoli nie odwiedziłem Rawenny tak ważnej dla artyzmu (T. II, str. 137), zatem odsyłam ciekawszego czytelnika do dzieła p. Quasta, wielce znakomitego w tej mierze, wyjaśniającego rzecz atlasem doskonałym (Die altchristliche Bauwerke von Ravenna vom V bis IX Jahrhundert). Ale i wieczysty Rzym zachował nam budowę centralną będącą kościołem grobowym. Jest to kościół S. *Costanza* z roku 350. We wnętrzu tego okrągłego przybytku stanęły kołem 12 par

Chciejmy teraz obaczyć rozwój architektury w Rzymie w następujących jej epokach.

Wiemy, że średnie wieki przeszły przez Rzym tak łzawą historią, że architektura podobnie jak i inne rodzaje sztuki, będące córami błęgiego szczęścia i pokoju, nie zdołała urosć i wzmódz się pełnym, zdrowym oddechem.

Nadto styl bazylikowy tak się wkorzenił na gruncie przedwiecznego grodu, jako na ojcowiznie swojej, że okres stylu romańskiego przeszedł po stolicy wieczystej, nie zostawiając po sobie znakomitych pomników architektury — jednak za to w tej epoce ornamentyka rozbijała precudownym choć skromnym a sobie właściwym kwiatem. Była to rodzina *Cosmatów*, która, zbierając po zwaliskach starorzymskiego przepychu łśniące okruchy kosztownych a różnobarwnych marmurów, z nich składała arcy uroczym deseniem ambony, konfesyonały, balustrady, ołtarze, grobowce i zdobiła wdzięczną wielce fantazją kaplice i świetlice panków, krążganki, dziedzińce klasztorne (np. wspomniany powyżej dziedziniec Laterański Św. Pawła). Gdy *Cosmatowie* genialnością zajaśnili zrazu już w połowie XII wieku, dla tego ich dzieła z tego czasu odznaczają się smakiem romańskiej epoki, ale ten smak jest w nich tak pelen wdzięku, żeby się zdawało, iż pochodzą z okresu renesansu. Przecież, gdy ta znakomita rodzina przez cztery pokolenia, bo jeszcze po przez całe XIII stulecie, pracuje, czyniąc świat lubym misternym talentem — zatem później z nastaniem okresu gotyckiego, *Cosmatowie* naginają się chętnie do jego stylu, komponując sobie z gotycka, jak tego dowodem znany nam grobowiec *Consalvo* w kościele S. Maria Maggiore. Lubo historia tej rodziny nie jest jeszcze wyjaśniona, wiemy jednak, iż najstarszym jej praszczurem był *Lorenzo Cosmate*, a po nim występują jego synowie, wnuki i prawnuki, jako: *Giacomo, Lucca, Giovanni, Adeodato* i inni (*). Jeżeli, jak już tyle razy mówiliśmy, styl gotycki nie przypadł do serca ludów italskich, tém mniej jeszcze mógł on się przyjąć na gruncie Romy, będącej przecież gniazdem stołeczném a pradziadową ojco-

kolumn — każda para kolumn połączona kawałem osobnym belkowania (podobne motywum widzieliśmy w pałacu Brera w Medyolanie T. III str. 26 i nast., ale tam styl choć baroko technie wdziękiem i wykwentem), na tych belkowaniach dźwigają się ciężkie arkady. Po nad temi arkadami ściana okrągła niby walec otacza u góry całą przestrzeń. Na dole zaś w kolo owych 12 par kolumn obiega obejście pokryte ciężkiem kolebkowatém sklepieniem. Lubo wejrzenie tej całości jest grubasne i surowe, słusznie atoli historycy sztuki przypominając grobowce centralne pogańskiego Rzymu (np. *Augusta, Hadryana, Metelli*), widzą w tych starochrześcijańskich kaplicach grobowych konanie pogańskiej a rodzenie się chrześcijańskiej architektury. Bo gdy owe grobowce pogańskiego Rzymu istnym zmysłem starożytnym na zewnątrz się zwracają, chrześcijańskie niby patrzą w siebie tonąc jakby dumaniam duchowém we wnętrzu swoim.

(*) O rodzinie tej mówiliśmy T. IV, str. 22.

wizną klassycznej starożytności. Gotycyzm był tu zawsze wskrós gościem obcym a cudzoziemskim przybyszem. Tak się stało, iż ściśle mówiąc, jeden tylko jest kościół w Rzymie, bo *S. Maria sopra Minerva* — zbudowany wedle prawideł gotyckiej architektury. Prawda, że w Assisi przesławny kościół gotycki stanął bardzo wczesnie, bo on założony będąc w roku 1230, już w roku 1253 był poświęcony — prawda, że ten przybytek wznosił się w pełnej chwale swojej, ale chciejmy pamiętać, iż i ten kościół nie jest kompozycyją mistrza włoskiego, że jego budownikiem był cudzoziemiec, a jak niektórzy twierdzą, architekt francuzki. Bo wiadomo nam, że gotycyzm zrodził się na wschodzie północnej Francyi, poczem przeszedł do Anglii, gdzie nie rozwinął bynajmniej z całą logiką następstw swoich, i że później przeniosłszy się do Niemiec, dopiero roztoczył do ostateczności najwyższą treść w sobie objętą. Nie byłem wprawdzie w Assisi, jednak z rysunków kościoła Ś-go Franciszka dokładnie poznać można, że i w tej budowie formy i proporcye gotyckie uległy rodzimym poczuciom włoskim. Mimo to, kościół ten stanowi chwałę gotyckiej architektury we Włoszech, a jest zarazem jednem z najważniejszych muzeów sztuki malarskiej, bo przecież w nim Cimabue i Giotto zostawili bogate dzieła pędzla swojego (*).

Alę przedewszystkiem pamiętać należy, iż chwała artystyczna, którą promieni Rzym, mniej pochodzi z dzieł średniowiekowej sztuki, ale raczej płynie z dwóch innych epok, a mianowicie z czasów starochrześcijańskiego arcyzmu — powtórę z okresu nowożytniej sztuki, czyli z czasów renesansowych i właściwego odrodzenia.

Już w okresie wczesnego renesansu powstawały w Rzymie budynki wysokiej wartości, ale one winny być swój florenckim a nie rzymskim mistrzom-budownikom. Tak pracuje i komponuje w stolicy chrześcijaństwa *Antonio Filarete* (**) i *Giuliano Majano*. Wszak ten Giuliano buduje ów tak uroczysty a pełen ogromnych rozmiarów a republikańskiej powagi *palac Wenecki*. A tworząc w nim dziedziniec o przysionkach otwartych, dowiódł, iż nie darmo studyował znaczenie porządków klassycznych i potęgowanie się stylowe piętr w starorzzymskim teatrze Marcella (***). W tej epoce odznacza się jeszcze trzeci mistrz florencki, bo *Baccio Pintelli*, którego talentom sercem całém zaufał zacny papież Syxtus IV (od 1471 do 1484 r.).

Niezadługo jednak nadszedł czas chwały tak promiennej, o ja-

(*) Wiadomo, że kościół w. Franciszka w Assyżu składa się rzeczywiście z dwóch kościołów. Jeden z nich, to jest dolny, zbudowany jest w stylu romańskim, nad nim wznosi się drugi w stylu ostrolukim.

(**) Zob. T. III, str. 55.

(**) Na naszej mappie Rzymu fig. 108 T. V, str. 31 pałac Wenecki oznaczony liczbą arabską 7.

kięj dawniej nikt nie zamarzył. Ten Rzym, który był za dziejów starożytniej ludzkości światą stolicą — ten Rzym, który po Chrystusie promienił jako wielki ołtarz chrześcijańskiej wiary, miał się stać jeszcze ogniskiem najwyższej artystycznej piękności. Tę trzecią koronę chwały włożył na skronie nieśmiertelnej, wiecznie odradzającej się Romy wielki papież *Juliusz II* (della Rovere, od 1503 do 1513). A obok niego stanął w pamięci ludzkiej jego następca, może mniej wzniosły, mniej wielki, jednak pełen okazałej świetności *Leon X* (Medici, od 1513 do 1522). I nastąpiła na świat pora, która pojawia się tylko raz jeden w kilkunastu wiekach. Wszak od czasów Periklesa i Fidiasa dzieje nie zaznały okresu tak wzniosłego dla sztuki, jakim były czasy tych dwóch papieży. Co urosło, wykwitło pod promieniem a ciepłem ich geniuszu, toć jest chwałą a duchowem weselem świata, a przez długie wieki będzie jego uzacnieniem a pociechą w złych chwilach upadku i poniżenia.

Wielki czas ów na szczęście wieku zrodził i wielkich ludzi — a to, niestety, nie zawsze się łączy w dziejach! A stało się naówczas, co bywa niekiedy w historii, iż jeden wielki człowiek jakby potęgą magnetyczną odgaduje, przeczuje drugich braci sobie po duchu. *Juliusz II*, mąż o orlim poglądzie, z myślą światlistą, błyskawiczną, z wolą jak grom potężną — wrychle jasnowidzeniem duszy przejrzał wskrósł współczesny mu świat i odgadł w nim wielkich ludzi. Zajaśniały światłością około niego artystyczne gwiazdy pierwszego rzędu — a wśród nich świecił w całej pełni *Michał Anioł Buonarotti* i *Rafaël Sanzio d'Urbino*. O działaniu twórczym jednak tych nieśmiertelnych mistrzów mówić będziemy później, gdy nam przyjdzie wspomnieć o najwyższym rozkwicie malarstwa w Rzymie. Teraz atoli miejmy na baczności rozwój architektury, będący przeważnym zadaniem obecnych opisów naszych. Przecież pod tym względem już wywiązałem się po większej części z tego obowiązku mojego. Jakoż, rozwodząc się powyżej nad nowoczesnym kościołem Ś-go Piotra, nie tylko opisałem dostatecznie to najwyższe dzieło architektury nowożytnej, lecz zarazem rozwijając dzieje tej budowy przedstawiłem cały szereg owych mistrzów-budowników, będących uosobionym wyrazem a chwałą najświetniejszą tego czasu.

Należy nam przeto jedynie jeszcze dopełnić wiadomości o ówczesnej architekturze.

Wielka — bardzo wielka była to epoka, która rozpoczyna się z XVI stuleciem, więc też sztuka budowania będąca po wszystkie czasy symbolem treści duchowej, komponuje na stopę wielką, majestatu pełną. Znakomici mistrze tego okresu tworzą budynki okazałym, wzniosłym stylem, a to nawet wtedy, gdy były małych, skromnych wymiarów w przestrzeni.

Ten okres, jak wiemy, jest czasem późniejszego, najwyżej rozkwitłego renesansu, różniącego się dobitnie od stylu renesansu wczesnego. Jakoż renesans *późniejszy*, rozkwitły, bierze rzeczy

głębiej, poważniej; bo lubo i on nie nadaje szczegółom naprawdę znaczenia konstrukcyjnego, przecież wymyśla już choć pozorną ich potrzebę, i udaje, jakoby one były logicznym wypadkiem konieczności technicznej. On nie ubiega się o malowniczość w budynkach, a przytém, nie licząc już wcale jak tamten wczesny renesans na ornamentykę bogatą, dba raczej o prostotę, o wielkość, o wzniosłość i swobodne pomysły, a zwłaszcza o harmonią proporcji. A swoboda fantazyi mogła już wtedy rozwinąć pełne loty swoje, bo na miejscu kolumn, wymagających ścisłego rozkładu a krępujących wolność koncepcji, nastąpiły filary i sklepienia, które już dozwalały na bujanie wolne wyobraźni. Idzie atoli na najwyższą chwałę mistrzów-budowników ówczesnych, że wrodzony im artystyczny zmysł i prawdziwie genialny takt wstrzymywał ich od nadużycia téj wolności miarkując ich fantazyą (*).

W Rzymie staje na reju téj epoki renesansu późniejszego *Bramante* z Urbino, właściwie *Donati Lazari* (ur. 1444, † 1514); po nim pojawia się wielki mistrz *Rafaël Sanzio* (ur. 1483, † 1520); następnie *Baldassare Peruzzi* (ur. 1481, † 1536); malarz *Giulio Romano* (ur. 1492, † 1546), młodszy *Antonio da san Gallo* i inni. O tych mistrzach w części już prawiliśmy w różnych porach, — w części o nich jeszcze mówić będziemy.

O Bramantym wspomieliśmy dwakroć powyżej, bo w Medyolanie i w tomie niniejszym opowiadając dzieje budowy kościoła Ś-go Piotra (**).

Wzniosły duch Juliusza II, uznał w nim godnego sobie sprzymierzeńca. Wielki papież i wielki artysta połączyli się jakby ślubem, by dokonać wielkich rzeczy.

Bramante często nie przestawał na wystawieniu jakiegoś wspaniałego, osobnego budynku, lecz pojmując rzeczy na wspaniałą stopę, pragnął stworzyć całą przestrzeń artystyczną, i otoczyć budynki dziełami swojej twórczej fantazyi, a tak wywołać cały osobny świat architektonicznej piękności. Żal serdeczny bierze, że te pomysły — tak ogromne a wspaniałe nie doszły w rzeczywistości. Bramante jednak stanowi epokę w dziejach Rzymu; on mu nadał artystyczny charakter właściwy i zaszczerpił wszędzie smak swój, budując po klasztorach i w Watykanie i stawiając świeckie pałace. Pałac *Cancel-laria* jego kompozycji jest, śmiałym rzec, najcudowniejszym ze świeckich budynków w Rzymie. Być może, że on w porównaniu do późniejszych wybujałych, sutyh architektur zdaje się za skromnych, za prostych form, przecież trudno z wyższém mistrzostwem stworzyć stopniowanie się coraz lżejsze piętér, a zestroić je wyższą mu-

(*) Zob. Burckhardt l. c.

(**) Zob. T. III, str. 19 i T. VI, str. 16.

zykalną harmonią. Również pałac *Giraud* (*), lubo skromnych wymiarów, jest arcydziełem architektury. Podobnie istnym kwiatem sztuki jest owa kaplica niby świątyniczka okrągła w dziedzińcu klasztornym przy *S. Pietro in Montorio*.

O Rafaelu, jako o mistrzu-budowniku poniżej mówić będziemy; teraz wspomnijmy, iż uczeń jego *Giulio Romano* jest może jeszcze większym architektem niż malarzem. On objawia wzniosłość geniuszu swojego zwłaszcza tém, iż w drobne co do wymiarów budynku umie technąć wielkiego ducha.

Giulio Romano później przenosi się do Mantuy, kędy książe *Gonzaga* obsypuje go dowodami swojej przyjaźni. Tam też mistrz tworzy wiele nieśmiertelnych dzieł, lecz najwyższą koroną jego chwały jest pałac *del Te* (**).

Wrychle atoli przeminął ów wielki okres sztuki — przeminęli owi wielcy budownicy złotego wieku, a słabiej, a słabiej były pulsa artystycznej twórczości w szkole owej, którąśmy szkołą teoretyków czyli *właściwego odrodzenia* nazwali. Wiemy też z poprzednich rozpraw naszych (***) jako tak długo żyjącego *Michała Anioła* geniusz stwarzał dzieła najwyższego podziwienia godne, a stwarzał je jak wiemy genialnością samodzielną, zachwalał, jemu tylko właściwą. Następcy jego nie będąc obdarzeni jego tytanicznym natchnieniem, a jednak naśladowując jego samowolność, zwicznęły formy artystycznej piękności, czyniąc je wyrazem swojej, wydziwiającej, osobistej, szukającej efektów fantazyi — a tak zradzają styl *barocco* (****).

Mówiliśmy też już, jak to szeroko a przeważnie w Rzymie rozgospodarzył się barokizm. Nie wspominając już o innych jego dziełach, przywzrosty sobie na pamięć facyatę *S. Piotra* przez *Karola Maderny* (ur. 1556, † 1639) i ołtarz wielki *Berniniego* (ur. 1598, † 1680). Najokazalszymi, najświetniejszymi przedstawicielami jednak tego stylu są kościoły OO. Jezuitów w Rzymie.

Pierwszy z nich jest *Il Gesu*, rozpoczęty w roku 1568 wedle planu *Vignoli* (ur. 1507, † 1573). Wiemy, że *Vignola* należy jeszcze do owej epoki teoretyków, którzy się na palcach wyuczyli stosunków liczebnych starożytniej architektury, więc też on z całą trzeźwą, sobie przytomną prozą budował ten kościół. Jednak ta proza, lubo z chłodnego rozumu płynąca, lubo bez płomienia zachwyty z góry, występowała na świat przeczysta, nieskalana żadnym

(*) Dziś pałac ten znany jest pod nazwaniem *Palazzo Torlonia*, bo przeszedł na własność księcia *Torlonia*. — St.

(**) Właściwie *Tajetto*, od miejscowości położonej tuż pod Mantuą, w której *Giulio Romano* ten pałac wybudował i wspinałemi freskami upiększył. — St.

(***) Zob. T. III, str. 240 i nast. i T. IV, str. 60 i nast.

(****) O tym stylu mówiliśmy już w wielu miejscach, zwłaszcza T. I, str. 182, 266, T. III, str. 26, T. IV, str. 70 i nast.

grzechem, była poprawną aż do pedanteryi szkolniczej. *Vignola* atoli, doprowadziwszy budowę kościoła po główny gzyms, umarł *Giacomo della Porta* (ur. 1541, † 1604), barokista w całym znaczeniu, jał się dalszej budowy. Więc powyżej architektury trzeźwej, rozsądkowej *Vignoli*, dokazuje, swawoli sobie barokizm, sadząc się na niestworzone linie a wydziwiające formy. Tutaj więc doskonale się wyuczyć możesz różnicy między dwoma owemi stylami, wręcz przeciwnymi, które od siebie przedziela ów gzyms.

Kościół *S. Ignazio* wzniesiony w drugiej połowie XVII wieku jest również przeważnym dziełem tego stylu. Facyatę skomponował *Algardi*, a *Ojciec Grassi*, sam będąc architektem, z dwóch planów podanych przez malarza *Domenichina* złożył sobie dowolnie trzeci, wedle którego już wykonano pozostałe części kościoła (*).

Wielka powaga, zamożność i znaczenie w świecie Ojców tego zakonu, ich obszerna nauka, świetność talentów, zamiłowanie i zdolność do sztuk wielu jego członków, były powodem, iż kościoły jezuickie zajaśniały nadzwyczajnym bogactwem, blaskiem uderzających przystrojów, kosztownością wstęgu i artystycznym, doskonałym wykonaniem; więc też nie dziw, że wrychle po wszystkich krajach katolickich stawiano kościoły wedle owych dwóch pierwowzorów rzymskich, i że też dla tego stały się tak wielce ważnym czynnikiem w dziejach architektury (**).

Wszak w Krakowie i po całym naszym kraju znajdziesz nie mało świątyni z owej epoki, które są istnym odgłosem a wiernym odbiciem tych dwóch rzymskich kościołów. Jakoż często widzimy u nas rozdzielenie facyaty na dwie kondygnacye, z których każda pyszni się osobnym i sobie właściwym porządkiem kolumn. Szczyty samowolne, krygowane u góry — kopuła to mniej, to więcej kształtna, — wewnątrz na sklepieniach kościelnych obrazy, które często występują z ram swoich, to powiewną szatą swoich figur, to obłokiem wykipiającym po za pasy sklepienia. Podobne rozbujanie się malowideł i rzeźb widzimy i po ołtarzach i po belkowaniu kościelnem; — tam świecą blaszane promienie złote — błyszczą światłością drewniane aureole, wieszają się chmury bez względu na architektoniczne formy, będące ich tłem. Szczyty na ołtarzu niby ułamane, wywijane kolumny w śrubę kręcone, lub też z przesadzoną entasis (to jest owe nabrzmiewanie kolumny w środku jej wysokości) a w ukryciu szyby barwne, zwłaszcza żółte sadzą się na efekt niby mistyczny — tajemniczy. Podobnie też w naszych kościołach budowanych na owe wzory rzymskie obaczysz, jako nawy poboczne tracą swój wła-

(*) *Alessandro Algardi* ur. w Bononii, w r. 1602, um. w Rzymie 1654. Lubo celuje jako architekt i rzeźbiarz, należy do uczniów *Caraccich*. Jego rzeźby komponowane w stylu malarzkim gwałcą prawidła skulptury, podobnie jak jego architektoniczne dzieła paczą i krzywią logikę budowania.

(**) *Gailhabaud* l. c. T. IV.

ściwy charakter, zamieniając się raczej na szereg kaplic, połączonych z sobą drzwiami umieszczonemi w ich ścianach.

Jeżeliśmy atoli rzekli, że owe kościoły jezuickie stały się wzorem dla ówczesnej katolickiej Europy, toć tém atoli bynajmniej nie twierdzimy, jakoby te kościoły rzymskie były głównie powodem stylu barocco. Styl ten już przed niemi istniał, i był owocem koniecznym swojego czasu, i byłby bez nich szeroko się rozgospodarzył po krajach, choć za innem jakim potrąceniem, za innemi wzorami którychby pewnie nie brakło.

Uważmy nakoniec, iż jeżeli te linie i formy baroko i późniejszego francuzkiego rokoko, tak swawolne i samowolne a wymyślniej sztuczności, wprowadzie mniej się nadają do dzieł poważnych, uroczystych jakimi są: przybytki Boże, grobowce, a nawet pałace narodowego i publicznego znaczenia -- za to jednak te style, jakośmy już w innem miejscu rzekli (*), wielce szczęśliwie się stosują do owych budynków a dzielnic światowych, które sobie życie biorą ze strony wesołej, pogodnej.

Wszak często już spotykając w Rzymie wodotryski, te lube, igrające facecyjki artystyczne, mówiliśmy, jako im do twarzy wielce ów styl baroko, bo i one same są miluchnem dziwactwem, strojąc figle sztuczne z wolnym żywiołem swobodnej natury. A Rzym, owa wieczna świata stolica, tak przemożna w rzeczy wielkie a w sprawy niewyczerpanego znaczenia pieści zadumaną myśl wędrowca, i jakby na odpoczynek a rozerwanie go po duchownych trudach stawia mu na oczy częściej niż którakolwiek inna stolica te poezyjki wodne, co się uśmiechają jakby bajeczki czarodziejskie, wśród uroczystej, pełnej grozy pielgrzymki.

Pomijając milczeniem inne rzymskie fontanny, wspomnę o jednej, co jest jakby prima donna wśród wszystkich siostrzyc swoich. Jest-to *fontanna Trevi*.

Jeszcze Agrippa, ów zięć cesarza Augusta, sprowadził o 14 mil włoskich jęj wody do Rzymu; stało się to na lat 19 przed Chrystusem Panem. A siedemnaście z okładem wieków później, bo w roku 1735, Klemens XII, na miejscu dawnego, skromnego wodotrysku umyślił zbudować nowy, a wielce wspaniały. Rzeźbiarz *Nicolo Salvi* (ur. 1699, † 1751), mając sobie polecone od niego to zadanie po 13 latach pracy, gracko się z niego wywiązał, a byli mu też przy robocie dzielną pomocą *Pietro Bacci* i *Filippo Valle* (**).

Zaiste mistrz Salvi doskonale zrozumiał rzecz. W samem ognisku stolicy, w którym najhałaśliwiej huczy, turkoce rzeczywiste ży-

(*) T. IV, str. 203 i nast.

(**) Ten Pietro Bacci wykonał w kościele Ś-go Piotra grobowiec Maryi Sobieskiej.



cie, na placu rozłożystym, spotykasz z nienacka obszerną dolinkę, obcembrowaną ciosem. W niej zwierciedli się a łamie wodne zlewisko małego jeziora, a na brzegu jego stanął facyatą pałac piętrowy, spoczywający cokułem na potężnych masach skalnych. Środek pałacu wzniesiony niby budowa tryumfalna, zdobna w olbrzymie kolumny korynckie i marmurowe posągi. W środku tej bramy tryumfów cieniuje się olbrzymia niza; w niej na ogromnej muszli, jako na rydwanie, stanął Neptun, morzowładny bóg — konie morskie ciągną rydwan — a po falach pluskają się trytony. Z pod stóp bożka zuchwale wyskakuje suty potok przezystej wody. I mnóstwo strumyków, potoczków, tryska, szumi po skałach a sterczących opokach. A gdy upały pieką bruk pod stopami przechodniów — gdy ludzie i zwierzątka żywe ciężko dyszą w skwarach dziennych, drwi z niego ten Neptun i ta dworska jego czeladź, kąpiąc się a igrając po krystalicznych, chłodnych lazurach. Te szumy i tryski, te wiecznie kipiące, skaczące fale, te piany, ten baroko-pałac tak dziwaczny, a ta marmurowa gawiedź tak fantastyczna, swawolna, doskonale się tu stroją do siebie, i z mistrzowska służą swojej idei.

Fontanny i wodospady sztuczne są zupełnie tępym, co ognie sztuczne. Tu i tam żywioły dzikie, moce swobodne natury, co zbudowały ziemię — które wiecznym, nigdy nieustającym trudem siłą się w pracowni Bożej — które niekiedy tak straszne, wszechmożne i groźne czyhają na zgubę człowieka — i chłoną owoce długowiekowej ciężkiej pracy — te moce ujęte w karby człowieka, wyprawiają na rozkaz jego żarty i figle i sztuki łamane.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Pobyt mój w Rzymie już miał się ku końcowi swojemu. Niebo dżdżyste i szare, bo już jesienne, posepnie wglądało w duszę, budząc w niej uczucia smętne, ciężkie. I płakało serce żalem na myśl, iż wrychle przyjdzie mi rozstać się — może na zawsze — z wieczystą światą stolicą.

Postanowiłem, już dłużej nie odwlekając, odprawić pielgrzymkę do katakomb Ś-go Kaliksta, które są nierównie ważniejszego znaczenia, niż katakomby Św. Sebastjana, które odwiedziłem od dawna, bo wrychle po przybyciu mojem do Rzymu.

Katakomy Ś-go Sebastjana, do których wejście jest ze samego wnętrza kościoła tegoż imienia, są mocne, zdrowe, suche,

więc bezpieczne, i dla tego dla wielkiej publiczności zawsze przystępne (*).

Katakomby zaś *S-go Kaliksta*, nurtujące w gruncie sypkim, kruchym, padającym się wyzywają odwiedzających do pilnej oględności, a nadto ogromny, nieprzebyty obszar tego podziemnego państwa — labirynt zamętny, pogmatwany jego nocnych chodników a ciasnych dróg grozi zablakaniem wędrowcom. Atoli te katakomy *S-go Kaliksta* są nieprzebraną skarbnicą pomników starochrześcijańskiej sztuki — a zwłaszcza są istnym muzeum malarstwa pierwszych wieków naszej wiary! W tych ciemnicach grobowych przechowują się również święte zabytki męczeństwa i tryumfów krzyża nad ślepą przemocą materyi.

Nie dziw więc, iż wszystkie te względy doczesne i religijne są powodem, iż władze tylko z wielką przezornością pozwalają na ich zwiedzanie (**).

Wyrobiwszy sobie pozwolenie — jeszcze późnym wieczorem zamówiłem dozorcę katakomb. Już była późna noc, a nie mogłem zrazu zasnąć, myśląc w napięciu duszy o pielgrzymce, która nas czekała.

Nazajutrz wczesną, ranną godziną stawił się też custode i dożółka. Ruszyliśmy z miejsca w towarzystwie dwóch znacznych przyjaciół. Jeszcze raz się zatrzymał custode — wstąpił do sklepiku i opatrzył każdego z nas gromnicą. Droga wiodła ku *Vii Appii* — ku bramie *S. Sebastiano*. Wnet część miasta gwarna i ludna gdzieś daleko pozostała — a wrychle otoczył nas znienacka, jak to zwykle bywa w Rzymie pejzaż sielski, cichy. Z jednej i drugiej strony biegną mury niewysokie, lecz za nimi najczęściej grunt wzdyma się dość stromym pagórem, na nim milczą ciche ogrody, powiewające grupkami wysokich drzew. Gałęzie ich wznoszą się nad drogą — a zmoczone niedawno deszczem, zsyłają na nas od czasu do czasu duże krople. Nieskończenie smutno na świecie! Błękity promienne zgasły, poszarzały barwy natury. Każdy z nas milczy, tonąc we własnych, jakby pogrzebowych myślach. Żadne słówko nie

(*) Aż do ostatnich czasów dawano błędnie katakombom *S-go Sebastjana* imię *S-go Kaliksta*, i dla tego też już zwykle katakomy właściwe *S-go Kaliksta* świeżo odkryte, nazywają się nowemi katakombami *S-go Kaliksta*. (Katakomy te odkrył w roku 1852 znakomity archeolog *Rossi*. Jego dzieło *Roma sotteranea cristiana* 2 tomy, z rycinami, wydane w roku 1867 na zasadzie poprzednich specjalnych rozpraw, jest najgruntowniejszą źródłową pracą na tém polu. Tu należy też wymienić dzieło *L. Perret, Catacombes de Rome*, wydane w 5 tomach przez Instytut francuzki, w latach 1851 do 1858, lecz przystępne dla swjej wysokiej ceny 1300 franków, tylko dla większych bibliotek. W sposób ogólnie dostępny przedstawia wyniki najnowszych badań prof. *Kraus, Die römischen Katakomben* 1876, oraz *C. Ludwig, Ein Blick in die Katakomben*. 1876 r. — St.)

(**) Dziś zwiedzanie katakomb nie przedstawia już szczególnych trudności. — St.

przerywa jednostajnego turkotu powozu — a droga, tak samotna a bezludna, jakby wyprowadzała ze świata żyjących.

Późna jesień obwiodła liście drzew i winnice żółtym rąbkiem. Niekiedy dmuchnie wietrzyk — mokre gałęzie zadygoczą nad nami — spadają zwolna liście, a ten i ów listek zlatując, jeszcze się niby broni, jakby skrzydełkiem, a gdy spadnie na drogę, jeszcze się rusza i dycha ciężko, niby umierający motyl. Był to istny obraz uczuć moich, niby jakby nocną zmorą ciążył mi na myśli blizki odjazd mój.

Nakoniec, po długiej, samotnej drodze, nie spotkawszy nikogo, nasz powóz się zatrzymał tuż przy jednym z tych murków. Custode zeszedł z kozła, i dobywszy klucza, otworzył fórtkę ciasną. Za fórtką kilka schodów kamiennych; po nich wstąpiliśmy na wzgórze. Potém już ścieżka wązka, kręta prowadziła przez łączkę, przez winnicę jak kośnica niema. Szliśmy po jednemu tą ścieżką wązką, mało co wydeptaną, zarosłą cienkiem, ostrém zielskiem. Znać, iż rzadko kto tędy chodzi. Nakoniec po wędrowce samotnej, milczącej, zatrzymał się custode, który szedł naprzód, wskazując nam drogę. Podniósł podwójne, drewniane zamoczone drzwi, leżące na ziemi pośród trawy i ziół. Pod drzwiami okazało się zagłębienie, jakby obszerniej, a niegłębszej, suchej studni. W głąb' prowadzi kilkanaście schodów. To jest wstęp dzisiejszy do katakomb *S-go Kaliksta*; niegdyś był on tylko otworem dla światła i powietrza. Dawniejszy wchód jeszcze zasypany (*).

Custode przestrzega, prosząc, byśmy ostrożnie spuszczały się po tych schodach — i prawda — są one wielce niepewne, bo zapadłe, skrzywione, spaczone, a do tego jeszcze mokre od ostatniego deszczu. Na samym dole stała jeszcze woda.

Tutaj znowu zamknięta fórtka — odemknąwszy ją custode, zapala świece, każdemu z nas dając jedną w rękę, a wezwawszy opiekę Boga-Rodzicy puszcza się przodem.

Postępowaliśmy wązkim, niskim korytarzem podziemnym, schylającym się zwolna coraz głębiej w dół. Ten chodnik, jak całe te katakomby, wykuty w wapienym tufie — po naszymu martwicą zwany — jest to skała szara, ciemna, dość gąbczasta.

Jeszcze światło dzienne, wpływające ową otwartą fórtką, choć zamroczone, wieczorne, towarzyszyło nam przez kilkadziesiąt kroków. Lecz korytarz zwrócił się w bok, a wrychle objęła nas gęsta noc grobowa. Tu już święte dziedziny ofiary i męczeństwa! Korytarz nasz niski, duszny, a tak wązki, żeby trudno było chodzić dwom osobom obok siebie, spuszczał się coraz w niższe głębie podziemnej tajemniczej stolicy. Z niego znów mnogie biegły podobne chodniki, krzyżując i przecinając się w przeróżnych kierunkach. W koło nas

(*) Rossi odkrył dawny wchód do katakomb. — St.

milczenie śmiertelne, ale w głębiach duszy zabrzmiały całym chórem uczucia uroczyste a pełne namaszczenia. W prawej i w lewej ścianie korytarzów wykute rzędami groby przy grobach. Każdy z nich jest prostokątem — że tak powiem, ma formę szuflady, dłuższym bokiem swoim do nas, do chodnika czyli korytarza zwróconej. Zaraz z początku naszej wędrówki naliczyłem trzy, cztery, nawet pięć takich grobów po nad sobą umieszczonych. Między grobem, a drugim po nad nim lub poniżej niego wykutym, zestawiony wązki pas skały. A obok każdego z tych kilku grobów po nad sobą wyżłobionych znajdują się znów inne, im podobne, oddzielone od sąsiednich dość wązkim, pionowym pasem skalnej ściany. Każdy takowy dział grobów, od podłogi do stropu po nad sobą wykutych, stanowił niby całość dla siebie, a za nim następny dział, a za nim znowu inne a inne; a tak bez końca po przez wszystkie korytarze.

Te groby niegdyś były zamknięte ceglami lub kamiennymi płytami z napisem. Dziś po większej części brakuje tych tablic (*). Gdy zbliżysz świecę we wnętrze grobu, obaczysz jako szerokość idąca w głąb skały dość jest znaczną, niekiedy nawet tak znaczną, iż widno, jako przeznaczona była dla dwóch osób, obok siebie złożonych. W grobie popioły i drobne kosteczki, a raczej ułamki z nich. Bo też to półtora tysiąca lat z okładem przepłynęło przez świat, gdy te kosteczki, będąc żywem ciałem, świadczyły za prawdą Bożą.

Custode zwracał często uwagę naszą na maluchne wydolenia, znajdujące się na ścianach korytarza u głów grobu. W tych dołkach okrągłych mieściły się niegdyś flaszeczki szklane lub wytoczone z kości, w których odkryto jakiś osad czerwony. Długo trwały wątpliwości o istocie osadu tego. Nie brakło zdań orzekających, jako najczęściej te naczynka mieściły w sobie Krew Pańską w kształcie wina, i że niekiedy, ale rzadziej, te naczynka obejmowały rzeczywiście męczeńską krew. Jednak znowu wysokie powagi, oparte na gruntownych rozbiorach z najgłębszém przekonaniem wykazują, iż ów osad bywa zawsze istotnie krwią zebraną pobożnie przez przyjaciół a wiernych w Chrystusie z ciała zamęczonego brata. Zaprawdę — nie zabrakło nigdy na tej ziemi krwi męczeńskiej. Niekiedy zamiast dołku owego widać maluchną, szarą wypukłość w tynku, znać tedy, że w niej jeszcze przechowuje się takowa flaszeczka zalepiona wapnem (**).

Postępowaliśmy bez ustanku po labiryncie zawikłanym koryta-

(*) Znaczna część znalezionych w katakombach tablic pomieszczoną została w pałacu Laterańskim. — St.

(**) Flaszeczki, o których mowa, zawierały w sobie zapewne *wino* z Eucharystyi, na znak, że umarły przyjął przed śmiercią komunię świętą. Rozkład chemiczny nie wykrył składowych części krwi, lecz farbnik wina czerwonego, używanego przezwaznie do komunii świętej w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. — St.

rzów. Droga to wznosiła się w górę, to znów zniżała się w głąb. Niekiedy nasz przewodnik, zatrzymując się w miejscu powiada, jako znajdujemy się w kondygnacji głębszej, biegnącej pod owym zamęttem chodników przebytych przez nas poprzednio; więc przypomina nam niektóre szczegóły, by pomódz naszej pamięci. Bo ciżba labiryntna tych korytarzy, tych ulic, galeryj, przesywająca jakby stolnie górnicze ten gród podziemny, tak jest nieprzeliczoną i pogmatwaną, że w niej myśl ginie, nie mogąc się pochwycić, ani upamiętać.

Niekiedy ktoś z nas spostrzegłszy malowania na ścianie nad grobem wyobrażające to zwoje kwiatów lub owoców i wieńców, to znów jakąś postać ludzką — dawał o odkryciu znać towarzyszom. W okamgnieniu zbiegły się gronkiem nasze świece około zbladyłych śladów dawniej sztuki a pobożności przedwiekowej, która po tylu stuleciach rozbiiera serca późnych pokoleń.

Atoli natchnienie rzewne — jakoby w jaką najświętszą uroczystość życia przejmowały nas, gdy przewodnik zatrzymywał się w ogniskach najważniejszych tego grobowego świata. Były to przestrzenie obszerniejsze a nierównie wyższe, ku którym, jak tętna do serca, biegły korytarze wraz z całą swoją ludnością umarłą. Na ścianie głównej tej kaplicy łuk, niby niża głęboka, w niej niegdyś w sarkofagu spoczywały kości świętego męczennika. Po innych ścianach mieściły się groby najbliższych czcicieli jego, i znów w samym wstępie legli inni bracia, jakby warty świętego przybytku. W sąsiednich galeryjach, korytarzach znowu pełno grobów, w których się chowali jego towarzysze w życiu, i w biedzie, i w troskach, jako rzesza wierna do śmierci. Bo każdy z nich z kolei na łożu skonania dla pociechy swojej gorąco zapragnął, aby zwłoki jego złożono wśród swoich. A społeczność Chrystusowa wśród życia zawiązana przeżyła śmierć doczesną, wzięwszy sobie za hasło wspólność grobów, niby wspólnej w Bogu sypialni. A wszyscy garnęli się po skonie około tej kaplicy, około grobu męczennika, „jakoby pszczołki około macierzy swojej a królowej“. Oni posnęli uśpieni słodkim snem pod śpiewem aniołów, a są nam obecni nieśmiertelnym żywotem. I czujesz ich tchy — słyszysz ich pieśni łzawe i hymny tryumfów, które niegdyś rozbijały się pełną falą po tym grodzie podziemnym — i temi pieśniami nabrzmiwa ci serce, jakby prorocstwem męczeńskim. I stajesz w kaplicy i toniesz sercem i myślą w grobowcu świętym, i budzą się z martwych dawne wieki, a wzmaga się w tobie poczucie, żeś jest synem rzeszy uświęconej boleścią i cierpieniem.

Patrzysz w górę tam powyżej — tam na ścianach, pod stropem kaplicy roztwierają się galerye ciemne, co niekiedy patrzą jakby murowane arkady, niekiedy jakby pieczary na surowa w skale wykute. Te otwory są przedłużeniem chodników, galeryi wyższego piętra, a bywały w tych miejscach na jaw wyłamane, by błagająca,

modląca się gromadka zdołała rychłej się ze wszech stron zebrać, i choć od góry usłyszeć naukę, pociechę i ostateczne pożegnanie z ust Bogiem natchnionego brata, co już gotowy na męczeńską ofiarę czekał jedynie wezwania Pańskiego. Tak i tam u góry w tych jaskiniach stali bracia miłości i męki, wtórując rzeszy, która tu na dole gęstą ciżbą obległa trumnę poprzednika w męczeństwie. Tłumy kagańców płonących od góry, i tłumy kagańców u dołu rozświecały ciemnice jakby przewodnie gwiazdki Boże.

Owe galerye a chodniki, przebiegając ścianę kaplicy pod stropem jej, najczęściej ją łączą z innymi kaplicami, w których znowu legli na wawrzynach Chrystusowych tryumfatorowie wiary.

Lecz jak te kaplice są ogniskiem świętym całej w koło dzielnicy grobów, tak one są też często najświętszym ogniskiem starochrześcijańskiej sztuki. Tu bywają sarkofagi zdobne w bogate rzeźby, a znowu ściany i stropy umajone malowaniem.

O tej sztuce starochrześcijańskiej poniżej jeszcze powiemy, tu tylko już rzucimy kilka słów o pracach starych malarzy.

Symboliczne malowania głębokiego, najgłębszego znaczenia patrzą w katakombach na późne pokolenia. Tak np. proroczy tutaj gołąbek pokoju z palmą w dzióbku — ryba, głębin mieszkaniec — jelen spragniony — paw' z wiecznie odradzającym się stuokiem pierzmem złocistym. Niekiedy staje przed tobą obraz dobrego pasterza, dźwigającego na barkach obłąkaną owieczkę; czasem długa szata okrywa uroczyście postać jego; niekiedy suknia pasterska podkasana odziewa niebiańskiego młodzieńca; często dwa drzewka z obu boków kwitną około niego. A najczęściej ornamentyka fantazyi arcy wdzięcznej, lubej, wiosennej, stroi te przestrzenie święte, obejmując jakby ramami owe główne malowania. Ta ornamentyka przeważnie zakwitnęła na stropie niż na ścianach, bo te poprzecinane grobami nie użyczają obszerniej, jednostajnej przestrzeni. Najczęściej na tych stropach widzisz kółko obwodzące ów główny obrazek — ono zamknięte we większym kole, które znowu mieści się we większym. Przestrzenie pomiędzy kołami poprzdzielane do liniami prostymi, kolistymi na pola różnych kształtów. Niekiedy zamiast tych ram kolistych, widzujemy wielokąty. Te koła zaś i wielokąty i linie utworzone bywają to paskami, to gałązkami pełnymi liści i kwiatów, składają więc całość gracyjną, niby lekką, a jednak poważną.

Malowania w katakombach, chociaż przygasły dla oczu śmiertelnych, chociaż zwlokły ze siebie, jakby ciało ziemskie farby doczesne, goreją przecież pełnią swoich barw dla duchowych, nieśmiertelnych oczu wędrowca.

W tych pobludnych, umarłych malowidłach widzisz zarazem świecący zaród sztuki chrześcijańskiej, z nich wyziera duch, co przedził świat.

Tak odwiedzałyśmy te kaplice, jako stacye boleści i chwały pier-

wotnej chrześcijańskiej ludzkości. W każdej z nich całym sercem nabierając treść, co już miała być nieprzeżytym posagiem naszym na życie całe.

Znowu z kolei puszczałem się w dalszą pielgrzymkę po zamętnych, nocnych korytarzach labiryntnego grodu umarłych. Od czasu do czasu zatrzymywał się przewodnik, i obzierając się za siebie, troskliwie baczył, czyli nikt z nas nie pozostał za drugimi. Co łatwo stać się mogło, bo malowania grobowe, lub napis lub monogram zatrzymywał często napiętą uwagę naszą. Miał słuszość przewodnik nasz, bo gdy bardzo często galeria, którą idziemy, skręca się, więc zatrzymawszy się nieco w miejscu, łatwo opóźnieniem zgubić z oczu towarzyszy. A sama myśl stracenia drogi choćby na czas krótki w tej sieci pogmatwanych chodników nocnych, grobowych, jest prawdę wstrętą i groźną.

I znowu mijaliśmy z obu stron groby i groby bez końca. I biegły ulice za ulicami, całe miasto nieskończone umarłych pokoleń — cmentarz nieprzechodzony, niezmierny (*).

Już od pierwszych chwil wstąpienia do tego świata tajemnic, gdy się rozpatrywał w grobach wykutych po ścianach, nachodziła mię wątpliwość, czyli one też są dość długie, aby mogły w sobie przyjąć wygodnie osobę umarłą zwyczajnego wzrostu, a do tego jeszcze wyteżoną skonek? Znowu zdawało mi się, że mię ludzą pozory. Gdy jednak ta wątpliwość ciągle i ciągle natrętnie wracała, nie mogłem jej się pozbyć. Postanowiłem się przekonać — zmierzyć grób za pomocą miary naturalnej. Stałem tedy przy jednym z tych otworów i rozkrzyżowałem oba ramiona i ręce, wyteżając je ile mogłem, w prawo i w lewo po ścianie. Istotnie pokazało się, iż długość otworu grobu była mniejsza od tej odległości, będącej zwykłą miarą wzrostu człowieka. Widno tedy, iż nie bez znacznej trudności można było chować w te groby zwłoki umarłych. Dowiedziałem się później, że lubo takową okoliczność dawno przedemną spostrzeżono, jej atoli dotychczas nikt dostatecznie nie wyjaśnił.

I znowu odwiedzaliśmy inne a inne kaplice męczenników świętych, zatrzymując się z rozrzewnieniem serca, wobec malowanych postaci, tchnących ową już znaną nam najgłębszą mistyczną mądrością. Z tych obliczów, z tych postaci, rysowanych niekiedy mniej wprawną, jakby pacholecą ręką, przemawia wiekiowości tę-

(*) Bo uważmy. Liczą do 60 takich cmentarzy podziemnych, mających imię to od pochowanego w nich świętego męczennika, albo imię tego, który się przyczynił do rozszerzenia, albo mają nazwę od najbliższej bazyliki. Otóż obliczono, iż te wszystkie katakomby mieszczą w sobie do sześciu milionów grobów! Obliczono, że gdyby wszystkie chodniki, galerie i t. d., wszystkich katakomb były złożone w jedną ulicę, takowa osiągnęłaby 175 mil geogr. długości.

sknota — one są jakby widzenia, co się pojawiają w chwilach szczęsnych życia, przepowiadając ziszczenie świętych wróżb serca.

Pełnego też znaczenia są formy tych kaplic to czworobocznych, to na pół okrągłych, to trójkątnych. Z nich tedy domyślić się można, że gdy burza srożyła się tam na słonecznej jawie, wtedy pod wściekłą, pogańską pięścią tak licznie padali bohaterzy Bożej prawdy, iż pozostali bracia w Chrystusie nie podolali wygotować im grobowego przybytku wedle gorących pragnień swoich.

Poczem znowu objęły nas ze wszech stron korytarze, wijące się bez granic w głębiach ziemi. Niekiedy zatrzymywała nas krata, zamykająca galerję grożącą runieniem. Niekiedy wśród drogi naszję spotykaliśmy pagóry gruzów, co spadły ze stropu.

Ale i tutaj przekonać się możesz, że bywają czasy i ludzie o skręconych sercach i o czczych myślach! Niekiedy spotykasz na ścianach wdrapywane lub farbą napisane nazwiska tych, co niegdyś odwiedzali te miejsca, widać z niektórych przydanych dat, jako stulecie XVIII i XVII, a nawet i obecny wiek dostarczały tych lekkomyślnych ludzi, którym ani się śniło o świętokradztwie tēj ich swawoli (*).

Rzekłem powyżej, iż po cztery, a nawet po pięć grobów bywa po nad sobą wykowanych; przy dłuższej atoli wędrówce moję spostrzegalem, iż ile razy jaki korytarz schylał się w głąb' a mimo tego strop jego zostawał w dawniejszēm, bo w wyższēm położeniu swojem, już wtedy dla znaczniejszję wysokości ścian tak powiększała się liczba w nich umieszczonych grobów, że ich naliczyłem niekiedy dzieścię a nawet jeszcze więcēj.

Im dłużej trwały wędrówki nasze po mieszkaniu śmierci, tēm więcēj znikała dawniejsza zgroza usuwając się uczuciom świątecznym, co, choć powagi pełne, przejmowały jakimś naddoczesnym pokojem. Myślę, że usposobienie duszy naszję było podobne do nastroju umierających w pokoju, we wierze a miłości nieskończonēj.

Zaiste w tych podziemiach tak ciemno, nocno, posepno, a w duszy jaśniej, widniej, promienniej. Znikły mgły, pierzchły cienie w głębiach istoty twoję. Tak ci lekko i błogo na sercu w tych katakombach! Zajrzałeś w żywe oczy wiekuistym prawdom, one tu, w tēj stolicy wiary, tak proste, jawne, że je obejmie niewinne serce pacholęcia. Jeżeli przez długie lata tęskna myśl twoja mozołem a trudem snuła nię swoję, by ją kiedyś mogła zawiesić na gwiazdach niebiańskich: tutaj bez silenia się rozumu, tutaj darem, jakby błyskawicą roztwierają się na oścież tajemnice nieba, a wszelkie przeczucia stają się oczywistym jawem — a prorocstwa serca rzeczywistością.

(*) Z wielkim zalem spostrzegłem też nazwisko wielkimi literami czarna farbą wymalowane jakiegoś pustego imiennika mojęgo. Odpuść mu Panie!

Kilka godzin przepłynęło nam w tym świecie podziemnym — kilka godzin! jest-to czas, co w zwykłym życiu tak długim być się zdaje, a tu w tych podziemiach przeminął, uniesiony jakby na lotach. Lecz choć błyskawicą przeminął, ciężko on zaważył nieprzebraną treścią swoją. Tak przepłynęły te godziny, jak przepływają wśród bitwy żołnierzowi, co walczy za ideę świętą.

Gdym wystąpił z nocnej ciemnicy, gdym odetchnął głęboko na jawie dziennym, owe niebo ciężkie, dżdżyste się rozdarło — znać że znowu gęsta ulewa spadła w czasie naszych grobowych wędrówek, bo słońce jaśniało wesoło po przez rozdarte chmury po nad drzewami, co choć jesienne błyszczały czystymi kroplami, jakby obrodziły w dyamenty, w gwiazdy i słońca. Cichy i spokojny wróciłem do wiekiściego miasta.

Nie będziemy się rozwodzić nad historią powstawania katakomb i ich losów późniejszych w czasie długiego szeregu wieków; odsyłamy czytelnika do licznych a gruntownych dzieł w tej mierze (*). Kładziemy tu raczej krótką a treściwą charakterystykę zabytków najstarszego chrześcijańskiego artyzmu, który się począł w tych świętych podziemnych tajnikach.

Przywiedźmy sobie na pamięć usposobienie wewnętrzne pierwszych chrześcijan, o ile takowe wprost wpłynęło na ich twórczą fantazję, a odgadniemy najgłówniejsze cechy sztuki im współczesnej.

Świat starożytny pogański tełnał życiem zewnętrznym, do materii wróconem; świat chrześcijański przeciwnie rozplonął życiem wewnętrznym, duchowem. W ludzkości starożytnej jednostka człowieka, mało mając znaczenia, tonęła w ogóle społecznym; przeciwnie człowiek w Zbawicielu wychrzczony, właśnie dla tego życia duchowego, wewnętrznego, przeczuł nieskończone a wiekiuste znaczenie swojej osobniczej jednostki.

Tak więc treść nowa, nieznaną dawnemu światu, poruszyła sercem odradzającej się ludzkości. Gdy atoli ta treść nie od razu zdołała sobie stworzyć formy artystyczne, nowe, jej odpowiednie, więc jąła się tych, które były już gotowe, już istniejące — słowem używała form dawnego pogańskiego świata; lecz takowe duchem swoim

(*) Godném polecenia jest dzieło ks. J. Gaume: „Rzym podziemny“ przekład z francuzkiego, Warszawa 1854 r., dalej gruntowna rozprawa p. Röstella: „Roms Katakomben und deren Alterthümer“; znajdzie ją czytelnik w dziele tak często przez nas przytoczonem: *Beschreibung der Stadt Rom*. T. I, od str. 355 do 447; Ważną a źródłową pracą jest: *Aringhi, Roma subterranea*, które obejmuje mnóstwo rycin; inne dzieła pomijam. (Dzieło ojca *Aringhi* wyszło w roku 1657 i jest łacińskim opracowaniem dzieła *Ant. Bosio, Roma sotterranea* z roku 1632. *Bosio* w latach 1560 do 1600 rozpoczął pierwsze badania katakomb, i dla tego nazywają go zwykle Kolumbem katakomb. O nowszych pracach w tym względzie zob. przypisek na str. 67. — St.)

przenikając, przeistaczała je zwolna, stopniowo. Formy dawne zaś tém mniej opierały się tej metamorfozie swojej, gdy one należały do świata już upadającego, i do jego sztuki już od dawna konającej, więc bezsilnej.

Z tych powyższych uwag naszych wynika, naprzód jako rzeźba, będąca przedewszystkiem rodzajem sztuki najmniej spirytualnym, najwięcej materyalnym, bo zajmującym wszystkie wymiary w przestrzeni, nie mogła być dla chrześcijan sztuką właściwą. Taka była przyczyna główna, bo wewnętrzna odstręczająca pierwotnych chrześcijan od skulptury. Ale nie brakło i powodów zewnętrznych. Jakoż słusznie uważa Münter, iż pierwsza rzesza wiernych składała się przeważnie z dwóch żywiołów, bo z nawróconych Żydów i z wychrzczonych pogan; dla pierwszych już z powodu samej tradycyi starożytności obrzędy pogańskie mogły się stać niebezpieczeństwem (*). Nie ma tedy dziwu, że dotychczas tak mało znaleziono dzieł pełnej rzeźby pochodzących z owjej pierwotnej epoki. Jakoż posiadamy tylko dwie statuy starochrześcijańskiej sztuki, z tych jedna jest wizerunkiem marmurowym *Dobrego Pasterza* w Muzeum Watykańskiem, a druga jest owym dobrze nam znanym posągim spiżowym *S-go Piotra* (**).

Tak więc skulptura w pierwszych wiekach chrześcijańskich głównie tworzy płaskorzeźby. Te dzieła atoli duchem, który w nich żyje, różnią się wręcz od płaskorzeźb mistrzów pogańskich, jak o tem świadczą liczne sarkofagi dawnych chrześcijan, przechowane jeszcze po muzeach i kościołach Rzymu.

Wiemy jako barieliewy starogreckie, dokonane z najwyższem mistrzostwem, przedstawiają nam przeważnie figury w profilu (składające najczęściej uroczyste pochody, processye i t. p.). Każda więc z tych postaci ujęta jest potężnie tłem ogólnem a wspólnem dla wszystkich innych. Tym trybem mistrz grecki, choć bezświadomie, wyrażał symbolicznie stan społeczny swojej republiki, w której jednostka nie występuje samoistnie, ale tonie w ogóle wspólnym dla wszystkich obywateli.

W świecie rzymskim, będącym przejściem ze świata starożytnego do nowoczesnej społeczności, już silniej się rozwijała indywidualność osobnicza. Więc też płaskorzeźby starożytnie wykonane są raczej w stylu malarzkim niż plastycznym (różne tło figur, perspektywy, skrócenia! i t. d.), ale mimo to idea starożytna tak jeszcze jest silna w Rzymie, iż rzadko znajdziesz postać zwróconą wprost

(*) Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*, str. 6 — dzieło wielkiej nauki i głębokiej krytyki.

(Fryderyk Münter, teolog protestancki, biskup Seelandy w Danii, ur. 1761, † 1830 r. Przytoczone dzieło jego wyszło w roku 1825. — St.)

(**) Zob. fig. 121, str. 30.

przodem do widza, a prawie każda z nich ginie w ciżbie nagromadzonych tłumnie figur (*).

Płaskorzeźby atoli na sarkofagach chrześcijańskich tętną wręcz różnym charakterem! Tu figury są przeważnie na prost do widza zwrócone (en face), bo jak się rzekło powyżej, treść jednostki człowieka spotęgowała się nieskończenie w chrześcijańskiej ludzkości — więc i każda figura na płaskorzeźbie sarkofagu umieszczona, stanowi jakby całość samodzielną w sobie.

Z tej właściwości wypływa z całą koniecznością druga również wielce charakterystyczna cecha — to jest *symetria*. Jakoż gdy każda z tych figur jest samoistną całością dla siebie, więc one mogą być jedynie zewnętrznie z sobą połączone a takowym zewnętrznym związkiem jest właśnie ich symetryczne umieszczenie (nie mówimy tutaj o związku ich wewnętrznym, duchowym). Tak najczęściej w środku jednej z podłużnych ścian sarkofagu widzimy postać Pana Jezusa a po obu jego stronach tę samą liczbę figur świętych. Często ta samodzielnosc figur i symetryczność potęguje się jeszcze podrzędniemi przyborami; np. figury niekiedy stoją w osobnych niżach, albo pooddzielane bywają od siebie arkadami, kolumnami, drzewami. Symetria nawet zachowana była w jednym i tym samym przedziale np. często figura po obu stronach swoich ma dodany jakiś przedmiot symboliczny. (Takowej ścisłej symetrii przykładem jest sarkofag *Juniusa Bassusa* zmarłego w r. 359, przechowany w powyżej wspomnianych grotach watykańskich, str. 34 (**).

O malowaniach w katakombach mówiliśmy już powyżej, zwiedzając te święte podziemia. Tutaj dodajmy, iż gdy malarstwo z istoty swojej nierównie więcej niż rzeźba jest sztuką duchową, więc też w rękach artystów starochrześcijańskich uległo mniej znacznym zewnętrznym zmianom jak skulptura. I zaiste! Co do rozdzielenia, co do rozkładu, a techniki, i ogólnej kompozycyi, co do ornamentyki, jest rzeczą pewną, że malowania katakombowe przypominają dość wyraźnie malowidła pompejańskie. A jednak z drugiej strony wyznać należy, jako w dziejach sztuki chrześcijańskiej zwłaszcza w utworach jej pędzla pulsuje wskrós inny świat! Te oblicza, te postacie najczęściej o podniesionych modlitwą ramionach, choć z taką prawie pacholecą prostotą dokonane, przejmują nas głęboką rzewnością, jakimś dreszczem czci serdecznej, a trudnem do opisania uczuciem.

(*) Ob. uwagi nasze czynione w obec kolumny Trajana T. V, 156, 161 i nast. i płaskorzeźby łuku Tytusa fig. 114, str. 144.

(**) *Aringhi* w dziele powyżej przytoczonym umieścił wielką ilość rycin przedstawiających sarkofagi z charakterem tu przez nas wspomnianym, gdy atoli księga ta zwykle znajduje się tylko w znakomitszych bibliotekach, przeto odsyłam czytelnika do rycin dzieła bardzo przystępnego, które wydał Seroux d'Agincourt. W tym atlasie zasłużony autor uwidomił najważniejsze dzieła architektury, rzeźby i malarstwa od IV do XVI wieku.

Ale wielce ważnym znamieniem pierwotnej chrześcijańskiej sztuki, zwłaszcza malarstwa jest symboliczność. Ona wpływa wprost z owego powyżej zcharakteryzowanego nastroju praszczurowej epoki. Jakoż gdy forma zewnętrzna nie zdołała być pełnym wyrazem nieskończonej a bez granic treści wewnętrznej, zatem sztuka tylko lekliwie i nieśmiało przemawiała o tej treści, bo jedynie skromnym znakiem zewnętrznym (takim znakiem jest np. ryba, delfin, jelen, łódź i t. p.). Później zaś artyzm starochrześcijański przedstawia Zbawiciela, coraz pełniej, wyraziściej a bierze przenośnie to z Pisma Ś-go Nowego Zakonu (np. macica winna, postać dobrego pasterza), to ze Starego Testamentu (Chrystus Pan jako Izaak dany na ofiarę przez ojca — albo jako Mojżesz wywołujący życiodawczy źródło z twardej skały i t. d.); to artysta posługuje się nawet starożytnymi mitami (Zbawiciel pojawia się jako *Orfeusz* wstępujący w państwo cieniów, lub rozczulający pieśnią i lutnią dzikie zwierzęta).

Ale gdy krzyż wystąpił z nocnego świata katakomb i stanął tryumfem na jawie ludzkości, wtedy malarstwo chrześcijańskie poczęte w ciemnicach podziemnych, zajaśniało nam już przepychem mozaiki po starych bazylikach Rzymu.

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Sztuka chrześcijańska poczęta jest w katakombach Rzymu i w tej stolicy świata dosięgła najwyższego szczytu swojej chwały w *Rafaclu Sanzio z Urbinu*.

Sztuka malowania wraz z wiarą Zbawiciela, wyszedłszy w tryumfie z nocy podziemnej, rozplonęła wspaniałością lśniąca po absydach, po tęczach bazylik starych. Ale te jej przepychy wnet przogasły. Zapamiętałe wojny domowe, szalejąc po placach, po ulicach wieczystego miasta, krwawe, drapieżne najazdy obcych łupieżców, przyprawiły o niemoc i nędzę Rzym. Ten gród co był niegdyś mistrzem wszechludów, stał się przez długie wieki Łazarzem wśród miast ziemi całej! Omdlewająca sztuka poszła na zebranie, ustępując miejsca gwałtom i bezprawiom. W tym smętnym czasie średnich wieków prawie jedyną pociechą artyzmu jest już znana nam rodzina *Cosmatów*, sławna z ornamentyki swojej przez połowę drugą XII wieku i po przez cały wiek XIII. Warto też uczcić w tej epoce głuchych pustkowiów mistrza tak zacnego, jakim był *Piotr Cavallini*, który urodzony w Rzymie, jest uczniem Giotta i pracuje jako architekt, mozaista i malarz na cześć rodzinnego grodu, a na własną chwałę swoją; a to właśnie w owym okresie tak smętnym, żalonym,

gdy papieże mieszkają w dalekim i obcym Avignonie. Nakoniec zacy mistrz umiera zgrzybiałym starcem 1364 r.

Nawet wtedy, gdy już jakby wiosennym tchem fantazyja artystów porusza się i wstaje z martwych po wszech ziemiach italskich, Rzym jeszcze bezwładny, jeszcze ubogi we własne siły, posługuje się obcymi mistrzami. Jakoż w odwiecznym grodzie spotykamy artystów, którzy prawie wszyscy stanowią czoło epoki *wczesnego renesansu*. Tak w Rzymie maluje anielski *Giovanni da Fiesole* (ur. 1387, † 1455); *Masaccio*, ów wielki rej nowoczesnego malarstwa (ur. 1402, † 1443), fantastyczny a genialny zakonnik *Filippo Lippi* (ur. 1412, † 1469); *D. Ghirlandajo* (ur. 1449, † 1495); *Botticelli* (ur. 1447, † 1515) i inni mistrze, znani nam już dobrze z poprzednich tomów naszej Podróży.

Wnet jednak chrześcijaństwa stolica miała zasłynąć glorią, o jakiej jeszcze nie zamarzył świat. Bo właśnie w tej epoce wczesnego renesansu, w Umbryi zawiązuje się szkoła, która przeniesiona do Rzymu, tam odrodzi się Rafaelem. A szkoła Rafaela *Rzymską* zwana jest, jakby najszlachetniejszą gałązką zaszczeploną na dzikim pniu umbryjskiego malarstwa.

Nie odwiedziłem Umbryi, więc tylko powiem, czegom się od drugich o niej dowiedział.

Skromna ta krainka leżała między wyższym biegiem Tybru a wodami Adryatyku — a jest osobnym dla siebie światkiem, odsuniętym od reszty italskich ludów. Góry to o łagodnych, miękkich konturach, dębowym lasem porośłych, to o zuchwałych turniach i ścianach skalnych, i znów doliny, ciche, samotne i ustronia wdzięczne, błogie, uczyniły Umbryę ojcowizną rzewnej zadumy, tklivej, poetycznej kontemplacji a lubyh, mistycznych serca widziadeł. Królowa miast umbryjskich jest starodawna Perugia, co siadłszy na niebotlotnej skale, patrzy w gwiazdy, patrzy w doliny milczące — i marzy — i duma — i tęskni.

Umbrya urodziła szkołę, co też była ukochaną powiernicą tej słodkiej, marzącej zadumy, tej rzewnej, tklivej tęsknoty, a tajemniczej muzyki duszy. Ogniskiem zaś szkoły Umbryjskiej — tak blisko spokrewnionej ze Sienańską — stała się Perugia (*).

Założyciel szkoły Umbryjskiej zowie się *Niccolo Alunno z Foligno*,

(*) Ob. dzieło wielce znakomite, które wypracował *Passavant, Rafael von Urbino u. sein Vater Giovanni Santi*, które wyszło we francuzkiem tłumaczeniu opatrzonem w przypisy przez *Lacroix: Raphael D'Urbino et son père Giovanni Santi*. Paris 1860 dwa bardzo obszerne tomy; w tomie I, umieszczona rozprawa *Essai sur les peintres de l'Ombrie*, którą wielce polecam czytelnikowi pragnącemu bliżej rozpoznać się w tej tak zajmującej szkole umbryjskiej. Prawiąc o Rafaelu opierać się będę często na powadze tak znakomitej *Passavanta*.

(Dwa pierwsze tomy dzieła *Passavanta* wyszły w r. 1839, trzeci, dodatkowy r. 1858. Nowsze gruntowne studia nad Rafaelem i szkołą Umbryjską ogłosili: *E. Förster*, 1868, *H. Grimm*, 1872, *A. Springer*, 1878 i inni. — St.)

który podobno jeszcze doczekał nowego stulecia, bo roku 1500. Znakomity *Andrea di Luigi, l'Ingengno* zwany, był jak się zdaje, uczniem Mikołaja. Ważny też jest malarz *Fiorenzo di Lorenzo*, co choć z rodu i nastroju duszy jest synem Umbryi, ale ucząc się od artystów tokańskich, bywa trzeźwiejszym od swoich umbryjskich braci w sztuce (żyje podobno jeszcze w 1520 r.). Z Perugii również rodem *Benedykt Bonfiglio*, co malował z taką nadziemską słodyczą a duszy nabożeństwem, iż go porównywano z błogosławionym *Janem Angelico da Fiesole*.

Istnieniem atoli ogniskiem wszystkich promieni szkoły Umbryjskiej jest *Piotr Vanucci* z przydomkiem *della Pieve*, a tak zwany zwykle *Perugino* (ur. 1446, † 1524 r.). Był on w młodości swojej bardzo ubogim i w nędzy żyjącym chłopczyką. Pierwszy nauczyciel jego nie świecił też wcale znakomitą talentem, lecz wiele się przydał swojemu uczniowi, bo głodnemu i obdartemu prawil o życiu pańskim, o świetnych zaszczytach, o sławach promiennych, o deszczach złotych, które spadają potokiem na wielkich artystów. Więc mały Piotr pracował a pracował bez wytchu — a słysząc, że Florencyja kształci szczęśliwie uczniów, powędrował do niej, i tam żelaznym hartem, prawie nadludzkiem poświęceniem oddawał się sztuce. Choć straszliwa nędzą mu dojmuje, choć mu głodno i chłodno, choć jest tak ubogim, iż nie ma łózka a sypia w pace, jednak zasnawszy o głodzie, przez sen marzy o onych przyszłych chwałach, i zaszczytach swoich, o życiu pałacowem, o złotych potokach! A nad ubogim młodzieńcem śpiącym w pace świeciła geniuszu prorocza gwiazda! Ziściły się sny biednego chłopca! A szeroka chwała, sute dostatki, rzeki złota rzeczywiście stały się nagrodą za twarde łamanie się a ciężki jego trud! Perugino urósł sławnym, wielkim artystą!

Jego przewodnikiem we Florencyi miał być ów znany nam realista *Andrea Verocchio* (ur. 1432, † 1488 r.), co było zaiste szczęściem dla Perugina, bo ten mistrz otworzył mu oczy na rzeczywistość i na prawdę zjawisk, daleką od marzeń złudnych. Odróżniają przeto trzy maniere w Peruginie. W pierwszej maluje wprost, wedle natchnienia swojej ojczystej Umbryi; w drugiej znać owe wpływy florenckiego naturalizmu, w trzeciej i ostatniej łączy wielce szczęśliwie obie tamte pierwsze epoki (*).

Cudnego wdzięku a nieskończonej słodyczy lubej są te jego obrazy! Postacie Perugina choć jeszcze na ziemi, już żyją i w niebie, i słuchając śpiewów anielskich unoszą się rajskim zachwytem po nad świat poziomy. A wszędzie na tych malowaniach tchnie najdoskonalsza harmonia, bo i w ugrupowaniu osób, i w nadziemskiej piękności ich oblicza i w świeżości kwitnących barw.

(*) O Andrzeju Verocchio mówiliśmy w T. II, str. 168 i w T. IV, str. 37.

Za ciężkie złoto kupowano Piotra Perugina obrazy, a imię jego rozlegało się po całej przestrzeni Italii. Jak na nieszczęście jednak opętał świetnego malarza brudny duch chciwości. Gdy bowiem zmiarkował, że to dla owych uśmiechów a zachwytów niebiańskich, i dla owych rajskich marzeń słodkich a lubych tęsknot, tak są cenione i przepłacane prace jego, więc już tworzył te zalety fabrycznie, niby szablonem, i malował bez natchnienia, mechanicznie, a tak wpadł w martwą manierę. Palił go pośpiech a żarła nieugaszona żądza pieniędzy — więc wylatywały z pod pędzla jego na urządy obrazy, więc często sam siebie powtarzał, i mniej dbał o głębszą kompozycją. Ten człowiek, co zbezczescił łakomstwem cudne Boże dary, sam sobie wszystkiego żałował, atoli pojawiwszy już w późniejszym swym wieku młodą, gładką żonę, stroił w perły, kamienie drogie, materye wykwintne to kochanie swoje — ztąd poszła chciwość, ztąd maniera, ztąd poszło, iż sam przeżył siebie, bo konając w roku 78 życia od dawna był umarłym dla świata a chwaly.

Pietro Perugino był nauczycielem Rafaela.

A godzien tu wzmianki, jako uczeń Piotra, *Giovanni lo Spagna* (*) († około 1530 r.).

Sławniejszy od niego jest współpracownik Perugina, *Bernardino di Betto*, rodem z Perugii (ur. 1454, † 1513), którego współcześni obdarzyli przydomkiem zdrobniałym *Pinturicchio*. Znamy go już ze Sieny. Był to artysta z mniejszym talentem niż Perugino; maluje prędko, szybko, więc często się powtarza, ale nie rzadko wcale rozrzewnia prostotą pacholęcą, serdecznością lubą, niewinną. Takim np. dźwiękiem przemówiły do mnie malowania jego w S. Maria w Ara Celi. Tu na skalnym szczycie kapitolinińskiej góry, na którym niegdyś dźwigała się owa *arx*, owa starorzymska twierdza trzymająca w spiżowych szponach świat, by nie zadrgnął tchem wolności; obrazy *Pinturicchia* zdają się być pieśnią maluchnej dżiatwy niewiunnej wśród wiosennych zaraniów na cześć Boga-Rodzicy śpiewaną.

Podobnie w duchu umbryjskiej szkoły maluje *Giovanni Sanzio* (Santi) z *Urbino* (ur. 1443, † 1493) artysta zacnych zasług, któryby sam był nierównie wyżej ceniony, gdyby nie gasł obok syna swojego, wielkiego Rafaela. W tym samym czasie kwitnie *Marco Palmezzano* z *Forli*, gdy atoli był uczniem znanego nam Andrzeja Man-

(*) Kładę tutaj innych najważniejszych uczniów Perugina: *Tiberio d'Assisi*, żyje jeszcze w roku 1521; *Giannicolo* (*) (ur. 1478, † 1540), *Eusebio di San Giorgio* z *Perugii* (ur. 1478, † 1550), *Domenico Alfani* ur. w *Urbino* († 1540) *Adone Doni* maluje jeszcze bardzo późno, bo w roku 1580; *Girolamo Genga* (ur. 1476, † 1551), który był zrazu tkaczem, a potem wyszedł na niepośledniego malarza.

(*) *Giannicolo* z nazwiska *Manni*. — St.

tegną (*), więc nie dziw, że przy ścisłym rysunku jakaś twardość i nieużytość zaciera w nim cechy szkoły Umbryjskiej.

Jednak na równi z Peruginem, a może wyżej niego stanął *Francesco Raibolini*, zwykle *Francesco Francia* zwany (ur. 1450, † 1517). Francia przez wielką część życia swojego trudnił się złotnictwem, i był uznany istnym mistrzem w tym zawodzie, lecz później, całą duszą oddawszy się malarstwu, stał się wielkim, tak bardzo wielkim artystą, iż uczona Bononia, w której żył i pracował, miała go za najpierwszego malarza na ziemi całej.

Anielska czystość, uczuciowość niewinna, święta — wdzięk pełen prostoty — tkliwość rzetwna, piękność szlachetna, są cechami, któremi świeci *Francesco Francia*. A te zalety nie są bynajmniej przyuczone, lecz płyną z pięknej, przyrodzonej mu natury. Nie dziw więc, że Raibolini jest przyjacielem Rafaela i od serca oddaje mu cześć. Przechowały się nam listy, które pisywali do siebie; posiadamy jeszcze prześliczny sonet, w którym Francesco wylewa hołdy swoje dla młodego mistrza.

Przecież mówią, że Francia otoczony będąc promienną chwałą, uniósł się taką próżnością, iż w zarozumieniu swoim równał się z Rafaelem, i twierdzą, że gdy się znienacka przekonał o tём błędnym mniemaniu swoim umarł ze zmartwienia. Jakoż opowiada Vasari, iż pewnego razu Francesco otrzymał list z Rzymu, w którym mu Rafael donosi, że przesyła dla Bononii na jego ręce wizerunek Św. Cecylii, i uprasza, aby to malowanie wzięwszy w przyjacielską swoją opiekę, ustawił w kaplicy przeznaczonj, i poprawił uszkodzenia może w drodze obrazowi zrządzone. Co więcej w końcu swojego listu wielki Rafael pełen skromności prosi Franciszka, aby nawet życzliwem sercem sprostował niedostatki, gdyby jakie w tём dziele spostrzegł. Gdy pewnego dnia Francesco wraca do domu, uczniowie donoszą mu, że obraz już nadszedł — Francia obaczywszy *Boskie malowanie* staje osłupieniem niemem. Wrychle jednak strasznie zabolalo mu serce, bo porównyując to dzieło z własnymi pracami, poznaje, w jakim dotychczas żył obłąkaniu, mając się za równego Rafaelowi, a nawet wznosząc siebie powyżej niego. Osłabionego smutkiem i zgryzotą choroba rzuciła na łożo, na którym niezadługo skonał.

Francesco szczycił się pocztę znakomitych uczniów. Do nich należy *Giulio* i *Giacomo Francia*; pierwszy był krewniakiem, a drugi synem jego. Jeszcze godnym pamięci jest *Amico Aspertino*. Wielu atoli uczniów jego przeszło do szkoły Rafaela, więc o nich później mówić będziemy. Teraz wspomnimy tylko, że znakomity *Lorenzo Costa* sam się zowie uczniem Franciszka Francii; ale po prawdzie, był on raczej wychowancem owj twardj choć ścisłej szkoły pa-

(*) Zob. T. I, str. 293 i nast. T. III, str. 37.

dewskiej, której czołem, jakeśmy w inném miejscu rzekli, był *Francesco Squarcione* a później *Andrzej Mantegna*. Ani jednak wątpić, iż Costa wyuczony z razu na ich formach, ułagodził szorstkość nabytą od tych nauczycieli wpływem Francii. Rzekliśmy podobnie na inném miejscu (*), iż Costa uważany słusznie bywa za przedstawcę szkoły feraryjskiej, która mniej więcej zawsze była odgłosem owęj szkoły padewskiej (**).

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Dnia 28 Marca 1483 roku, a w sam Wielki Piątek, urodził się *Rafaël Sanzio*. Ojciec jego *Giovanni Sanzio* (albo Santi) dał synkowi na szczęsną, anielską wróżbę imię *Rafaëla*. A pilnie strzegł pach-

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

(**) *We Ferarze* rodzina panująca d'Este przez całe średnie wieki i później jeszcze wywierała despotyzmem i rozpustą najopłakaniezse wpływy na losy mieszkańców, więc nie dziw, iż i sztuka spoczywała odłogiem we Ferarze. Wart dopiero wspomnienia *Cosima Tura* (kwitnie około roku 1470), będący również jak i drugi malarz feraryjski *Stefano de Ferrara*, uczniem Squarcionego. Ważnym jeszcze jest malarz *Francesco Cossa* (współczesny Tury). On opuścił Ferarę, by się udać do Bononii, w której wdzięczniej umiano cenić sztukę prawdziwą. Francesco był mężem tak na wskróś religijnym, że gdy mu przyszło odnowić obraz cudowny, pokutą i spowiedzią wprzód oczyścił się z grzechów. Malarze feraryjscy XV stulecia zostając, jak widzimy pod wpływem Padwy, nie odznaczają się wprawdzie swobodnym polotem fantazyi, ale oddają się sztuce z całą grozą, a obok realizmu i ścisłego rysunku, obok twardości swoich form celują doskonałym modelowaniem i grą połcieniów. *Lorenzo Costa* był już powyżej przez nas wzmiankowany — najznakomitszym uczniem Costy jest *Ercole Grandi* (ur. 1494, † 1531), wyższy od niego i w polocie fantazyi i w rysunku i w bogactwie kompozycyi. *Ludovico Mazzolino* (ur. 1481, † 1530) także uczeń Costy — z czasu, w którym żyje, należy do wieku XVI; lecz jako artysta, trzyma się dawnego realistycznego kierunku; bywa też nader pilnym w wykończeniu, maluje mężów świętych z wielką powagą, choć niekiedy pędzel jego razi oschłością i twardzizną form (Rio). Wyższej sławy jest *Benvenuto Tisio*, zwykle *Garofolo* zwany (ur. 1481, † 1559). Gdy w Neapolu mówiliśmy o tym znakomitym mistrzu, rozbierając jedno z jego dzieł (T. IV, str. 344), więc tutaj powiedzmy tylko, iż on należał zrazu do szkoły feraryjskiej, a później pragnął sobie przyswoić ducha szkoły *Rafaëla*. Nauczycielem jego był *Panetti*, dość mierny malarz. *Garofolo* jednak z duszą ciepłą zachwycał się wielkimi dziełami sztuki, a uczucia przejęte rzewną, gorącą wiarą i pobożnością były dla niego źródłem natchnienia! Wszak on w niedzielę pracował na cześć Bożą, uważając malowanie swoje za modlitwę. A ten nastrój duszy tém wyższą jest dla niego chwałą, iż żył we Ferarze zepsutej oddawna dworu rozpustą. Tak się stało, iż dzieła jego, zwłaszcza głowy, tchną głębokim wyrazem obok przepysznego kolorytu, przypominającego świetne malowania szkoły weneckiej. Od niego różnią się wręcz obyczajem bracia *Dossi*: bo *Dosso Dossi* i *Giovanni Battista Dossi* (pierwszy umiera w późnym wieku w roku 1560, drugi już roku 1545). Obaj bracia nadawali

lecia swego, by zetknięcie z ludźmi rubasznych obyczajów nie skałało czystości młodego, niewinnego serca. Lecz ciemne chmury już wcześniej zebrały się nad głową dziecięcia. Matka tkliwa odumarła dwu-letniego synka. Ojciec się powtórnie ożenił. Wprawiając wcześniej malca do pędzla, doczekał się wrychle z niego pociechy, bo zrazu odgadł tlejącą w nim iskrę talentu, która kiedyś rozplonać miała ogniem geniuszu. Jednak Giovanni umarł już w roku 1494. Jedenasto-letni sierotka, teraz będąc na łaskę macochy oddany, doznawał od niej cierpkich chwil. Uratował go atoli z tej biedy Simone Ciarla, rodzony brat zmarłej jego matki, i zaprowadził na naukę do Perugina w Perugii. Tam młodzieniaszek znalazł naszych dwóch znajomych, bo *Gaudencjusza Ferrari* i *Bernarda Pinturicchio* (*), którzy całym sercem przyłąnęli do niego.

Perugino naówczas już chylił się do upadku, oddając się nie-szczęśnej manierze. Mówiliśmy jednak już przy innej sposobności (**), jako geniusz Rafaela był mu jakby aniołem stróżem. Młodziuchny artysta zapatrywał się pełen dobrej wiary, a w czystości serca swojego na ową wymuszoną a manierowaną tkliwość nauczyciela, mając ją za szczerą, niezmyśloną prawdę. Więc malował w tém natchnieniu jak przed laty sam Perugino, gdy jeszcze był sam sobą, stojąc na szczycie swojego geniuszu (*Burckhardt*). Zresztą słusznie twierdzą, iż szkoła Perugina, choć tak oschła i jałowa, wprawiała młodego Rafaela w rysunek ścisły, w sumienne przedstawienie natury a w staranne wykończenie. Liczne prace jego, wykonane pod wpływem i w kierunku szkoły Umbryjskiej, stanowią pierwszą epokę, czyli — jak zwykle zowią — pierwszą manierę artystycznego jego zawodu. Widzieliśmy z zachwyceniem

się z cynizmu a brudów moralnych do rozwiązłego ferraryjskiego dworu. Więc ich też chwali rozpustny poeta Ariosto, zwłaszcza, że przedstawili sceny z jego *Orlanda* (ob. Rio). Tych braci nienawidzących się nawzajem, władzca Ferary zmuszał, by razem pracowali. Uczyli się obaj od Wenecyan. *Dosso Dossi* bywa porównywany do *Giorgioniego* i *Tycyana*: bo jego koloryt jest pełen ognia, przepychu i potęgi, a głowy tchną głębokim charakterem. Kompozycje jego bywają niekiedy kapryśne, dziwaczne. Brat jego *Jan* pragnie naśladować Rafaela, co mu się jednak nie bardzo szczęśliwie udaje, bo jest raczej pejzażystą i raczej doskonałym dekoratorem, niż malarzem historycznym. Pomijając innych artystów feraryjskich, wspomnijmy o jednym ze znakomitszych imieniem *Girolamo Carpi* (ur. 1504, † 1556), dość szczęśliwy naśladowca *Correggia*, Rafaela i *Parmigianina*. Z początkiem XVII wieku odrodzenie sztuki przez *Caraccich* w Bononii było powodem, że jak w innych miastach tak i we Ferarze powstała szkoła eklektyczna. Głównym przedstawcą jęj kierunku we Ferarze był *Carlo Bonone* (ur. 1569, † 1632). A lubo między *Caraccistami* feraryjskimi znalazły się niepoślednie talenta, przecież żaden z nich nie dorobił się świetnego, europejskiego imienia. Tak kończym rzecz o sztuce we Ferarze, odsyłając ciekawszych czytelników do *Lanzego* (T. III).

(*) Zob. T. III, str. 34 i powyżej str. 80.

(**) T. III, str. 37 i nast.

w Medyolanie owe zaślubiny Maryi Panny (Sposalizio) (*), będące przedstawcą najwyższym tej epoki. To sposalizio lubo co do ogólnej myśli było pożyczone od jednej z kompozycyj Perugina, jednak dowodzi nieskończonej wyższości ucznia nad mistrza (*Passavant*). Prostota luba, cisza, uczucia pobożne czystej duszy, żyjące w tym obrazie wznoszą go też po nad wszystkie malowania szkoły Umbryjskiej i czynią to dzieło najwyższem jej spotęgowaniem. Sposalizio ma się do cech tej szkoły, jak kompozytca Chopina do piosenki ludowej, z której ten wielki tonów mistrz wysnuł głęboką muzykę. W roku 1504 Rafael udaje się do Florencyi.

Nie dość jednak człowiekowi być geniuszem; trzeba, by mu szczęsne losy równały drogę! Opiekuńcza Opatrzność była łaskawą pomocą i paizą Rafaelowi otaczając go w przyjaźne, błogie okoliczności.

Posiadamy list z datą 1 Października 1504 r., a pisany przez Joannę Feltrią di Rovere, siostrę księcia Urbinu, w którym ta zająca pani polecając jak najserdeczniej młodego artystę Soderniemu będącemu Gonfalonierem Florencyi, kończy pismo swoje zapewnieniem, iż wszelkie przysługi przez niego Rafaelowi wyświadczone będzie uważała, jakoby jej samėj oddawane (**). Ale nierównie wyższem poleceniem w świat niż to pismo tej zającej damy była sama powierzchowność Rafaela. Bo choć nie był wysokiego wzrostu (5 stóp 4 cale) nęcił wszystkie serca proporcją idealną ciała, uczuciem głębokim w oczach a niewypowiedzianym wdziękiem w ułożeniu i ruchach.

Stanął we Florencyi 21-letni Sanzio właśnie w chwili, gdy Leonardo da Vinci i Michał Anioł walczyli ze sobą w tej stolicy piękności o najwyższe wieńce artystycznej chwały.

Liczne koło mistrzów sławnych przyjęło Rafaela do swojego grona, przytulając do siebie młodzieńca szczerą zyczliwością a ciepłą przyjaźnią. Najważniejszym atoli faktem dla Rafaela we Florencyi było zapoznanie się jego serdeczne z wielkim a dobrze nam znanym mistrzem *Fra Bartolomea* (***), który po śmierci ogniowej przyjaciela swojego Savonaroli obumarł dla świata, trawiając życie w smętném odrętwieniu wśród ciszy klasztornej. Młody mistrz wskrzesił w zakonniku-malarzu miłość do sztuki. Nie ma wątpliwości, iż obaj nawzajem udzielając sobie tajemnic artystycznej piękności, podniecali nawzajem w sobie twórczą potęgę.

Uczył się atoli Rafael i od umarłych studyując w kaplicy Bran-

(*) T. III, str. 37 i nast.

(**) Autentyczność tego listu podano w nowszych czasach w wątpliwość. — St.

(***) Zob. T. III, str. 280 i T. IV, str. 54 i nast.

cacci dzieła wielkiego *Massaccia* (*), i tonąc duchem w rzeźbach starożytnego świata.

Sanzio, wyzwalając się we Florencyi coraz śmielej z więzów ciasnych perudzińskiej szkoły, nabierał wspaniałego wielkiego poglądu na naturę a wiekuiste prawdy duchowe, rozwijał swobodnie całą osobniczą indywidualność swoją, a tak odbył w tej stolicy *drugą epokę* swojego artystycznego zawodu — zwaną *epoką florencką*. W tym to czasie wdzięk niebiański jego duszy uobecnia się najcudowniej w jego wizerunkach Panny Najświętszej. W tych albowiem obrazach widzimy zaiste apoteozę nadgwiazdną przezczystej niewieściej istoty (**).

Teraz (r. 1507) powstał też ów obraz złożenia do grobu Chrystusa Pana (dziś w galerji Borghese w Rzymie). Jest to dramat malowany, jakiego jeszcze nigdy dawniej nie znalazła sztuka. Najgłębsza prawda, a przepromieniona nadziemską światłością przemawia z tego obrazu do widza siłą wszechmocną.

Chwała geniuszu jego rozbiegła się po świecie. Juliusz II, wezwał Rafaela do Rzymu.

Rafaël liczył lat 25, gdy w 1508 r. stanął w wieczystej stolicy. W niej obchodził *trzecią* przemianę swojej twórczości zwaną *epoką rzymską*. Rafaël dobija się teraz samego siebie i całej oryginalności swojego ducha. Rozpala się w nim intuicyja jakby prorocza odgadująca rzeczy boskie i ludzkie! Wdzięk nadziemski, rzewny, rysunek poprawny Perugina a z drugiej strony grandezza, oddechy swobodne szkoły florenckiej stają się w tej epoce, jak słusznie powiedziano, jedynie czynnikami jego geniuszu. Bo ten geniusz jest już sam sobą, dosięgnął szczytów własnej istoty swojej.

Nie będę atoli szczegółowo opisywał dzieł stworzonych przez Rafaela w latach pobytu jego w Rzymie, gdyż mnie nie stać bym godnie odpowiedział zadaniu temu — a jest rzeczą pewną, że wszelkie słowa zawsze się rozbijają o przedmioty niebotycznego ogromu. Wolę się ograniczyć wymienieniem treści tych głębokich jego kompozycji, a natomiast na zakończenie rozpraw moich o tym wielkim mistrzu podać dokładniejszą charakterystykę jego fantazyi (***)

(*) T. III, str. 284 i nast. T. IV, str. 39 i nast.

(**) Wspomnijmy tylko o niektórych jego wizerunkach z tej epoki. *Madonna wśród natury zielonej* w Wiedniu; druga, *del Cardelino* w Uffizi we Florencyi; *la belle jardinière* w Paryżu i t. d. W tych obrazach to więcej, to mniej wyraźnie odzywa się jeszcze szkoła Perugina. Wyższą a spotęgowaną indywidualność wyraża Rafael w *Madonnie del Baldacchino*, w pałacu florenckim w Pitti. Jego zaś portrety malowane we Florencyi należą pewnie do arcydzieł sztuki.

(***) Wiele istnieje prac krytycznych, opisujących dzieła Rafaela, zwłaszcza objęte w *Stanzach*. Do tych dzieł czytelnika odsyłam. Wymienię tutaj tylko dwie, nie dawno ogłoszone: jako piękną i obszerną rozprawę *Brauna: Raffaels Disputa* 1859, i *Römische Studien* przez *Kestnera*, który wielce trafnie freski Rafaela czterech świetlic watykańskich (stanzach) uważa jako epopeję w czterech pieśniach.

Wielki Juliusz pragnąc świetlice (stanze) watykańskich pałaców uświetnić dziełami najwyższej sztuki, powierzył te prace młodemu mistrzowi z Urbino.

Tak w pierwszej sali (*Camera della Segnatura*) wszystko, co tylko waży wiecznością na niebie i na ziemi, co jest podwaliną a zarazem szczytem świata, staje tu przed cielesnemi oczyma widza.

Na ścianie pierwszej przemawiają do nas wiekuiste prawdy objawionej wiary. Ten obraz przedstawia *Teologią* — choć on zwykle a mniej ściśle zwanym bywa *Disputa* (del Sacramento).

Poznanie rzeczy boskich jest ogniwem wiążącym żywot doczesny d nadświatnym. Ztąd obraz ten złożony jest z dwóch dzielnic. Na nole w dzielnicy ziemskiej, a w samym jej środku wzniesiony ołtarz, za nim wystawiony Przenajświętszy Sakrament. Z jednej i z drugiej strony ołtarza wielkiem półkołem stanęły liczne grona mężów. Najbliżej ołtarza męczennicy, ojcowie Kościoła i inne olbrzymy duchowe naszej wiary, a już bliżej widza a krańców obrazu grupują się przedstawcy Teologii i Filozofii scholastycznej. Wśród nich stanął malarz anielski da Fiesole i wieszcz Dante.

W dzielnicy wyższej niebiańskiej — roztaczającej się na obłokach — króluje w środku Chrystus Pan i Boga-Rodzica, a po obu stronach zasiedli w wiekuistym pokoju Apostołowie, patriarchowie i mężowie święci. Nad Zbawicielem w aureolach a w glorii cherubinów promieni Bóg Ojciec.

Stwórca atoli tchnął jeszcze w człowieka myśli potęgę! Na drugiej więc ścianie roztoczony obraz przedstawiający *Filozofią* — a który zwykle choć mniej właściwie *Szkolą Ateńską* się zowie. W sali czyli raczej w przepysznym przysionku renesansowym — stanęli grupami cudnej kompozycyi, mędrycy starego świata — jedni toną w zadumaniu, inni uczą młodzieńców, słuchających z napiętą uwagą, i t. p. W głębi sali wznoszą się wspaniałe schody. Na najwyższym ich stopniu stanął Plato wskazujący w górę, w świat ideałów, obok niego Aristoteles wskazujący ku ziemi. Tak w tych dwóch postaciach uosobiony jest ów ciągły dualizm filozofii, bo mądrość spekulacyjna snująca wątek swój z ducha samego, i znów umiejętność empiryczna, na obserwacyi a doświadczeniu oparta. I uważmy głęboką myśl Rafaela! Wielki mistrz nie tylko przedstawił dwa ogniska filozofii sobie odwrotne, ale on ją jeszcze umieścił w świetlicy, która choć ogromna, choć wspaniała, jest przecież przestrzenią zamkniętą w sobie i ograniczoną; przeciwnie malując *Disputę* umieścił prawdy objawione w przestrzeni, nie znającej granic — mającej tylko jedno ognisko — bo w dzielnicy ziemskiej ołtarz, a w dzielnicy nadobłocznej postać Zbawiciela.

Przecież ludzkość nie tylko abstrakcją a trudem filozoficznego myślenia dochodzi najwyższych prawd! Szczęsne wybrańcy z pośród ludzi śmiertelnych, w natchnieniu wieszczem wznoszą się w krainę

ideałów i tam widzą niebo otwarte. Ztąd na trzeciej ścianie Sanzio stworzył obraz Poezyi, którego zwykle *Parnassem* zowią. Więc śpiewa w zachwycie Apollo wśród muz i wielkich poetów starożytnego i nowoczesnego świata.

Ale ród człowieka mieszka na ziemi, — a stosunki ludzkie spoczęły na ładzie i składzie społecznym. Przeto na czwartej ścianie uwidoczniła *sprawiedliwość* więc *Jurysprudencya*. Grzegorz IX zasiadłszy we wspaniałej niży na tronie, nadaje Kościołowi prawo kanoniczne, a z drugiej strony cesarz bizantyjski Justynian udziela państwu swojemu prawo cywilne (*Digesta*).

Druga sala. Obrazy jej odnoszą się allegorycznie do Leona X i do Francuzów najeżdżających w owe czasy dzielnice papieżkie. Sala ta zwana jest *Stanza d'Eliodoro*, bo taka jest treść jednego z jej obrazów. *Seleukus*, król Syrii wyprawił *Heliodora* na zrabowanie Jeruzolimskiego przybytku. „Strach padł na Jerozolimę. Kapłani oblegli ołtarze, niewiasty przepasawszy piersi włosiennicą — wznosząc ręce czyniły modlitwy“ (*Machab. II, 3*). „Heliodor wtargnął do skarbnicy, ale wtedy duch wszechmocnego Boga uczynił wielki cud“, który uwidomił Rafael w swoim fresku. Widać wnętrze wspaniałej świątyni, w głębokiej perspektywie Arcykapłan wznosi modły ku niebu. Po lewej stronie przybytku grupy ludu poruszone przestraczem gwałtownym, gdyż po prawej stronie świątyni Anioł na spinającym się koniu w towarzystwie dwóch innych niebian w szatach promiennych wypędza łupieżców — sam Heliodor padł pod kopytami.

W tej samej świetlicy podziwiamy *wyzwolenie Ś-go Piotra z kaźni i ową Mszę S-tą w Bolsenie*, w chwili, gdy kapłan niedowiarek był przekonany cudem o tajemnicy Przemienienia.

Nakoniec arcyważném dziełem jest tu czwarty obraz, wyobrażający scenę, gdy Leo I papież z gronem duchowieństwa występuje na przeciw oblegającego Rzym Attyli, króla Hunnów, by go zniewolić do cofnięcia się z Włoch. Król otoczony swoją barbarzyńską tłuszcą sam jeden spostrzega widziadła nadziemskie, bo unoszące się nad nim różne postacie ŚŚ. Piotra i Pawła. Konie instynktem tknięte rzucają się i spinają pod ślepą dzieczą huśką.

W trzeciej świetlicy zwanéj *Stanza del Incendio* zajmuje całą naszą uwagę *pożar przedmieścia Borgo* w chwili, gdy był ugaszony modłami Leona IV. Klęska zaskoczyła mieszkańców w nocy. Rafael zostający naówczas pod wpływami Michała Anioła, na wzór tego mistrza korzystał z przedmiotu i utworzył mnóstwo postaci prawie bezszatnych; a wymyślając przeróżne motywa, stwarza ułożenie ciała, ruchy pełne różnaitości wdzięku i prawdy.

W tej świetlicy widzimy jeszcze przedstawione, owe powyżej wspomniane tak ważne a dziejorodne fakta, to jest przysięgę Leo-

na III i koronacją Karola W-go (*). Czwarty zaś obraz uobecnia zwycięstwo nad Saracenami.

W tej trzeciej świetlicy a nawet już w drugiej wyraźnie atoli znać jako Rafaelowi pomagali uczniowie jego. Obrazy zaś w *sali di Constantino* wykonane były po śmierci samego mistrza choć wedle rysunku jego. Najglówniejszém dziełem w tej sali jest *bitwa Konstantyna W.* przedstawiona w chwili, gdy tyran Maxencyusz już zwyciężony, tonie wraz z czernią swoją w falach wezbranego Tybru. Zaiste — gwałtowny ruch — fantastyczne zamęty bitwy — szalony zgłiek wyraża się tu z wielką prawdą, — ale oko nie ma gdzie spocząć — a niezmiernie trudno się pochwycić w tej ciżbie zamętniej figur, rozgarnąć je na grupy — trudno dopatrzeć się w tej kompozycji jedności! Być może, co powiada Selvatico, jako było klęską dla tego obrazu Rafaela, że się go jał „ciężki pędzel“ *Juliusza Romana*, który wykonał myśli wielkiego mistrza swojego (**).

Tęj przeto treści są owe na wszech świat sławne *Stanze* Rafaela w grodzie stołecznym Watykanu!

Jednak w tych samych watykańskich pałacach podziwem urzeka inna jeszcze spuścizna po wielkim mistrzu: są to znane *Lodzie* Rafaela. Tak się bowiem zowie rząd arkad otwartych, spoczywających na filarach, a należących do galerji na drugiem piętrze watykańskiego dziedzińca. Bramante zbudował te galerye i zasklepił je rzędem kopulek. Część galerji zwana *Lodziami* Rafaela objęła trzynaście takich kopulek. W każdej z nich widać po czterech jej stronach cztery obrazy, jest tedy tych fresków razem pięćdziesiąt cztery. Przedstawiają one zdarzenia ze Starego i Nowego Testamentu.

W tych lodziach żył niegdyś najwyższy wdzięk i najcudowniejszy urok, na który się tylko zdobyć mogły architektura, rzeźba i malarstwo złączone wzajemnem przymierzem.

Filary, arkady, ściany w tych lodziach świeciły niegdyś w baretliwy, sztukaterye, pozłoty a malowidła, wywołane lubą, igrającą a nigdy niewyczerpaną wyobraźnią. Sploty kwiatów i owoców, muzycznych narzędzi, figury mityczne, ludzkie i zwierzęce, widziadła, jakby kapryśnych a wesołych marzeń, złożyły się tu w świat cudowny, senny, stworzyły jakby pałace wróżki czarnoksiężki. Te igry pełne wdzięcznej poezji wywołał ulubiony uczeń Rafaela *Giovanni*

(*) Zob. powyżej str. 14 i nast.

(**) W ocenie tego obrazu odważyłem się być wręcz innego zdania od Passavanta. O tej bitwie Konstantyna mówiłem już w Neapolu, porównywając ją ze starożytną mozaiką bitwy Aleksandra. (Ob. T. IV, str. 315.)

da Udine znany nam już z thermów Tytusa (*). A obrazy w kopułkach wykonał wedle rysunków Rafaela *Giulio Romano*. Zaiste — w tych freskach obok głębokiej i genialnej kompozycyi technie lubość wdzięczna i najszlachetniejsza gracya wielkiego mistrza z Urbinu. Pod przewodnictwem Romana pracował *Francesco Penni* (il Fattore), *Perin del Vaga*, *Rafael dal Colle* i *Pellegrino da Modena* (**).

Te lodzie, które niegdyś, przed wielu laty, promieniły swym uroczym, czarodziejskim przepychem: dziś są upiorem samych siebie. Atoli trzy wieki, które tędy przeszły, słoty, które były w te otwarte, nieoszlone galerye, okazały się mniej zaciętymi wrogami piękności — istnym duchem zniszczenia stała się dzikość i barbarzyństwo ludzi. Bo uważcie! jak wysoko tylko ręka dosięgnąć można owe groteski cudowne zniknęły prawie do szczętu; znać, jako lotrzyki odwiedzające Watykan, gwoździem, nożem, żelaznym narzędziem odskrobywali farby, sztukaterye, wdrapywali swe nieczne imiona na własną hańbę a zbezczeszczenie tych świetnych przestrzeni piękności.

Jak bolesną stratę zadała światu owa zwierzęca dzikość człowieka, i jak genialną a lubą była fantazyja mistrza Jana z Udyny, łatwo się można przekonać, bo dość spojrzeć w górę, na którą z tych kopulek, by poznać, jakie czary niegdyś tutaj igrały. Ot — nie przebierając, wpatrzmy się we dwie z tych kopulek!

Jedna z nich, choć drobnuchna, jak wszystkie jej siostry, malowaniami swojemi udaje jakąś kopulę olbrzymią, ustrojoną w wspaniałe kasetony sześcioboczne. A w każdym kasetonie inny a inny koncepcik: w jednym świeci bukiet przepysznych kwiatów, w drugim grucha synogarliczka, z trzeciego uśmiecha się figlarnie dziecęcynka; tam znów gryf, ówdzie marszczy czoło jakiś jegomość zaszępiony, lub wystrzeża gębę maska, lub staje na warcie wyprężony, szcudłonogi bocian.

Obok niej druga kopułka; ta znów arcy skromna, ubrała się za altankę ogrodową z trelażu związaną. Po trelażu pną się, wiją gracyjnie bujne latorośle winne, kusząc pełnemi gronami jagód. Wśród gałązek kłocą się swawolne papużki, jedne harde złocistą barwą, inne bieluchne, tamte znów chępią się długim ogonem. Jest tam i piesek; — widać, żeby rad przeskoczył trelaż, ale się waha niepewny skoku. W kącie stulił uszy zając, a jakiś wąż rozwarł paszcze na królika truchlejącego ze strachu.

Jeżeli zaś ten wiek XVI, wiek Leona X takimi wdzięcznemi a pełnemi czarów figielkami otoczył obrazy religijnej treści, cóż do-

(*) Zob. T. V, str. 231 i T. II, str. 72.

(**) O tych mistrzach mówić będziemy poniżej.

pięro się działo, gdy osnowa, co już z rodu swojego jest uśmiechająca się, poetyczna, stawiała się głównym wątkiem a tłem fantazji! Podobno nikt, choćby tylko najprzelotniej bawił w Rzymie, nie opuścił wiekiustego grodu, nie oddawszy hołdów swoich *Farnesine*.

Farnesina jest willą, którą skomponował znany nam już dobrze wielki mistrz-budownik *Baltazar Peruzzi* (*); postawił niby rzecz skromną i bez pretensyi, a jednak to dzieło bywa pewnie słusznie uważane za pałacyk ogrodowy najcudowniejszy na całym świecie. Architekturę uświetniła sztuka malowania. Giulio Romano i inni uczniowie Rafaela podług kartonów wielkiego swojego mistrza ozdobili główną salę freskami, przedstawiając dzieje miłosne Amora i Psychy. Giovanni da Udine obwiodł niby ramami ich obrazy zwojami kwiatów i owoców. Ten sam Rafael, który w Stanzach tworzy obrazy najświętszej mądrości a najgłębszej spekulacyi, znowu w tym Farnesinie tak przejął się duchem mitów a życia i świata starożytnego, jak gdyby się był zrodził wśród Hellenów a ich ateńskiej stolicy. Wszak on zawsze i zawsze jest Rafaelem! Te sceny oddychają zmysłowością gorącą a przecież tak są szlachetne i wdzięczne, jakby przez same gracye malowane.

Nie będziemy już opisywali innych dzieł artystycznych mistrza w tym pałacyku (np. Galateę), bo nam należy wrócić do Watykanu, i wspomnieć, lubo przelotnie, jeszcze o dwóch wiekopomnych pracach w nim przechowanych.

Leo X, polecił Rafaelowi odmalowanie farbami wodnemi dziesięć obrazów z dziejów apostołskich, zostawując mistrzowi wybór przedmiotów. Gdy je Sanzio dokończył (w r. 1515 i 1516) posłano je do Arras we Francyi, by wedle nich utkano kobierce (które ztąd zowią się *Arrazzi*). W r. 1527, gdy Rafael już nie żył, Rzym doznał owego straszliwego rabunku przez żołdactwo Karola V. Wojsko zabrało z sobą kobierce. Zacny konnetable Montmorency dostawszy je szczęśliwym trafem do rąk swoich, kazał szkody naprawić i odesłał je papieżowi. W r. 1798 w czasie rewolucyi kobierce były skradzione, i przeszły w moc rzymskich Żydów. Ci łakomstwem skuszeni spalili jeden z nich, by wytopić nitki złote; przekonawszy się atoli o zbyt małej korzyści takiej swojej roboty, sprzedali kobierce do Genui. W r. 1808 Pius VII je odkupił, a w r. 1814 zawieszono są w komnatach watykańskich (**).

Dziś barwy obumarły, przepychy dawne znikły, światła niegdyś

(*) Zob. powyżej str. 16.

(**) Z dziesięciu oryginalnych kartonów Rafaela do tych kobierców, ocalało siedm. Znajdują się one obecnie w Kensington-Museum w Londynie. Karol I zakupił je w Arras z narady Rubensa. — St.

jasne dziś poszarpane, zbrukane, a przecież jak Dante, Shakespeare, Homer i Mickiewicz będą na wieki zdrojem nowego, ciągle odmładzającego się duchowego żywota, tak też te kobierce będą po przez wieki wszystkie przedmiotem niewyczerpanych studyów dla mistrzów pragnących odgadywać tajemnice kompozycji.

Przechowują jeszcze w Watykanie drugi szereg kobierców Rafaelowych. Lubo takowe są może mniej doskonałe w wykonaniu, i lubo, jak się zdaje, były przez niderlandzkich artystów złożone ze szkiców Rafaelowych, jednak objęły w sobie wiele wysokich zalet.

Takowe były prace monumentalne, które Sanzio przekazał wiekom potomnym! A pomyślmy, że on prócz nich w tak krótkim czasie, bo w przeciągu lat dwunastu pobytu swojego w Rzymie stworzył jeszcze długi szereg arcydzieł, a zwłaszcza owe całe niebo wizerunków Boga-Rodzicy i Rodziny Ś-tój, które już będą na zawsze nieśmiertelną chwałą sztuki chrześcijańskiej (*).

Nie mogąc atoli wdawać się w opisy tych obrazów, przeto tylko o jednym z nich, to jest owęj sławniej *Transfiguracji* pobieżnem słówkiem wspomnimy.

Tutaj, podobnie jak w *Disputa* przedstawione dwa światy, bo niebo i ziemia, jednak one nie tak materyalnie, nie tak dobitnie jak tam rozdzielone od siebie, pojawiają się, lecz za to niby dwa ostateczne przeciwieństwa. W oddaleniu góra Tabor, nad nią Zbawiciel ludzkiego rodu, odziany światłością, już opuścił ziemię i unosi się ku niebu, wzlatując własną, Boską swoją potęgą. Jego siłą nadziemską chwyceni ulatują z nim w dzielnice nadświatne Mojżesz i Eliasz. U stóp tych trzech postaci widać trzech uczniów; oni przytuleni do ziemi zasłonili sobie oczy, olśnione światłością bijącą od góry, od Zbawiciela.

Tymczasem na dole, na przedniem tle obrazu jęczy i kwili w katuszach życie ziemskie, roztwierając bezdna nędzy i okropności doczesnego świata. Do zebranych uczniów Chrystusa Pana, grupa ludzi przyprowadza opętanego chłopca wzywając rozpaczliwie ich ratunku. Chłopiec z zwichnioną twarzą krzyczy i ciska się w ramionach ojca. Urok rozslochanych kobiet, grupy mężczyzn z boleścią na obliczu składają cudną całość dramatyczną, w której wszelka

(*) Ograniczę się zatem wyliczeniem tylko niektórych obrazów z tej epoki rzymskiej Rafaela: one zapewne po większej części, choćby z rycin, będą znane czytelnikowi. *Madonna della Sedia* i *Mad. dell'Impannata*, obie we Florencyi w pałacu Pitti (T. III, str. 274). *Madonna col divino amore*, znana nam z Neapolu (T. IV, str. 343) i *Madonna di Foligno* w Watykanie, a przedewszystkiem *Madonna Syztyńska* w Dreźnie, przejmująca widza jakby dreszczem innych światów. Do tego okresu należą jeszcze: *widzenie Ezechiela*, w pałacu Pitti. *S-ta Cecylia* w Bononii, portrety mistrzowskie *Juliusza II*, *Leona X*, *Fornariny Spasimo* upadek pod krzyżem, *Prorok Jezajasz* w kościele Ś-go Augustyna w Rzymie i *Sybille* w kościele S. Maria della Pace i wiele innych dzieł.

ohyda wstrętna, wszelka disharmonia rozwiązana jest przez szlachetność i piękność najwyższą.

Tak malował Sanzio! Jak wielkim zaś był mistrzem-budownikiem, widzieliśmy już powyżej opowiadając historią budowy kościoła Ś-go Piotra. Nie mówiąc już o dziełach architektonicznych wykonanych wedle jego rysunku, powiedzmy tylko, że częste architektury przedstawiane na jego obrazach świadczą, jako należy do rzędu pierwszych budowników w świecie (np. Spotalizio, szkoła ateńska, na kobiercach i t. d.). Wszak Leo X, (w r. 1515) mianuje go powszechnym i najwyższym opiekunem pomników starożytnego Rzymu. Sanzio studyował z miłości zwaliska zapadłego grodu, mierzył je i rysował i zatapiał się w opisach starych pisarzy, i żywił w duszy pewną nadzieję, że miasto Rzym zmartwychwstanie dawną pięknoscią a dawnym okazałym przepychem. Wznięcił też w sercu Leona X, i mieszkańcach Rzymu taką dla siebie cześć i uwielbienie, że go uważali za bóstwo zesłane na ziemię, by nieśmiertelny gród odrodzić przedwiecznym majestatem. (Ut quasi coelitus demissum numen ad aeternam urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant — tak się wyraża znakomity pisarz Calcaigni, współczesny Rafaela (*).

Rafaël Sanzio z Urbinu urodziwszy się r. 1483, w Wielki Piątek, umarł w Wielki Piątek 1520. Pochowany jest w Panteonie (**).

Z myślą nieśmiałą i trwożliwą zabieram się do przemówienia choć kilku słowami o tajemnicach geniusza Rafaela. Ten duch jego niby brylant Boży świeci we wszechbarwne promienie. Każdy z tych promieni wystarczyłby sam jeden, by wsławić po przez świat każdego innego mistrza; w Rafaelu zaś wszystkie dary rozdzielone po innych artystach płoną jako zebrane w wspólnym ognisku swojem.

Krytycy o głębokim badawczym talencie, z miłością i ze czcią często rozbierali geniusz Rafaela; będą tedy miał kogo się radzić w następnym ocenieniu tego mistrza, a jednak z myślą nieśmiałą i trwożliwą, jak rzekłem, przystępuję do tych uwag moich. Bo geniusz jest żywotem, jest nieśmiertelnym żywotem, którego świętych pulsów żadna sekcyja w zupełności nie odgadnie (***)

Poczynając od pierwszego, niby najogólniejszego czynnika ma-

(*) Zob. Quatremère de Quincy l. c.

(**) Zob. T. V, str. 214 i nast.

(***) Porównaj te poniższe uwagi moje z tém, co w tej mierze mówią autorowie często tak różnego a niekiedy wręcz od siebie przeciwnego stanowiska: *Selvatico Storia Estetico-Critica delle Arti* T. II. — *Passavant* l. c. — *Rumohr Italienische Forschungen* T. III. — *Burckhardt Cicerone* — *Braun Disputa* i inni. Na tych autorach głównie się opierać będę godząc atoli ich sprzeczności.

larstwa, powiedzmy, iż u Rafaela same linie wzięte nawet w głuchej abstrakcyi swojej są istną melodyą, a skomponowaną na stopę wielką, okazałą. Czyli w myśli obwiedziesz linią figurę pojedynczą, czyli grupę, nigdzie nie spotkasz linii szorstkiej, łamiącej się wstępnie; one płyną wszystkie wdziękiem wspaniałym, a grandezzą pełną piękności. Co więcej, rzekłbym, iż ta muzyka linii jest wtórowaniem łączącym się najściślej ze samą treścią figur. Linie opływające postać Madonny brzmią rajskim wdziękiem, niby piosenką aniołków, a te znów, które obwodzą malowaną przez mistrza epopeję niebiańską lub ziemską grają chorałem poważnym a zgrozy pełnym. Te linie zaś wszystkie rodzą się bezświadomie z głębi duszy mistrza i snują się instynktowo z tajemnic muzykalnych jego istoty.

A cóż dopiéro mówić o rysunku Rafaela uważanym w najwyższym znaczeniu. Każda jego figura jest wskrós oryginalną. Fizyognomią jej, członki, ruchy, postawa nawzajem wynikają ze siebie, ze ścisłością prawdziwie sylogistyczną. Każda figura jego wyraża jawnie swoje usposobienie tak ogólne jak i chwilowe, temperament, uczucia, charakter, stanowisko społeczne, okres dziejowy, a narodowość, do której ona należy. Bo Rafael intuicyą jakby nadprzyrodzoną przenika wszech rzeczy, odgaduje i skrytości każdej osobniczkiej indywidualnej jednostki i tajemnice oddalonych wieków i ludów. Dla tego też Sanzio jest tak wielkim portrecistą, dla tego on z równem mistrzostwem maluje Greków i Hunnów, — Madonny, Rodziny Przenajświętsze i mity pogańskie; — ojców Kościoła i niewiasty z ludu tchnące naturalną prostotą a bezświadomym im wdziękiem. Sanzio błyskawiczną biernością przyjmuje w siebie każdy objaw świata, i błyskawicą, przeistoczywszy takowy objaw na ideał piękności, oddaje go jako dzieło sztuki na powrót światu. A co tylko stwarza, stworzone jest stylem wielkim, szlachetnym, umiarkowania pełnym.

Prawda, że była chwila w życiu wielkiego mistrza, w której on zostając pod wpływem o dziesięć lat starszego Buonarrottego, pragnie na wzór jego doświadczać się w malowaniu postaci bezszatnych — prawda też, iż pod tym względem nie dosięgnął Michała Anioła, ale za to Sanzio jest arcymistrzem w drapowaniu figur; on odziewając swoje postacie w szaty, potęguje piękność przyrodzonych ich form (*). Nie ma atoli wątpliwości, że fantazyja Rafaela wprawdzie podniecana wielkim Buonarrottego przykładem, rozpinała śmiało loty swoje, ale wzbijała się na wysokości sobie właściwe, a wręcz różne od owych, które były dziedziną Michała Anioła. A przecież na tych wzniosłościach nadziemskich Rafael nie stracił nigdy posagu, który wziął ze szkoły Umbryjskiej, i zachował na zawsze ową jej słodycz a uczuciowość tęskną, rzewną i niewypowiedziany wdzięk. Ale

(*) Passavant l. c.

uważmy! Gdy Perugino będący naczelnym mistrzem tej szkoły prócz poprawnego rysunku, odznaczał się tylko głównie jeszcze tym wdziękiem rajsłym, uczuciowym, jej właściwym, więc nie dziw, że przy tych skromnych zasobach później wpadł w ową manierowaną słodkawość, tworzącą obrazy mechanicznie jakby przez szablon. Przeciwnie też sama uczuciowość i tkliwość umbryjska, będąc u Rafaela jedynie współczynnikiem jeszcze wielu innych a nierównie wyższych potęg, zamienia się u niego jakby na muzykę niebiańską, na śpiew aniołów.

Sanzio nie goniąc za efektem, umie jednak cudownie oświecać swoje figury; a dzieła jego, wykonane własną jego ręką, równają się co do piękności kolorytu arcydziełom weneckiej szkoły jemu jeszcze spełna nieznaną. To jego misterne magiczne poczucie harmonii barw, jak słusznie twierdzi Passavant, tém na wyższą zasługuje cześć, iż Rafael nigdy wielkiej idei a głównej koncepcji nie poświęca czarodziejstwu kolorytu, jak to często czynią inni mistrze (*).

Najwznoślejszą atoli zaletą geniuszu Rafaela jest potęga kompozycji, to jest owa artystyczna mądrość w powiązaniu mistrzowskim wszystkich szczegółów a różności obrazu w taką ścisłą jedność a całość, iż każdy szczegół jest zarazem skutkiem a zarazem powodem wszystkich innych. Baczmyż jednak! Ścisła łączność nie jest zamętem a pomieszaniem różnic! Ścisłe połączenie tam tylko nastąpić może, gdzie zarazem jest dobitne odróżnienie wszystkich szczegółów od siebie. Gdy atoli Rafael, jakżeśmy powyżej rzekli, intuicyą proroczą przenika wskrós każdy objaw świata, gdy każda z jego figur jest pod każdym względem oryginalną, więc odróżniającą się od wszystkich innych, przeto też wielki ten mistrz zdołał je wszystkie genialnie złożyć w jedną całość, w której jakby w doskonałym dramacie wszystkie szczegółowe osoby nawzajem się uzupełniają i wymagają się nawzajem. I zaiste Rafael jest olbrzymim dramaturgiem-malarzem! Ta sama genialność, którą on komponuje pojedyncze figury, żyje w całej pełni i w obrazach złożonych z wielu postaci. Ten jego zmysł misterny kompozycji, jak się objawia zewnętrznie w harmonii linii, światła, kolorytu, tak również promieni w powiązaniu duchowém idei wzniosłych, niebotycznych.

Ale godzi się zwrócić uwagę naszą na inną a wielką zaletę Rafaela. Obok tych nadzwyczajnych potęg, które Rafaelowi były dane łaską a darem nieba, żyje w nim jeszcze jeden wzniosły przymiot,

(*) *Rumohr* (Italienische Forschungen T. III, str. 17) zwraca uwagę, iż Rafael sam jeden wśród wszystkich malarzy wyraża ów świątły połysk, występujący w obliczu ludzkim z powodu ukształtowania kości, zwłaszcza na czole, wzdłuż nosa, pod oczyma i niekiedy na brodzie — czego nie czyni ani Tycjan a tém mniej Corregio, u którego te części twarzy mają raczej właściwość dziecięcych, miękkich nie stwardziałyich jeszcze główek.

który był jego własną zasługą. Jest-to jego uczciwa wola w pracy, jego wysoka artystyczna sumiennosc! Ta potega etyczna, moralna, parla go do ciągłej usilnej pracy, do ciągłego, wytrwałego silenia się, więc do coraz wyższych doskonałości szczeblów. Ztąd też w tak krótkim żywocie swoim stworzył taką niesłychaną liczbę dzieł olejnych, fresków, kartonów, szkiców, iż ich mnogość uderza nas na prawdę osłupieniem. Ta hartowna nigdy nie znękana pracowitość, to natężenie wszystkich sił, tłómaczy nam ową prawie gwałtowną szybkość z jaką się wzmaga geniusz jego. Trafnie też ktoś rzekł, że Rafael kończąc jakie dzieło swoje nie jest już tym Rafaelem, którym był, gdy je rozpoczynał.

O najgłówniejszych uczniach Rafaela mówiliśmy w różnych miejscach niniejszej *Podróży*, wypada nam tedy jedynie zebrać ich tutaj razem, uzupełniając nasze wiadomości niektórymi dalszemi imionami. Przedewszystkiem atoli powiedzmy, iż żaden z artystów do jego szkoły należących nie wznosił się do tej wysokości, aby można pomyśleć o porównaniu go z tym wielkim mistrzem. Bo nie tylko taki geniusz, jakim był Rafael, raz jedynie rodzić się może, ale co więcej świat współczesny, będący zawsze gruntem dla sztuki zmieniał się był wskrós. „Bo gdy współcześni owych wielkich mistrzów pragnęli wzniosłych ideałów piękności, gdy uważali sztukę być apoteozą życia publicznego, religijnego i uczuć szlacheckich, pokolenia następne żądały nowości, brawury i szybkości w wykonaniu, bo one miały artyzm za środek zbytku, za sługę lekkiej, eleganckiej światowości“. (Passavant). Tak się stało, iż na miejscu owęj wzniosłej sztuki wstąpiła zuchwała brawura i maniera i malowanie nie znające głębszej treści duchowej. Bez wątpienia najznakomitszym uczniem jest *Giulio Romano* (właściwie G. Pippi ur. około 1492, † 1546). Znamy go jako wielkiego architekta, z jego obrazów widzieliśmy w Neapolu jego *Madonnę della Gata* (*) i jego prace wedle Rafaela wykonane w stanzach, lodziach watykańskich i we *Farnezynie*. Jego fantazyja realistyczna, tchnąca świeżym, zuchwałym naturalizmem, mniej go czyniła zdolnym do idealności odpowiedniej malarstwu religijnemu, ale za to była mu pomocą do ujęcia natury na dzielną, wielką stopę i przedstawienia świata mitycznego dziejów klasycznych pogańskich. Wyniosłszy się jak wiemy do Mantuy wykształcił kilku uczniów, a takim był *Rafael dal Colle* (Raffaelino, żyje podobno jeszcze w r. 1546); był miniaturzysta *Giulio Clovio* (ur. 1498, † 1578); i *Francesco Primaticcio* (ur. 1490 w Bononii; umarł we Francyi 1570); Francesco pracuje z razu w pałacu *Te* pod Mantuą, później we Francyi, dokąd go zabrał król Franciszek I. Wielec godzin wspomnienia jest świetnych talentów *Niccola dell' Abate* (ur. 1512, † 1572).

(*) Zob. T. IV, str. 343.

Drugim uczniem Rafaela jest *Pierino Buonaccorsi* zwany *Perino del Vaga* (ur. 1500, † 1547). Przenosi się później do Genui. Talent mniej głęboki, ale świetny; maluje dużo z przepychem, ale z manierą. Wszak niekiedy uczucie piękności Rafaela odzywa się odgłosem w jego obrazach.

Trzecim uczniem Rafaela jest *Francesco Penni (il Fattore)* o nim mówiliśmy w Neapolu. Równie tam inni uczniowie byli przedmiotem naszych uwag, jako *Andrea Sabbatini*, zwany *Andrea de Salerno*, i *Polidoro da Caravaggio* (*). Znany nam jest z wdzięcznej figlarnej fantazy *Giovanni da Udine*. Nie brakło jak wiemy artystów, którzy podobnie jak *Andrea de Salerno*, wyuczeni w innej szkole, później oddali się wpływom Rafaela. Takim był, jak się rzekło powyżej, malarz feraryjski *Benvenuto Tisio (Garofolo)*. Wszak znani nam malarze feraryjscy bracia *Dosso*, także nieco przypominają Rafaela. Znakomity *Timoteo della Vite* (ur. 1470, † 1523) i *Bartolomeo Ramenghi* (zwany *Bagnacavallo*, ur. 1484, † 1542); *Innozenzo da Imola*, *Girolamo Marchesi da Cotignola*, wykształceni w szkole Franciszka Francji, oddają się później wpływom Rafaela; uczniem Rafaela jest także *Pellegrino da Modena* (właściwie *Munari*) maluje w lodziach watykańskich — dalej *Vincenzio di S. Gimignano* i inni.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Obok Rafaela tworzył w Watykanie drugi duch z potęgą jakby nadświatną, drugi tak oryginalny geniusz — jakiego świat już nie zaznał nigdy.

Był to *Michał Anioł Buonarotti* (ur. 1475, † 1564).

Przecież w tej podróży zcharakteryzowaliśmy już, ile nas stać było dokładnie, tego człowieka o tytanicznych mocach; co więc teraz jeszcze o nim powiemy, będzie jedynie potwierdzeniem dawniejszych rozpraw naszych (**).

Wstąpmy do kaplicy Sykstyńskiej Watykanu.

Jak w tem wieczystem mieście wszelkie sprawy a dzieła ludzkie mierzą się na stopę olbrzymią, tak też ta „kaplica“ stanęła obszarem kościoła znakomitej wielkości.

W tym przybytku mistrz wywołał przed śmiertelne oczy nasze

(*) Zob. T. IV, str. 322 i nast.

(**) Odsyłamy zwłaszcza do ustępów: T. III, str. 256 do 262; T. IV, str. 60 do 66.

wiekuisty Boży dramat: *Stworzenia świata i pierwotnych dziejów ludzkiego rodu.*

W tym przybytku uwidomił późnym pokoleniom postacie *Proroków* i *Sybill*, zwiastujących ludzkości losy.

Tu nakoniec zatrząsł sercem śmiertelném roztaczając koniec wszech rzeczy a strachy *Ostatecznego Sądu.*

Część płaska sklepienia.

Obraz pierwszy. „Ziemia była pusta i próżna i ciemności były nad głębokością, a duch Boży unosił się nad wodami — a Bóg rzekł, niechaj się stanie światłość — i uczynił Bóg dwa światła; większe, by rządziło dzień, światło mniejsze, by rządziło noc i gwiazdy“.

Obraz drugi. Pierwszy człowiek legł na głuchych morskich porzeżach — postać jego piękna jeszcze bezmocna, omdlała — na obliczu ciężą jeszcze ciężkie senne marzenia a uczucia bezświadome siebie. Ale na skrzydłach wichrowych błysnął przez etery Bóg, obwiany szatą, jakby obłokiem, otoczony aniołów dworem. Bóg wszechmocnym palcem dotyka ręki człowieka — a wpada w człowieka iskra rozumu; już — zapłonął Adam siebie świadomym duchem.

Obraz trzeci. Grzech a upadek pierwszych rodziców — i utrata niewinności raju.

Na czwartym obrazie — ludzki ród, odstępca od Bożego Zakonu, wytopiony potopem świata.

Tym czterem obrazom towarzyszą inne co choć pomniejszych wymiarów w przestrzeni tchną równą ducha wzniosłością.

Świat upadał pod brzemieniem winy — człowiek utracił Boga i siebie, i tonął w otchłani zaguby. Ale miłość wiekuista gotowała zbawienie ludzkiemu rodowi. Prorocy w bezdeniach niebios — obaczyli jakby światłości tchy, poczęcie się owéj gwiazdy, co miała kiedyś po długich stuleciach zakolendować nad Betleemską strzechą. Zbawienie choć jeszcze wiekami oddalone, dygotało już przecuciem w naturze całej — i od czasu do czasu zapłonawszy iskrą jasnowidzenia u ludów pogańskich — przemawiało przez wieszczę usta ich wyroczni a Sybill.

Prorocy i *Sybill* Michała Anioła w olbrzymich wymiarach pojawiają się u góry a wzdłuż obu boków kaplicy Syxtyńskiej, a te postaci mężów i niewiast wymiarów olbrzymich spoglądają na nas z wysokości niby widma z innego świata, niby istoty przed poczęciem natury i ziemi zrodzone. Jedne z tych postaci usiadły pogrążone w smętnej, bezdennej zadumie; inne toną duchem w tajemniczych księgach; owe znów słuchają cichych szeptów anioła. Jedne obciążone pochyłością przedgrobową — inne kwitną urodą wiosenną a siły żywotnej przepychem. Gdy widz śmiertelny wzniesie oczy

ku tym, jakby nadziemskim widziadłom, wtedy już, im głębiej, im dłużej w nich się rozpatrzy, tém wyraźniej dreszcze zimne przejmą duszę jego — a tém potężniej widok ich nadświatnego majestatu a bezmiernej grandezzy unosi go po nad jego własną codzienną naturą.

Ale żkąd się to dzieje, iż w obec tych postaci przenikają nas te tak dziwne a coraz wzmagające się strachy, i jakieś nigdy dawniej nie doświadczane grozy i dreszcze! Rzekniesz zapewne, iż te uczucia ztąd się rodzą, iż wielki Michał Anioł tchnął w te oblicze a formy Proroków i Sybill wyraz nadziemski, nadludzki. To prawda! Przecież tłómaczenie takowe nie wystarczy!

Niezadługo staniemy przed popiersiem Jowisza z Otricoli, który jest wiernym odgłosem owego Jowisza, co go wykonał Fidias dla świątyni w Olimpii. Obaczymy, jako to dzieło będące najwyższym wyrazem starożytnego ducha, a przeważnym faktem dziejowym, jest również nadludzkich form a nadziemskiego składu. Obaczymy jako Fidias przedstawiając Grecyi Ojca ich bogów stworzył oblicze, jakiego nikt jeszcze nie obaczył na ziemi, ani kiedyś obaczy. Lubo atoli w obec tego dzieła chętnie oddajemy hołdy mistrzowi, a korzystamy się ze czcig przed wielkością nadświatną, wyrażoną w tém olimpijskiem obliczu — przecież nie czujemy strachów, tego przerażenia a tych strachów, które nas przejmują gdy się wpatrujemy w te postacie Proroków i Sybill w kaplicy Syxtynskiej.

Przyczyn tych różnych wrażeń badać zapewne należy we wskrós różnym nastroju duchowym starożytnego a nowoczesnego świata. Jednak o różnicy tych dwóch światów rozprawialiśmy już często w naszym dziele, wyświecaliśmy ją nawet dopiero co powyżej, porównywając skulptury sarkofagów starochrześcijańskich z płaskorzeźbą starożytną (*). Teraz więc, opierając się na tych naszych dawniejszych twierdzeniach, łatwo się zaiste z czytelnikiem porozumiemy.

Mówiliśmy jako w dziejach starożytnych indywidualność osobnicza, wewnętrzna, jeszcze się nie rozwinęła; więc człowiek żył w harmonii z naturą a rzeczywistością, żył przeważnie w ogóle swojej społeczności, w świecie przedmiotowym, a mniej w swoim wewnętrznym świecie duchowym. Ztąd też mistrz starożytny Fidias stwarzając Jowisza, nie tylko nie narzucał mu swojej własnej indywidualności jednostkowej, ale nie uczynił go nawet indywidualnością — Jowisz jego jest jakby ogółem-ogólnikiem, jakby spokojną abstrakcyjną naddoczesną ideą, wzniesioną nad świat. Ztąd też stając w obec tego popiersia widz od razu czuje, że ten Olimpu Pan jest wskrós ideą wcieloną — że nie ma nic wspólnego z naturą ludz-

(*) Zob. powyżej str. 75.

ką tak indywidualną a realistyczną. Więc téż podziwienie widza jest spokojne i ciche.

Przeciwnie się dzieje z geniuszem Michała Anioła. Mistrz ten nie tylko należy do epoki dziejowej, w której indywidualna jednostka ogromnie się wzmogła, ale co więcej on sam jest indywidualnością tytaniczną, wyjątkową, a potężniejszą niż wszyscy współczesni jemu ludzie; on, jak wiemy, z całą hardością butną a gwałtownością narzuca sztuce swoją wolę jednostkową, osobistą, przepotęzną! I miał on zaiste do tego prawo, bo w chwilach natchnienia wstępowała w niego jakaś siła nadziemską, nadludzka, niby demoniczna, niby z nieba poczęta.

Otóż gdy utoniesz duchem w jego Prorokach i Sybillach, doznasz wręcz innego wrażenia, jak w obec owego Jowisza. Obaczysz, iż te postacie nie są ogółami, ogólnikami, abstrakcyjną ideą — owszem zrozumiesz, że one są wskroś indywidualne i charakterystyczne, że indywidualne są ich ruchy, gięsta, fizygnomia, postawa, wyraz twarzy. One są utworzone z taką prawdą, z takim, że tak powiem, realizmem ziemskim, iż ci się z razu zdaje, jakobyś widział przed sobą żyjących, żywych, rzeczywistych do ciebie podobnych ludzi. Więc się te postacie z razu z tobą poufała, chwytając za twoją własną indywidualną ziemską naturę. Ale to poufalenie się ich jest jakby sprawą genialnej zdrady! Bo wrychle z tego realizmu, z tej niby ziemskości ludzkiej tych postaci, wykipi treść nadziemską, zapłonie duch nadludzki, który cię wyrzuca z twojego ludzkiego stanowiska, a wtrąca w nieskończone bezdenie, nieznające granic.

W tej kaplicy Michał Anioł wykonał jeszcze freski, w których przedstawił przodków Maryi Panny. Te malowania są również tak wzniosłej a głębokiej treści, że nawet w nich przedstawiana działość mała a igrające niemowlęta patrzą jakby przyszłe bohaterzy olbrzymiej epopei świata. Ale te obrazy pomijamy, bo jakby grom z nieba zwraca duszę naszą inne dzieło Michała Anioła — bo ów po całej ziemi słynny *Sąd Ostateczny*.

Olbrzymi ten fresk zajmuje całą ścianę, wznoszącą się naprzeciw wstępu, to jest ścianę wielkiego ołtarza, a wysokością swoją dosięga 60, a szerokością 30 stóp. Był ukończony w r. 1541.

Idea panująca w tej kompozycji jest zapewne ów straszliwej potęgi Hymn: „Dzień on, dzień gniewu Pańskiego, świat w proch zetrze! Świadkiem tego Dawid i Sybilla! O jak wielki tam strach będzie! Gdy sam Bóg na sąd zasiędzie! I roztrząsać wszystko będzie!”

U samej góry obrazu: niebios. Chrystus, sędzia żywych i umarłych powstał, wysoko podniósł prawicę głosząc wyrok potępiencom. Obok niego siedla Matka Najświętsza, stulona w sobie

i jakby przejęta okropnością chwili. A jeszcze wyżej, bo już na samej wysokości z obu stron grupy Aniołów podnoszą krzyż, a godła męki Pańskiej. Po lewej i po prawej Chrystusa Pana nieprzejrzane tłumy Apostołów, Świętych Patryarchów. Po lewej stronie Zbawiciela Ś-ty Piotr, a za nim Adam przerażony strachem, a po prawej Ś-ty Jan Chrzcziciel i Ś-ty Andrzej. Poniżej zaś ŚŚ. Wawrzyniec i Bartłomiej.

Niemal w połowie wysokości obrazu, a po lewej widza, zebrana gęsta grupa figur: są to dusze zbawionych przez miłosierdzie Boże — Anieli, wysłannicy łaski, są im pomocą w dostąpieniu wysokości niebiańskich. Po drugiej zaś a przeciwnej stronie, ohyda, strachy, trwogi biją jak pioruny na widza. Tu potępiency, straceni przez Aniołów, chwytani przez czartów, — więc szal, obłąkanie, rozpacz głucha. Tu szarpanie się wściekle, lub niemota osłupienia, ówdzie bezprzytomność nocna; tam ryk, jęk, zgrzyt, a gwałty piekielne.

Na samym dole, nad samym cokulem kaplicy, a w środku szerokości obrazu roztworzyła jama paszczę swoją, — jest-to wstęp do piekła. Po prawej jej stronie szatan jako Charon przewozi potępionych, bijąc ich wiosłem. Na brzegu Styxu czyhają na nich czarci z chucią zażartą. Po lewej zaś stronie piekła roztwierają się groby. Umarli zmartwychwstają; jedni jakoby jeszcze zaspani długim śmiertelnym snem, inni już ocuceni trwogą. Tu gramolą się z pod ziemi trupy na pół wskrzeszone; te są jeszcze ohydny szkieletem, owe na pół już odziane ciałem. A nad tą sceną zmartwychwstania unoszą się Anioły uderzając w trąby na straszliwe hasło wyroku i sądu.

Taka jest treść tej olbrzymiej kompozycji, godnej zaiste geniuszu swojego twórcy.

Jednak jeszcze za życia mistrza pojawiały się krytyczne rozbiory, czyniące ważne zarzuty temu dziełu — i nie brakło ich w naszych czasach.

Przytoczmy tu zarzuty, które mają jakąś słuszość za sobą.

Najprzód powiadają, jako w tym obrazie Michał Anioł oderwał się wbrew od dawnych uświęconych wiekami tradycji, zwłaszcza, że tworząc postać samego Zbawiciela zbyt zuchwale odstąpił od świętego typu, który pobożnym uczuciem splótł się ze sercem wiernych — ganią też, iż Marya Panna, w postaci w jakiej ją przedstawił Buonarrotti jest prawie obcą dla nas i nie znajduje serdecznego oddźwięku w duszy naszej; zarzucają nakoniec, iż mistrz zuchwale zadał gwałt tej tradycji chrześcijańskiego arcyzmu, przedstawiając Aniołów bez skrzydeł.

Nie przeczymy, iż w tych zarzutach jest jakaś prawda. Przecież te niedostatki wytknięte tłómaczą się wprost z charakterystyki geniuszu mistrza, którą właśnie wspominaliśmy powyżej. Rzekłem, że już sam wiek XVI, w którym żył Michał Anioł, był czasem wy-

bujałym w indywidualność i śmiałość bez granic. Nie ma się tedy czemu dziwić, że Buonarotti będąc indywidualnością tak przepotęzną i olbrzymią, poszedł za własnym ideałem swoim. A co do postaci samego Zbawiciela śmiałym powiedzieć, iż być nawet może, jako tu właśnie podziwiać należy genialność Michała Anioła. Zdaje mi się, iż mistrz nie chciał powtórzyć zwykłej postaci i znanego typu Zbawiciela, tchnącego miłością i miłosierdziem bez granic — ale przeciwnie z głębokim namysłem pragnął Chrystusa przedstawić w nowym charakterze, nieznanym jeszcze ludziom, bo jako sędziego żywych i umarłych „w dzień, gdy wszelka skrytość jawną będzie a kary żaden grzech nie zbędzie!“

Następnie wytykają krytycy tej kompozycyi, owe mnóstwo figur bezszatnych, często nawet prawie bezwstydných (*) nie nadających się wcale do świątyni chrześcijańskiej a nadto ganią jeszcze tę bezszatność z powodu, że zrodziła jednostajność, jednakowość między figurami i zatarła wszelką różnicę stanów i powołania. I ten zarzut może jest słusznym ale z drugiej strony pamiętajmy, iż Michał Anioł był właśnie najwyższym wirtuozem w rysowaniu figur ludzkich, więc należy mu wybaczyć, że się puścił całą duszą w dzielnicę, w których był pewnie mistrzem nie do porównania z żadnym innym artystą.

I to prawda, że figury zbawionych i do nieba wziętych mniej szczęśliwie mu się udały! Ale bo też przedmioty takowe nie były odpowiednie duchowi Buonarottego, tchnącemu gwałtownością natchnienia, hardą dumą i realizmem genialnym. Aby malować Maryą Pannę i szczęśnych zbawionych, trzeba było Rafaela albo Perugina, Raiboliniego (Franciszka Francia), albo Andrzeja del Sarto. Za to Michał Anioł przedstawił grzeszników wydobywających się z grobu i potępieńców z genialnością bezprzykładną. Wszak nawet złe duchy jego, dalekie są od trywialnej szpetności graniczącej u innych malarzy prawie z komicznością śmieszna. Te jego demony tchną zaiste jakąś piekielną wzniosłością.

Krytycy, zwracając się do kompozycyi tego obrazu, zarzucają jej zamęt chaotyczny, w którym trudno się upamiętać i wypatrzeć jedność. Nie przeczymy, że tłumy figur, te ruchy gwałtowne a niepokoję, tak z razu uderzają, opajają widza, że umysł jego ścigany jakąś demoniczną siłą, przerzuca się od figury do figury, od grupy do grupy nie zdołając spocząć i nawrócić do siebie.

Jednak uważmy, jako głównym powodem tej trudności rozpatrzenia się jest zaiste dzisiejszy stan obrazu. Cały fresk od dawna przyćmiony, okopcony dymami kadzideł, światłem płonącym w czasie

(*) Papież Paweł IV (od r. 1555 do 1559) chciał z tego powodu ten obraz Michała Anioła zniszczyć, lecz po namyśle postanowił zarządzić owę bezszatność środkiem mniej radykalnym i polecił namalowanie szat na figurach. Uczeń wielkiego mistrza *Daniel da Volterra* podjął się wykonania tej niewdzięcznej roboty. — St.

służby Bożej, stał się dziś mniej wyraźnym. A lubo Michał Anioł nie był kolorystą, przecież nie ma wątpliwości, że niegdyś, gdy farby były jeszcze świeże a stopniowanie się światła i cieniów rozgarniało dobitnie figury i grupy od siebie, kompozycya nie wydawała się takim nierozdziernionym zamętem. Ale nawet i dziś, byleś oczy przyzwyczaiał do mroku, pokrywającego obraz wnet ugruppujesz szczegóły i zrozumiesz całość. A nakoniec pamiętajmy jak Sąd ostateczny niezmiernie jest trudnym przedmiotem dla malarza, bo treść ta jest nieskończoną, bezmierną a malarstwo rozporządza jedynie przestrzenią ograniczoną. Malarstwo założywszy sobie tego rodzaju zadanie może stwarzać jedynie zbiór osobnych całości, lecz nie zdoła złożyć jednej całości ściśle z sobą powiązanych szczegółów.

Wyznajmy, iż Michał Anioł wywiązał się z tego trudnego zadania z najwyższym mistrzostwem.

Niedawnemi czasy Sąd Ostateczny Michała Anioła uchodził za najwyższe, za najpierwsze dzieło malarstwa, — lubo dzisiejsza krytyka nie zgadza się już na zdanie takowe, lubo nawet przyznaje nierównie wyższe znaczenie owym jego freskom, przedstawiającym *Stworzenie świata i pierwotną Historję Ludzkiego rodzaju i Proroków i Sybille*, a przecież wszelka krytyka uznaje jako obraz ten należy do rzędu najwyższych koncepcyj ludzkiego ducha.

Najgłębszym podziwem uderza widza ta niewyczerpana potęga fantazyi, ta brawura w rysunku, którą stworzył ową rozmaitość skróceń, sytuacji, te tłumy figur, z których jedne unoszą się zwolna w powietrze, inne to stoją na obłokach, to strącone gwałtem spadają w otchłanie, to szarpiają się i rzucają ujęte pięścią szatańską, to znów wydobywają z pod ziemi na pół żywe, na pół trupem ohydny i t. p.

A nadewszystko ta kompozycya tak w całości ogólnej jak i w szczegółach jednostkowych swoich, technie zaiste majestatem bez granic a trwogą i straszliwością nieskończenie wzniosłą nadziejską.

Kończąc moje rozprawy o wielkim Buonarottim, stawiam przed oczy czytelnika jeszcze jedno słynne w świecie dzieło jego, a dzieło rzeźbione, które właśnie jest najwierniejszym uosobieniem jego geniuszu i tej jego oryginalności, którą powyżej nieco dokładniej zcharakteryzowałem. W tém dziele obaczymy tę przemoc gwałtowną indywidualnej jednostki Michała Anioła, która mniej dbając o czystą idealną piękność, oddaje się osobistym wręcz wyłączeniem, lecz zarazem wzniosłym i genialnym natchnieniem swoim.

Takowem dziełem jest posąg *Mojżosa*, który widzimy na naszej figurze 131.

Papież Juliusz II powziąwszy myśl zbudowania sobie grobowego pomnika, polecił tę pracę Buonarottemu. Tak dźwignęła się w kościele *S. Pietro in Vincoli* budowa ogromna piętrząca się

w kondygnacye aż pod sklepienie kościelne, strojna w potężne, ła-
miące się gzymse w pilastry, niże, karyatydy i t. p. (*).

W samym środku dolnej kondygnacyi siadł prawodawca Bo-
ży — oparty o tablice Przykazań, — utopił palce prawej ręki w bro-
dę aż po pas spływającą — lewą stopę cofnął daleko wstecz po za
siebie. On oo chwila zerwie się z miejsca swojego, i na proch skruszy
odstępców od Bożego zakonu. Zbierasz wszystkie siły duszy twojej,
byś miał odwagę zajrzeć
w oczy temu kamiennemu
a drgającemu życiem obli-
czu — a jednak doświadczysz
podobnej zgrozy a dreszczów,
jakiemi cię przejęły Proroki
i Sybille w kaplicy Syxtyń-
skiej. Ba! Tutaj te uczucia
jeszcze silniej i potężniej
wzburzą duszę twoją, bo
rzeźba ogromniej jeszcze
przemawia do serca niż ma-
larstwo, nadto Sybille i Pro-
roki spoglądają na ludzi
z wysokości kaplicy, a Moj-
żesz ten siadłszy tylko nie-
co powyżej posadzki kościel-
nej, patrzy wprost na ciebie
i oczynia postawą i wzro-
kiem.

I w tym dziele podobnie-
jak w Prorokach postawa,
fizyognomia, rysy oblicza nie
są wcale idealnej piękności,
ale pełne prawdy i osobni-
czego indywidualnego cha-
rakteru. Ten Mojżesz jest
ujęty również tak realisty-
cznie, jakby wizerunek ży-
jącego rzeczywistego czło-
wieka, co więcej — na tej
jego twarzy marmurowej silnie wyrażają się cechy starozakonnych
rysów. A przecież z drugiej strony, to oblicze i ta postać tchnie



Fig. 131. Mojżesz, Michała Anioła.

(*) Pragnąłbym aby czytelnik łaskawy raczył uwagi moje o tym posągu Mojżesza porównać z uwagami skreślonymi w obec grobowców rodziny Medyceuszów we Florencyi (T. III, str. 256 i nast. fig. 66, str. 258), bo tym sposobem złoży się nam charakterystyka Michała Anioła jako rzeźbiarza.

nadprzyrodzoną, nadludzką potęgą, jest jakby ideą wiekiustą a skamieniałą marmurem. W obec tego posągu wierzysz, że patrzysz na męża, który sam na sam rozmawiał z Bogiem, który lud swój z poniżenia a ze sromoty niewoli wyprowadził na wolność i uczynił narodem, że widzisz męża, który potężny, wszechwładny, jak moce natury bezlitośnie starł zepsute generacye, by lud swój odrodzić nowym, świeżym żywotem (*).

Już wielokroć wspominaliśmy, jako następcy Michała Anioła, zwłaszcza architekci i rzeźbiarze choć nie obdarzeni wielkim geniuszem jego, ruszyli jego śladem, i narzucali artystycznym formom swoją nierównie niższą indywidualność, a tak zrodzili w sztuce barokizm, ową wrzekomą genialność, będącą raczej kaprysem, swawolą, niż wzniosłością śmiałą, swobodną (**).

Tak rzeźba mizdrzy się do efektu, jej figury ciskają się febralnie, — powiewy wiatru unoszą ich marmurowe szaty, — włosy ich wyrobione misternie a oczy opatrzone źrenicą. Barokizm sadzi się później jeszcze na naturalizm realistyczny tworząc to zbyt chępliwe muszkuły, to znów ciała pulchne, jakby tłuszczem nalane — a najczęściej rzeźba jego zapomina o właściwej sobie istocie, więc komponuje swoje skulptury w stylu malarskim.

Mówiliśmy dawniej jako najzupełniejszym przedstawcą a starszym cechu epoki barokizmu był *Lorenzo Bernini* (ur. 1598, † 1680), który właśnie dla świetnego swojego talentu wywarł tak przepotężne wpływy na współczesną i późniejszą rzeźbę (***)

Za przykład kładziemy przed oczy czytelnika jego przesławną grupę marmurową, wyobrażającą *Apollina* i *Daphnę Fig. 132*, a mieszczącą się we willi *Borghese*. *Daphne*, uciekając przed *Apollinem*, zdjęta przestraczem wzywa niebiam pomocy, a gdy już, już dogania ją *Apollo*, bogowie jej się litując zamieniają dziewicę w drzewo laurowe. Tę chwilę zupełnie przeciwną stylowi skulptury przedstawił *Bernini* w marmurze.

Ta grupa jest potwierdzeniem zupełnem naszej charakterystyki skulptury barocco. Jednak chętnie wyznajemy, że *Bernini* w tém świetnym dziele osiągnął szczytu ogromnego swojego talentu (****).

(*) Ob. co mówiłem o Mojżeszu również: *Listy z Krakowa* T. II, str. 279 i następne.

W kościele *S. Maria sopra Minerva* znajduje się posąg sławny *Chrystusa* przez *Michała Anioła*, ale tego dzieła nie widziałem dla restauracyi ówczesnej kościoła.

(**) Na przykład *Bandinelli*, zob. T. III, str. 292.

(***) Zob. jego charakterystykę T. IV, str. 72.

(****) Dzieło to wykonał *Bernini* w osmnastym roku życia. — St.

Gdy nam przychodzi już rozstać się ze sztuką nowoczesną, chciejmy pożegnać się z nią w obec kilku jej dzieł malowanych najwyższej chwały. A lubo ten Rzym, co jest stolicą wiary i dziejów i sztuki, przechowuje liczny zastęp obrazów na cały świat sławnych,



Fig. 132. Apollo i Daphne — wykonał Lorenzo Bernini.

my atoli zatrzymamy się jedynie przed temi dziełami pędzla, które nadają się do naszego celu uzupełniając zwłaszcza nasze wiadomości o znakomitszych mistrzach.

W tej samej sali, w której złożyliśmy cześć Transfiguracyi Ra-

faela, na przeciwnej ścianie widzisz *Komunię Św. Hieronima* przez *Domenichina* (ur. 1581, † 1641).

W świątyni stylu nieco barocco, święty starzec w części obnażony kłęczy na stopniu ołtarza, mdlejące, umierające ciało przyjaciela podtrzymują pełni rozrzewnienia i łez. Wobec tej grupy druga, bo przed ołtarzem kapłan sędziwy i ze Św. Komunią, i dwóch młodzieńców. W głębi na wysokościach unoszą się aniołkowie. W dali przez otwartą arkadę natura zielona obchodzi z wiosną młode śluby swoje. Tkliwe uczucie niebiańskie brzmi we wszystkich postaciach obrazu tego, wszystkie szczegóły zestrojone są do siebie jakby w doskonałej muzykalnej kompozycji (*).

Podobnie jak *Domenichino* uczeń *Caraccich* był *Guido Reni* (ur. 1575, † 1642), bez wątpienia najzdolniejszy wychowaniec tej szkoły.

W sali ogrodowej pałacu *Rospigliosi* do dziś dnia świeci przepychem barw na stropie cudownie zachowany fresk *Guidona* przedstawiający *Aurorę*. Bo znakomite rodziny Rzymu podobnie jak i innych miast włoskich z zancą pobożnością pielęgnują dzieła sztuki zestawione im po przodkach, w tej spuściznie uczciwie hołdując świętej pamięci wielkiej kraju przeszłości.

Na stropie wspaniałej sali, *Guido* niby wieszcz *Przedświtu* występował tryumfy wschodzącego dnia. Jakbyś sam był wzniesiony na wysokości obłoczne, widzisz na dole, w głębi, marzące jeszcze morskie ciche lazury — widzisz dalekie łądów pobraża, które dopiero ze snu się budzą otulone mrokiem porannym. Lecz na wysokościach tuż wobec ciebie na obłoku promienny *Apollo* radośnej jasności bóg, stojąc na rydwanie, powozi czwórką rumaków pędzących wichru szybkością. Około wozu trzymając się za ręce płasają lekkie, eteryczne dziewice. Nad czwórką geniusz z płonąca pochodnią. Ale panią obrazu jest sama *Aurora*. Ona unosi się w powietrzu przed rydwanem — szatami jakby obłokiem obwiana — w rękach piastuje kwiaty i wience — a tchnie pięknnością tak niebiańską, iż raczej być się zdaje jutrenką duchową niosącą światu

(*) O smutnych losach *Domenichina* mówiłem w T. IV, str. 331 i nast. Uważmy jak ustępy z życia Św. Cecylii w kościele S. Luigi w Rzymie i *Diana* z nimfami w galerji *Borghesów*, należą do najcudniejszych prac *Domenichina*. Podobno uczniem *Domenichina* był *Jan Chrzcziciel Salvi* (ur. 1605, † 1685) znany zapewne nie jednemu z czytelników jako *Sassoferato*, który maluje *Madonny* tak słodkie, pełne uczucia i rzewnej pokory. To pewnie, że *Sassoferato* idzie wierne za szkołą *Caraccich*, podobnie jak *Schedone* lub *Schidone*; który krom tego ćwiczy się na wzorach *Rafaela*, a więcej jeszcze *Coreggia*, ale umiera jeszcze bardzo młodym (1615 r.). O innych uczniach szkoły *Caraccich* wspomniemy tu tylko niezwłocznie, że do nich należał jeszcze *Giacomo Cavedone* (ur. 1577, † 1660).

odrodzenie, i poranek szczęścia po długiej tęsknej, przebolałej nocy (*).

Mistrz Reni jest istnym eklektykiem — przypomina wielu najznakomitszych malarzy. Lecz wdzięk, lubość, szlachetność jego postaci, mistrzowstwo w technice wnoszą go nieskończenie po nad współczesnych mu artystów, a co do kolorytu dosięga pierwszych mistrzów pod tym względem.

Guido tak był hardy a dumny ze swojego talentu, iż jedynie w uroczystych, złotem haftowanych sukniach siadywał do pracy, i że przed nikim, nawet przed samym papieżem nie odkrywał głowy — a tak wysoko sobie ważył swoją pracę, iż nie znał ceny na swoje obrazy twierdząc, iż dzieł sztuki nikt nie kupuje, że tylko wzajemnym darem winno się uczcić mistrza. A jednak ten sam Guido Reni tak nadwyzwyczajnie sztukę i siebie ceniący zapomniiał o godności swojej, zbezczescił powołanie artysty, bo niekiedy malował na urząd a z lekkością sromotną, z poniewieraniem swojego talentu. Bo opętany złym duchem gry pracował z pośpiechem bezsumiennym, by czém rychlej dochwytać się pieniędzy, które znów za innemi poszły w przegrana.

Ztąd też zrozumieć można, dla czego obrazy Guidona są tak nierówniej wartości (**).

A jest zaprawdę cechą smutną owego czasu, że Reni podobnie jak Domenichino doznawał jadowitej, nieubłaganej zawiści od swych kolegów. Jakoż była to epoka upadku sztuki! Gdy okręt się rozbija, każdy każdemu zazdrości deski ratownej, a gdy głód a mór śmiercią ludziom w oczy zajrzy, wtedy walka na zabój o kęs chleba. Wstrętno pomyśleć, że do tych wrogów Reniego liczą się najcelniejsi artyści a przedstawcy szkoły bonońskiej (czyli Carraccich, czyli eklektyków).

Pierwszym z nich był *Francesco Albani* (ur. 1578, † 1660). Poznaliśmy go już w naszych wędrówkach po Rzymie (***). Dziwna rzecz, że ten człowiek mógł chować tyle zawistnego jadu w sobie, wszak on to jest przecież malarzem uroków niewieścich i pacholatgeniuszków, pełnych naiwnej niewinności a wesołego wdzięku. On był tak zazdrośny, zacięty, a przecież życie jego uśmiechało mu się szczęściem, a dni jego płynęły mlekiem a miodem. Wysokiej piękności małżonka jego obdarzyła go wiankiem dwunastu dzieciak tak cudnych, że we własnym ślicznym dworku miał doskonale wzory geniuszków miłości (****).

(*) Gdy obraz ten malowany na stropie sali, więc nierównie wygodniej przypatrzeć mu się można w zwierciadle, które podaje custode.

(**) Uczniami Guidona byli: *Simone Cantarini*, znany jako *Simone da Pesaro*; *Giovanni Andrea Sirani*; *Canuti* i znany nam z Neapolu *Gessi*.

(***) Zob. T. V, str. 197.

(****) Uczniami Franciszka Albani byli: *Giovanni Battista Mola*, *Pietro Fran-*

Drugim wrogiem Guidona był *Giuseppe Cesare Cavaliere d'Arpino* (ur. 1560, † 1640), który nie należy do szkoły Caraccich, owszem on zapisawszy niby swoją duszę artystyczną złemu duchowi czasu, maluje pędzlem czcze deklamacye i puste, buńczuczne oratorstwa. Uchodził mimo to za pierwszego malarza, więc Annibal Caracci i Caravaggio wytykali mu ciężkie wady i grzechy rażące. Więc zakapiały spory złośliwe, grubaszne. Miało przyjść do pojedynków. Cavaliere d'Arpino atoli, jak donosi Lanzi, nie przyjął wyzwania Caravaggia, mówiąc że się nie myśli bić z nieszlachcicem, a znowu Caracci nie przyjął wyzwania Cavaliera, mówiąc, że jego bronią jest pędzel a nie szpada.

Jeszcze nieprzyjacielem zapamiętałym Guidona był *Guercino da Cento* (właściwie *Giovanni Francesco Barbieri*, ur. 1590, † 1666), którego wprawdzie liczą do szkoły bonońskiej, ale mnie by się zdawało, że jego malowania ciężkie a mocne światła obok głębokich cieniów zbliżają go raczej do naturalistów neapolitańskich zwłaszcza do Caravaggia. Przecież w galerji kapitolinjskiej przechowany jest obraz Barbieriego, zrodzony zaiste w chwili świętego poetycznego natchnienia. Jest to złożenie do grobu ciała Ś-tój Petronelli. — Grupa smętnych osób zebrała się około grobu otworzonego w posiadce kościelnej. W ciemne podziemia spuszczają dziewicę umarłą wysokiej urody. Atoli u góry nad tą sceną ziemskich boleści pojawia się świat naddoczesny. Ta sama Ś-ta Petronella już ukłękła w aureolach niebiańskich wobec Zbawiciela świata.

Zwolna wywietrzał duch Caraccich ze sztuki; artyści spożyli posag udzielony im przez ową zacną sztukę bonońską — było to jeszcze szczęściem, gdy brak prawdziwego natchnienia zastępowano akademicką umiejętnością, gdy artyzmem władała refleksya, choć chłodna ale nie skrzywiona. Szanownym przedstawcą takowego stanowiska jest *Pompeo Batoni* (ur. 1708, † 1787), a za naszych czasów *Vincenzo Camuccini* (ur. 1767, † 1844).

Wiecie, jako mistrz Buonarrotti niekiedy ulubionym uczniom poddawał rysunki genialne swoje, a ci uczniowie korzystając prawie z nadludzkiej wzniosłości mistrza dosięgali niezasłużonej chwały.

Uczniem takowym był *Sebastiano del Piombo* (ur. 1485, † 1547), który wzięwszy wyćwiczyć w szkole weneckiej celował blaskiem i przepychem kolorytu, czego właśnie Buonarrottemu nie dostawało. Otóż wielki Michał Anioł, dając się uwodzić maluczkiej zazdrości, niechętnie patrzył na wzmagającą się sławę Rafaela. Udzielał tedy własnych swoich szkiców Sebastianowi, spodziewając się, iż zaćmi młodego mistrza z Urbino, gdy ogromne własne pomysły jego przy-

cesco Mola, Andrea Sacchi i Carlo Maratta, jeden z lepszych malarzy swojego czasu, który atoli w tém najwięcej się przysłużył światu, iż z wielką troskliwością chodził około zachowania fresków Rafaela.

wdzieją ciało i krew pod czarodziejskim kolorytem weneckiego malarza. Wiemy atoli, że Sebastiano nigdy nie zaświecił gwiazdą pierwszego rzędu na niebie sztuki. Doskonale wykonywał pędzlem rysunki *Buonarrotiego Marcello Venusti* († 1580).

Podobnie najznakomitszym uczniem Michała Anioła był *Daniel da Volterra* (właściwie *Daniel Ricciarelli*, ur. 1509, † 1567) — i on często ubierał farbami rysunki mistrza. A tak się stało, iż się zrodził obraz należący do siedmiu najdroższych klejnotów malarstwa w Rzymie (*).

Wstąpiłem do kościoła *Trinita de Monti*. Kościelny zgadując cel nasz, milcząc poprowadził do kaplicy po lewej ręce, tu odsunął opone — a *Zdjęcie z krzyża przez Daniela da Volterra* stanęło przed oczyma naszymi.

Być może, że postacie mężów zdejmujących ciało święte z krzyża zbyt pozują, zbyt popisują się umiejętnością anatomii mistrza — ale za to Boga-Rodzica przedstawiona jest z najwyższym mistrzostwem. Marya Panna nie zniosła straszliwego widoku — tknięta gromem nieogarnionej męki padła na ziemię. Trzy niewiasty święte otoczyły w koło Matkę Bolesną. To oblicze Boga-Rodzicy wyrażające zarazem katusze duszy bez granic, a wzniosłość niebiańską, będzie zaiste po wszystkie czasy pociechą matek rozpaczających nad katuszą a nieszczęściem synów swoich. Ten obraz stanie się matkom rosą niebiańską i ulży płaczem serdecznym pałace duszy boleści.

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Wśród watykańskich wspaniałych świetlic jaśnieje okazała przestrzeń okrągła, *Sala Rotonda* (***) zwana, co sama jest jakby przybytkiem zbudowanym piękności na cześć. W jej środku wznosi się na podziw nowoczesnemu światu owa olbrzymia, porfirowa czara, przepyszna spuścizna starożytniej sztuki — a pod czarą i w koło niej szeroko rozesłana kobiercem również olbrzymia mozaika, będąca także dziedzictwem po starzej, przebrzmiałej Romie. Na niej migoczą się i błyszczą sploty z kwiatów, masek i urn — i znowu walki centaurów i żarty lubej, igrającej fantazyi, co tu wywołała geniuszki, potworki dziwaczne, cudaczne.

A w koło sali stanęli Olimpem w bieli marmurowe bogi i boha-

(*) O tych uczniach Michała Anioła wspomniałem już pobieżnie w T. IV, str. 70 w przypisku.

(**) W *Museo Pio Clementino*. — St.

tery zapadłego świata; przecież nie stać cię, byś się bliżej rozpatrzył w wiencu nieśmiertelnych postaci — bo przy wstępie do sali stajesz jakby urzeczony widokiem ojca bogów. Jest to kolosalne popiersie *Jowisza* znalezione w *Otricoli* (*), będące zaprawdę wyborną kopią owego *Jowisza* stworzonego niegdyś przez *Phidiasa* dla świątyni w *Olimpii*.

O tym *Jowiszu* z *Otricoli* mówiliśmy powyżej prawie o *Prorokach* i *Sybillach* (**).

To popiersie świadczy czém była sztuka *Hellenów* na najwyższym południu swoim — tu na oczy widzisz ową harmonią nieskończoności ducha a ziemskiej, zmysłowej natury, ową harmonią stanowiącą istotę greckiego świata. Nasz drzeworyt *Fig. 133* (str. 111), choć słabiuchnym cieniem podaje nam wyobrażenie o tém przesławném dziele (***).

Jakoż rzekliśmy już powyżej, że na tém obliczu wszystkie szczegółowe części, które bywają objawem mocy idealnych, są do najwyższego stopnia spotęgowane — a jednak nie rażą przesadą. Nad czołem wznoszą się w górę włosów kędziory jakby u lwa — a na nadzwyczajnej budowie czoła jaśniej cichy, spokojny majestat a mądrość ogarniająca świat. Uważmy silne połączenie czoła z nosem — te brwi zwiastujące wolę wszechmożną wstrząsającą posadami *Olimpu* — a oczy osadzone głęboko a jednak wydatne, światowidne — te usta nieco otwarte a owiane lekkim uśmiechem łaski — uważmy nakoniec tę brodę wspaniałą zamykającą od dołu oblicze a łączącą się z falami włosów — a wyznamy że te wszystkie szczegóły, lubo uderzają nas nadzwyczajną nadludzką formą swoją, składają jednak całość do cudu podobną. Co więcej mistrz *Fidias* w tém obliczu błyskawicą geniuszu harmonijnie zestroił idealność najwyższą duchową z obliczem choć na pozór doczesnym; zestroił ideę wieczności z cielesną naturą, posłubił *Olimp* z ludzkością.

To dzieło jest tylko popiersiem choć wielce doskonałym a kolosalnym — w innej atoli świetlicy muzeów watykańskich widzisz *Jowisza* w całej postaci królującego na tronie. Jest to *Jowisz* zwany *Verospi*, bo pochodzi z pałacu tegoż imienia. Przedstawia go nam *Fig. 134* (str. 113).

Posąg ten lubo podrzędnego wykonania jest dla tego wielce ważny, bo ogólnemi zarysami daje nam wyobrażenie o władcy bogów i ludzi jakim go wywołał na jaw *Phidias* w *Olimpii* (****). Spójrzj

(*) Starożytne *Ocriculum*. — St.

(**) Powyżej str. 98.

(***) We *Florencyi*, T. III, str. 170 i nast. widzieliśmy popiersie zbliżające się najwięcej do popiersia z *Otricoli*.

(****) Powstała w nowszych czasach bardzo uzasadniona wątpliwość, czy *Jo-*

na Jowisza Verospi, następnie wyssiej duchem majestat żyjący w obliczu popiersia z Otricoli, a potem zamknij oczy i stwórz sobie



Fig. 133. Jowisz z Otricoli — według Phidiasa.

w wyobraźni ów posąg Phidiasowy, który choć siedzący wysokością dochodził 42 stóp, a może pojmiesz, iż Phidias dokonawszy pracy

wisz z pałacu Verospi jest w istocie kopia Phidiaszowego Jowisza. Starożytne monety, zachowane w muzeach Florencyi i Paryża, przedstawiają Jowisza Phidiasa surowym i uroczystym i nadto trzymającym w ręku Victorią. — St.

przed tą postacią cudowną, sam padł twarzą na ziemię, oddając cześć ojcu wszechbogów.

Przypominam jeszcze czytelnikowi, że ciało tego olbrzymiego posągu było wykonane z kości słoniowej a szaty i przybory ze szczerego złota.

W blizkiem sąsiedztwie z Jowiszem Verospi stanął z wdziękiem niewymownym *Apollo Sauroktonos* (jaszczurkobójca) wykonany pewnie wedle wzoru *Praksitelesa*. Lewym łokciem oparł się zlekka o drzewo ciążąc brzemieniem ciała na prawej nodze, lewą zaś za prawą cofnął z niechcenia; w rękę prawym trzymał strzałkę, jakby chciał postraszyc jaszczurkę, która spina się po pniu drzewa. Otóż jest cała kompozycja! A przecież patrząc na tę postać młodzieńca, co za ledwie minął lata pacholące trudno uwierzyć, że patrzysz na marmur zimny, ciężki. Bożek tak stanął lekko, iż się zdaje, że lada chwila się poruszy, rzekłbyś, że ten marmur stracił ciężkość swoją, że żyje pełnym młodym oddechem.

Głębokim zaś objawem wewnętrznej liryki duszy, tego życia uczuciowego a zadumy słodkiej, tęsknej, tonącej w sobie, jest ów sławny *Amor* (Watykański) wykonany także przez *Praksitelesa*, umieszczony niedaleko od Apollina. On staje tu przed nami jako cudowny piękności okrucuch, bo bez ramion i nóg, ale w tym ułomie śpiewa najgłębsza muzyka serca, w nim objawia się całe artystyczne usposobienie mistrza. Ze schylonęj nieco głowy, a z twarzy nieco wązkiej a owianęj tęsknotą rzewną zgadujesz, że marzy przecuciem o katuszy miłości i o jej niebiańskim weselu. Dziwić się zkąd temu dawnemu, niechrześcijańskiemu światu ta głęboka sentymentalność, te ciche tkliwe wróżby serca! Ale bo też ten okrucuch był, jak się zdaje, kopia wyborną owego Erosa (*Amora*) Thespjjskiego, którego sam *Praksiteles* za arcydzieło swoje uważał, jak o tém świadczy wiadomostka pełna wdzięku z dawnych wieków nam przechowana. *Phryne*, ulubienica *Praksitelesa* ślubowała bogom opiekuńczym swego rodzinnego miasta Thespii, jako im złoży na cześć najcudowniejsze dzieło kochanka swojego. Mistrz jednak nie wyjawiał jej dzieła, które sobie najwyżej ceni, tylko uśmiechając się wzywał, żeby sama uczyniła wybór w pracowni jego. Stało się, iż gdy pewnego razu *Praksiteles* u *Phryny* w gronie przyjaciół wesoło ucztował, wpadł do biesiadujących, sługa jego, wołając: Panie! Ratuj! Twój dom gore! *Praksiteles* zrywa się strwożony wołając: Biada! Jeżeli mój *Faun* albo *Amor* zniszczony! Lecz rzucającego się ku drzwiom wstrzymuje kochanka i mówi: Nie lękaj się — twój dom nie gore! pragnęłam tylko dowiedzieć się, które z dzieł swoich za najcudowniejsze sobie uważasz! *Phryne* wybrała sobie *Amora*! (*).

(*) Inny egzemplarz tego amora widzieliśmy w Neapolu (T. IV, str. 150) wspomnieliśmy tam o nim pobieżnie zachowując się z bliższym opisem do Watykanu.



Fig. 134. Jowisz z Verospi — według Phidiasa.

Tak tworzył Praksiteles! Niedaleko atoli od tego cudu piękności zatrzymuje cię kopia również doskonała dzieła szkoły *Skopasa*, który był mistrzem współczesnym Praksitelesa, lubo jak wiemy, od niego nieco starszy co do wieku (*). Jest to *Ariadna spiąca*, uważana dawniej mylnie za Kleopatę. Ariadna, piękna córka króla Minosa, jak wiecie kłębem nici a mieczem czarodziejskim stała się pomocą Theseusowi, że i zabił Minotaura i wydostał się szczęśliwie z zamętów Kretańskiego labiryntu. Miłość stała się młodego bohatera nagrodą. Kochankowie upojeni szczęściem chronią się na wysepie Naksos. Lecz we śnie nocnym pojawia się młodzieńcowi bóg Bachus i gniewny rozkazuje opuścić kochankę. Słucha wyroku Theseus!

Rozpaczliwie zabołała Ariadna, gdy przebudziwszy się ujrzała się sama jedna na wyspie pustej, odludnej i gdy na dalekich morza błękitach o świcie spostrzegła uciekające żagle zdradnego kochanka. Wrychle jednak zawitał do Naksos inny okręt ubrany weselnie, świątecznie w bluszcze i kwiaty. Na nim Bachus wracał w tryumfie z Indyów. Bożek natchnienia i przyszłości wieszcz błaga o miłość opuszczoną dziewicę, lecz ona dopiero co tak srogo zawiedziona nie ufa jego uczuciom. Wtedy młody Olimpu zesłaniec bierze przepaskę złotą wienńczącą jej skronie i rzuca ją na Niebios wysokości, a przepaska zawiesiła się na gwiazdach i na wieczne czasy wśród nich świeci jako konstellacya korony. Ariadna zaślubiona Bachusowi przeszła świat dzieląc chwałę małżonka.

Ta rzeźba choć uszkodzona świadczy o mistrzowskiem dłócie przedwiecznego artysty, bo nie tylko postać Aryadny obłana jest wysokim urokiem niewieściem, ale jej formy jeszcze misternie objawiają niepokoję duszy, które straszliwie trapią przez sen dziewicę. Te bolesne, sennie marzenia wyrażają się nawet z mistrzowska w nieładzie szat, bo nawet spinka łącząca na ramieniu draperye rozpięta a zesunęła się suknia.

I znowu nie daleko Ariadny zatrzymały mnie w podziwieniu okruchy marmurowe. One niegdyś przedstawiały *Menelausa* unoszącego z bitwy ciało *Patrokla* (**). Profil Menelausa, jego pełne szlachetności a wyrazu oblicze, postać tchnąca życiem i duchem obok zwłok martwych, bezwładnych poległego przyjaciela — to wszystko wykonane z tak wysokiem mistrzowstwem, że istotnie być bardzo może, że to dzieło jest doskonałą kopią dzieła zrodzonego pod natchnieniem Phidiasa (***)

(*) Zob. T. III, str. 166.

(**) Inni mają tę grupę za *Ajaks*a ze zwłokami Achillesa. — St.

(***) Jedną z czterech kopij zatraconego oryginału, jest ów na rogu pałacu Braschi umieszczony *Pasquino*, do którego przylepiano satyryczne dowcipy często politycznego znaczenia, stąd podobno wyraz Paszkwil. Jest to okruch zniszczony aż do potworności. (*Pasquino* było nazwisko szewca, który żył na początku sze-

W sąsiedztwie tych rzeźb idealnej fantazyi a zamglonego mitycznego świata widzimy dwa dzieła z życia rzeczywistego a wykonane istnym lubo wielce szlachetnym realizmem. Jakoż po obu stronach podwojów tej świetlicy zasiedli dwaj słynni poeci *Menander* i *Posidippus*. Zaprawdę duch ich wcielony najdobitniejszą charakterystyką i postawę i we wyraz twarzy i całe mienie się tych figur. *Menander*, człowiek światowy z jakąś przyrodzoną gracyą i że tak powiem, z niechcenia siadł sobie na krześle, lewą stopę cofnął wstecz, prawą wysunął naprzód; rękę lewą położył na poręczy i z pogodną twarzą, jasnym czołem patrzy na świat niby zbierając wzorki dla swoich komedyj. *Posidippus* przeciwnie z większą grozą i zadumą nieco pochylony siadł mniej swobodnie, jakby strapiiony nad upadkiem obyczajów i ojczyzny.

Znać, że te wizerunki, tak doskonale charakteryzujące indywidualności, powstały w czasie konania rzeczy publicznej w Grecyi (*). Bo gdy się ulotnią ze serca dawne, wzniosłe ideały, wtedy nastaje realizm, a gdy życie polityczne i znaczenie ogółu znika, wtedy idą górą jednostki indywidualne — więc kwitną portrety (**).

Przenieśmy się teraz do innej świetlicy, by podziwiać *Ganimeda, uniesionego do Olimpu przez orta Jowiszowego*. To dzieło wykonał *Leochares*, współpracownik *Skopasa* (***). Gdybyśmy nawet nie znali mistrza tej grupy, możeby nam nie trudno przyszło odgadnąć czas, w którym powstała. Jakoż sam przedmiot będąc raczej odpowiedni malarstwu niż rzeźbie dowodzi, że dzieło nie zrodziło się bynajmniej w epoce najwyższego południa sztuki, to jest w epoce *Phidiasa*, że tedy należy do późniejszego okresu. Z drugiej zaś strony zadanie to trudne dla rzeźby rozwiązane zostało z tak świetnym mistrzostwem, z takim wysokim poczuciem piękności, iż znać że ten okres był jeszcze czasem wielce świetnym dla sztuki, choć już drugą, późniejszą, popołudniową jej porą.

Obaczmy jak *Leochares* z mistrzowska przemógł trudność zadania i sytuacji.

Drzewo, będące tylnym tłem grupy, pięknie zamyka całość

snastego wieku, a który dowcipne i satyryczne swoje pomysły, spisane na papierze, miał przyklepać na owym rogu pałacu *Braschi*. Gdy później na tém miejscu umieszczono resztki starożytnego posągu, natenczas przeniesiono nań nazwisko *Pasquina*, a wszelkie piśmienne napaści na osobistości przyklepane i nadal na tém miejscu, nazwano początkowo *pasquinadami*, a później *paszkwilami*. — St.)

(*) Niektórzy mają te posągi za dzieła synów i uczni *Praksitelesa*: *Keplisodota* i *Timarcha*, którzy kwitnęli około 300 roku przed Ch. Posągi te miały zdobić teatr ateński. Lecz w ostatnich czasach odnaleziono w Atenach podstawę do posągu *Menandra*, która jest za małą, aby na niej można było ustawić posąg, w mowie będący. — St.

(**) *Menander* kwitnie, gdy już zagraża przemoc Macedońska.

(***) Jest-to zapewne tylko kopia z brązowego oryginału *Leocharesa*, który kwitnął około 350 roku przed Chr. — St.

a zarazem służy jój za materyalną podporę. Orzeł ujął wdzięcznie pacholę przez szaty zlekka i ostrożnie; a rozpinając skrzydła zwrócił głowę ku wysokościom, kędy króluje Jowisz na Olimpie. Mistrz przedstawił pierwszą chwilę wzlotu, bo chłopczyzna dopiero jakby na stopę jedną wzniesiony nad ziemię. Niewypowiedzianie cudowny jest sam Ganimed. Na obliczu jego rozlana jakaś tęskna, rzewna słodycz — jakaś radość przyémiona żalem tklwym; lewą rękę podniósł z wdziękiem po nad głowę, a zwrócił zlekka ku gwiazdom oblicze; stopy jego zwieszzone z misterną gracyą, łączą się linią arcy wdzięczną z całą jego postacią. Z kompozycyi téj grupy widać, że polot nie jest gwałtowny ale lekki, łagodny — Fujarka została na ziemi! — a piesek wierny usiadłszy, podniósł głowę za statuszkiem swoim i wyje żałośnie!

Słusznie dziś prawią jako ten mit Ganimeda jest jakby pieśnią głęboką, co wyspiewuje tęsknotę duszy do nieba, a uczucia nasze i przecucia są tym orłem z wysokości zesłanym. I trafnie téż przypomina archeologia, że w tym starożytnym, w tym pogańskim świecie sztuka na pociechę rodziców oplakujących stratę dziecka, rzeźbiła na jego grobowcu Ganimeda z Orłem. Tak tedy, widzicie — śmierć jest orłem, co unosi pacholę w objęcie niebiańskiego Ojca!

A niedaleko téj grupy tak rzewnej, wzniosłej uśmiecha się znów z innego dzieła fantazyja starożytna, strojąc żarty i wdzięczne figielki. Drzewo! Na tém *drzewie gniazodka ptasie* — a w tych gniazdkach zamiast ptaszków dzieciaki-geniuszki, co igrając, swawolkując, uśmiechają się do ciebie — a w każdym gniazdku ich pełno, a co które gniazdko, tém zdają się w niem dzieciątka piękniejsze.

A znowu w obec tego carodziejskiego drzewa, co obrodziło we fluterny ludek amorków, odgrywa się inna a arcy komiczna scenka. Jakiś *satyr* a wcale spory hulaka mając nie źle w czubku rozciągnął się jak długi na ziemi. Pewnie on dokazując, tańczując, szalenie skacząc wbił sobie cieriń w nogę. Więc na swoich kozich nożkach przyspieszył, by mu pomódz *leśny Pan*, i litością zdjęty wydobywa pacjentowi ze stopy cieriń, ułożywszy do téj operacyi na pół zwierzątkową twarz swoją w przemądre fałdy doktorskie. Kto wie czyli ta facecyjka nie była wykonaną wedle wzoru Praxitela!

W sali *della Biga* pełno znowu przedmiotów wielkiego zajęcia, jak dla nas atoli najważniejsze są dwa posągi Diskobolów, bo one należą do szkoły mistrzów w *Argos* (na Peloponezie), są tedy zupełnie różne od dzieł dotychczas od nas w Watykanie oglądanych. Jakoż gdy sztuka *Phidiasa* niby rozmawiając osobiście z bogami Olimpu przedstawia ziemi ich wzniosły majestat, gdy następnie szkoła *Skopasa* i *Praxitela* podsłuchiwała cichych, mistycznych szeptów duszy, tak szkoła w *Argos* lubiła przedstawiać cielesne kształty człowieka, zwłaszcza ćwiczeniem wyrobione, i uchwycić ich piękność, siłę i harmonią przyrodzoną.

Jeden z tych dwóch diskobolów jest, jak się domyślają, dziełem *Naukydesa* (*), który był uczniem Polykleta, założyciela szkoły argiwijskiej a współczesnego Phidiasa. *Diskobol* ten gotuje się do rzucenia dysku (**). Stał na lewej nodze, prawą wyciągnął nieco naprzód — dysk trzyma jeszcze w lewym ręku ku ziemi spuszczonej, prawą podniósł roztworzywszy dłoń — głowę schylił — oczyma mierzy przestrzeń. Jeszcze chwilka, a przełoży dysk do prawej ręki, a krąg świsnie przez powietrze dosięgając celu. Drugi *diskobol* przedstawiony *fig. 135*, jak prawie z pewnością się domyślać można, jest kopią dzieła *Myrona*, który był współczesnym Polykleta, choć nieco od niego starszym. I Myron należy do szkoły peloponezkiej, mającej za główne zadanie swoje, piękność fizyczną człowieka. Z drzeworytu naszego widzimy *diskobola* w chwili samego rzutu. Cała jego postawa okazuje najwyższe wyężenie wszystkich mięskulów. Dodajmy tylko, że mistrz w tém arcydziele założył sobie trudne zadanie, bo przedstawił tę jedną przelotną chwilę między cofnięciem dysku daleko wstecz po za siebie i wyrzuceniem naprzód ramienia prawego gwałtownym zwrotem całego ciała (***)).

W przedsiönku do *Belwedera* do skarbnicy, która objęła najdroższe dziedzictwa po tém wielkiém a tchnącym pięknoscią zyciu Hellenów, widzisz na srodku podnoże niby ołtarz a na nim ów okrucz, co go świat wielbi gorącym uczuciem, — a imię jego: *Torso Belwederski* (****).

Odkruszona głowa, ramiona, piersi, odtrąconych braknie nóg od kolan, a jednak mimo kalectwa poznasz, że to jest postać *Herkulesa* siedzącego na lwiej skórze, rozłożonej na skale. Na skale wyryto, jako mistrzem rzeźbiarzem był *Apollonius*, *syn Nestora z Aten*.



Fig. 135. Diskobol według Myrona.

(*) Inni mają go za dzieło *Alkamenesa*, najlepszego ucznia Phidiasa. — St.

(**) Discus jest spżowym kręgiem, który przez młodzież bywał rzucany dla wywłki ciała a zabawy. Kto go zdołał rzucić najdalej, był witany zwycięzcą.

(***) W pałacu *Massimi* (alle Colonne) ten sam *Diskobol* w doskonalszym jeszcze egzemplarzu.

(****) O tym ułomie wspomniałem w *Listach z Krakowa* T. II, str. 44 i nast. — więc tutaj tém króćcié a treściwiéj o nim mówić będę.

Nie wiemy z pewnością jaką chwilę z dziejów bohatera przedstawił nam w tym dziele Apollonius. Za to jednak dobrze nam wiadomo, że mistrz ten kwitnął około r. 85 lub 60 przed J. Chr., a zatem już w epoce rzymsko-greckiej sztuki. Możemy się tedy zgodzić na zdanie dzisiejszych historyków, którzy twierdzą, że Apollonius podobnie jak inni współczesni jemu mistrze nie czerpał natchnienia swojego wprost z natury a z własnej twórczości, ale pracował wedle wzorów z czasów najświetniejszych sztuki dawniejszej, że nawet wykonał tego Herkulesa wedle pomysłu Lysippa, przetapiając jednak jego wzór pierwotny właściwym sobie geniuszem.

Przecież mimo owej późnej epoki, w której powstał ten Herkules, on jest zjawiskiem tak wielkiem i tak wysokiej doskonałości, iż odbierał chętne hołdy wszystkich wieków. Wszak Michał Anioł w późnej starości, z przygasłym, prawie ociemniałym wzrokiem kazał się prowadzić do Torsa, i wodził palce po nieśmiertelnem dziele, a tak wielki mistrz, dotykając się piękności, która wiecznie młoda, uroczą, nie starzeje nigdy, sam odmładniał ducha swojego. Dwieście lat później Winkelmann natchniony wzniosłym zachwytem wyśpiewał tego okrucu chwałę prozą poezyi pełną (*).

Są głębokiej treści filozofowie, co wyrzekli przekonanie, jako każda dusza wedle wewnętrznej treści swojej, wedle szczebla, który zajmuje w psychicznym świecie sama sobie tworzy ciało odpowiednie znaczeniu a istocie jej, a będące tedy zewnętrznym, materialnym objawem wewnętrznej, niewidomej jej treści. Tak więc ze stopnia doskonałości organizmu zwierzęcia poznasz ogień a stopień, który ono zajęło w wielkim a coraz wyżej wznoszącym się łańcuchu jestestw czujących. Dotykaj się tego marmuru, prowadź po nim końce palców, uczuj misterne fale muszkułów, co tu płyną melodyą, co powstają i znikają, a powiesz, że ten marmur jest ciałem, i że to ciało jest otuleniem ducha świadomego siebie, że jest nieśmiertelnego ducha ziemskim objawem — powiesz, że się dotykasz niewidomego świata.

Tak jest: Torso ten przekonywa cię, iż rzeźba wymaga innego rodzaju wzroku jak malarstwo, innego jak architektura; wzrok patrzący na rzeźbę jest zaiste dotykającym. Więc też oczy często wzywają ku pomocy swojej ręki. Zamruż oczy, a nie uwierzysz, żeby to ciało było marmurem — głaz twardy zmięknął za dotknięciem, zamienił się w żywe ciało.

W tym samym przysionku przemawia do serca wędrowca *sarkofag* starożytny, w którym jak napis oznajmia, złożył kości swoje *Lucius Scipio Barbatus*, pradziad wielkiego Afrykańskiego Scypiona. U góry gzyms i fryz dorycki tchnący prostotą pierwotną a wiele szlachetną; między tryglifami zdobiony jest w rozetty. Ten sarko-

(*) Ob. tamże w *Listach z Krakowa* słowa Winkelmanna.

fag był przeniesiony z grobowych pieczar Scypionów, któreśmy od-
wiedzili w czasie naszych wędrówek po starożytnym Rzymie (*).

Wstępujemy do osmiokątnego dziedzińca — zbudował go ge-
nialny Bramante. W środku grają
wody fontanny co szepecząc z cicha
i gwarząc podrzucają w słońcu bry-
lanty, szafiry, rubiny. Ta niby
szczupła a pełna wspaniałości archi-
tektonicznej przestrzeń objęła przy-
sionki, sale, świetlice, w których pło-
na nigdy niezgasłym, świętym ogniem
klejnoty sztuki staréj. Prócz innych
nieprzebranych bogactw artystycz-
nych, czekają wędrowca w tych
świetlicach: *Merkurius Belwederski!*
Laokoon! i promienny gniewny *Bel-
wederski Apollo!*

O postaci *Merkuriusa* daje nam
choć ogólne wyobrażenie *fig. 136*.

Ten posąg był dawniej mylnie
zwany *Antinousem z Belwedery*. Dziś
krytyka widzi w nim słusznie *Merku-
riusa (Hermesa)*. Wiemy też już, że
bożek ten nie jest bynajmniej, jak in-
ne niebiany, przedstawcą prawd ogólnych
a opiekunem zasad obyczajowego
życiawota, lecz raczej dobrodziejem
pojedynczych ludzi, który łaskawie
przeziera ich słabostki i dogadza ich
ziemskim życzeniom (**). Zatem
poszło, iż właśnie *Polykletos*, mistrz
szkoły peloponezkiej w Argos, który
z wewnętrznego usposobienia swoje-
go przedstawiał przeważnie piękność
ludzkich form, stał się zarazem
twórcą ideału *Hermesa*, tego bożka —
że tak powiem — o ludzkim sercu
a ziemskich chęciach (***) . Ztąd
też zrozumieć możemy, że *Polykletos*
przedstawił w tym posągu *Merku-
riusa* jako opiekuna zabaw rozwijają-
cych najdzielniej ciało, więc jako bożka palestry, czyli ćwiczeń gi-

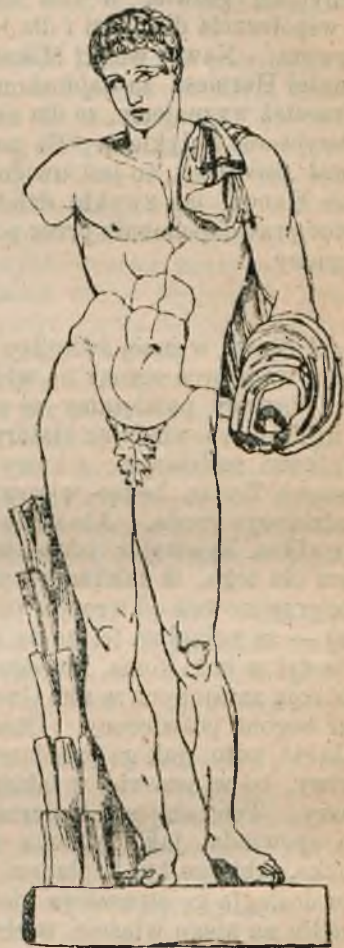


Fig. 136. *Merkurius z Bel-
wedery.*

(*) Zob. T. V, str. 240.

(**) T. IV, str. 168 i nast.

(***) Tamże.

mnastycznych. Że takowe ma znaczenie posąg nasz, tego się domyślają z pnia palmowego i płaszczyka zarzuconego na lewe ramię, i około lewej ręki dla ochrony w czasie walki. Życzliwość łaskawa Hermesa dla mieszkańców ziemi wyraża się tu w tej cudnie pięknie schylonéj głowie, w tém obliczu zadumaném i pełném dobroci a współczucia dla ludzi i dla ich biednego, kłopotliwego doczesnego żywota. Nawet wielki Mikołaj Poussin uważał tego wysokiej piękności Hermesa za najdoskonalszy wzór proporcji ciała ludzkiego. Przecież wyznajemy, że dla nas nierównie wyższego znaczenia byłby *Doryphoros* Polykleta. Bo posąg takowy sam ten grecki mistrz nazwał „*kanonem*“, to jest uwidomionem prawidłem ludzkich proporcji. Ale Kanon, jak zwykle dzieła Polykleta, był wykonany ze spiżu; więc prawdopodobnie przez późniejsze barbarzyńskie wieki był przeprotiony.

I znowu w innej świetlicy cichéj, uroczystéj, niby kaplicy, przejmują wędrowca zgrozy na widok mąk *Laokoona*.

Wszyscy pamiętamy ze szkół upadek Troi, jak go wyśpiewał Virgilius, opowiadając historiją o owym koniu drewnianym, wojownikami nadzianym, a który zdradnym podstępem Greków, przez samych Trojan będąc wprowadzony do miasta, stał się zgubą ich rodzinnego grodu. Ale może nie jednego z nas ranił w samo serce Virgilius, śpiewając jako Laokoon zginął okropnym od węzów skonem dla tego, iż zaklinając przestrzegał ziomków, by nawet daru nie przyjmowali od wrogów (*timeo Danaos et dona ferentes!* Aen. II, 49) — że zginął za to, że na świadectwo tych słów swoich włócznią uderzył w boki konia, którego wnętrzości jękły żelazem, bo orężem i zbroją zatajonych w nim Greków, — że tem uderzeniem znieważył dar bogom poświęcony. Otóż dzisiejsi krytycy wytykając niemoralność mitu, jak go przedstawia Virgilius, przytaczają mit prawdziwy, bo w osnowie w jakiej był podany Grekom przez innych pisarzy. Ten mit jest i logiczniejszy i moralniejszy niż ów Virgiliusa, bo opowiada, jak Laokoon niegdyś zbezczescił grzechem ołtarz bożka, którego był kapłanem, więc choć późno na tym samym ołtarzu dosięgła go straszliwa niebian kara, a kara tém okropniejsza, iż spadła na niego właśnie w chwili, gdy z całych sił się mocował, by uratować ojczysty gród.

Lubo Virgilius spaczył mit, przecież tak cudnie pięknie opisuje samą okrutną katastrofę, iż się godzi przypomnieć sobie słowa wielkiego poety. Otóż właśnie, gdy Laokoon miał czynić ofiarę z olbrzymiego wołu na cześć Poseidona (Neptuna) — wtedy z wyspy Tenedos dwa węże potężnymi kręgami przeprowadają morskie fale; — po nad wzdęte bałwany sterczą krwawe potworów grzywy, a słone wody pienią się sycząc i kipiąc. Już węże dosięgły lądu — płonące ich ślępia zabiegły krwią i ogniem. Potém poeta opisuje, jako

Laokoon opasany olbrzymiami kręgami, obmazany okrutnym jadem, mocuje się rękami by rozepchnąć ohydne więzy i wznosi ku gwiazdom krzyki okropne, aż nakoniec dzieli los nieszczęsnych dzieci swoich (*).

Chciejmy bliżej rozebrać to dzieło tak wsławione wśród wszystkich wykształcenijszych ludów świata.

Wiemy prawie z pewnością, iż grupa Laokoona powstała na wyspie Rhodus — a to w epoce czwartej, to jest macedońskiej, greckiego aryzmu, trwającej od Aleksandra W. do zburzenia Koryntu (od 336 do 146). Wiadomo nam też, iż twórcami tej grupy byli mistrzowie *Agesandros*, *Athandoros* i *Polydoros*, urodzeni na Rhodus.

O charakterze sztuki w tej epoce już dokładniej mówiłem w Neapolu, gdy rozbieierałem ową sławną grupę *Wolu Farnazyjskiego* (**), odsyłając więc cnego czytelnika do owych rozpraw naszych, tutaj jedynie treściwie przypomnę najważniejsze cechy tej epoki. Rzekłem tam, że z wolnością polityczną Grecyi upadła też jej właściwa twórcza potęga, że atoli wśród powszechnego omdlenia, sztuka żyła jeszcze pełnem tętnem we dwóch ogniskach, to jest w Pergamie i na wyspie Rhodus. W Pergamie albowiem jak wiemy szczęśliwe i pełne chwały pokonanie najezdnej dziczy Galskiej, będącej naówczas straszną plagą Azji Mniejszej, podniosło ducha pergameńskiego ludu, a zarazem podnieciło artystyczną fantazyą jego; na wyspie Rhodus zaś zachowywały się dawne praocjów obyczaje i polityczne swobody, więc też nie przytłumiona twórcza moc rozkwitała w dzieła świetne a nieśmiertelne.

O zabytkach szkoły pergameńskiej poniżej mówić będziemy. Spuścizną zaś szkoły rhodyjskiej jest, jak wiemy, dobrze nam znana grupa *Wolu Farnazyjskiego* i grupa *Laokoona*, o której teraz bliżej mówić będziemy. Nasza *Fig. 137* (str. 122) podaje nam o tém arcydziele choćby lekkie wyobrazenie.

Chciejmy sobie przywieść na pamięć jeszcze bliższe cechy artystyczne a wspólne tym dwóm szkołom. Mówiliśmy w Neapolu (***), że Grecya za czasów Macedońskich już była przeżyła najświetniejsze okresy twórczości swojej i już wyczerpała najwyższe swoje artystyczne ideały. Teraz w owych dwóch ogniskach sztuki zrodził się wprawdzie nowy ideał, nieznanym upłynionym czasom, ale ideał już niższego znaczenia. Teraz albowiem sztuka już nie tworzy więcej ideałów Niebian (jak to bywało za Phidiasa i Polykleta) ani ideałów, w których potęga bogów wiąże się z ludzką istotą (jak

(*) Virgilius opisuje jako potwory naprzód rzuciły się na synów a potem na ojca; mistrze rzeźbiarze stosownie do natury ich sztuki przedstawili jednoczesną śmierć ojca i synów. Obacz bystre i głębokie tłómaczenie mitu: Overbeck, *Geschichte der Griechischen Plastik*. 1858 T. II, str. 171 i nast.

(**) Zob. T. IV, str. 153 i nast.

(***) Tamże.

to tworzył *Skopas*, *Praksiteles* — np. w posągach Wenery, w Niobie), ale zstępuje z Olimpu na doczesne, ziemskie niziny. Teraz ideałem artystycznym staje się pathos ludzkie, uczucie gwałtowne, wstrząsające do dna istotą człowieka i bunt wszystkich jego czynników przyrodzonych. Ale gdy wszelka gwałtowność ze samej istoty



Fig. 137. Grupa Laokoona.

swojej może być tylko przelotną, chwilową, więc też mistrz chwytą tę jedną wyłączną, przemijającą chwilę i takową przedstawia w dziele swoim. Co więc jest w rzeczywistości błyskawiczną minutą, sekundą, kamienieje na wieki w marmurze. Dodajmy jeszcze, że dojrzała cywilizacja a długie poprzednie studia natury ludzkiej,

zwłaszcza anatomii, i wielowiekowa ręczna wprawa wyrobiła w mistrzach niesłychane wirtuozostwo; powiedzmy że na miejscu dawniej, pełnej, rodzimój, świeżej wprost z natchnienia kipiącej siły twórczej, wystąpiła teraz gruntowna umiejętność i głęboka refleksya kombinująca misternie i mądrze wszystkie szczegóły dzieła.

Te właśnie wymienione przez nas cechy spostrzegliśmy dobitnie na gruppie *Farnezyjskiego Wotła*, znajdujemy je też wszystkie również potężnie wyrażone w gruppie *Laokoona*. Co więcej baczmyż, że w obu tych dziełach mit sam jest tragiczny, ale w żadnym z nich rzeźba tej tragiczności mitu wyrazić nie zdoła.

Tak jest, tu przed nami dźwiga się niby widmo straszliwe, dramat najokropniejszego pathos a cierpienie i katuszy bezdennych, uzmysłowionych w marmurze z przerażającą okrutną prawdą. Najgłębsi znawcy anatomii studyują każdy szczegół organiczny, każdy muszkul, każde naprężenie, lub zwolnienie części ciała sprawione boleścią bez granic, a wszędzie i zawsze z podziwem uznają najwyższe mistrzostwo. I znowu, śledząc wzajemnego wszystkich tych szczegółów powiązania, widzą najdoskonalszą całość, w której każdy szczegół jest i zarazem skutkiem i przyczyną wszystkich i nawzajem. Lecz nie prawiąc już o wysokim umiejętnym znanstwie organizmu ludzkiego, ani o wirtuozowstwie dłota, którym wykonane jest to dzieło, zwróćmy tylko uwagę, jako mistrze z podziwienia godną misternością umieli w samych muszkulach i mięsach każdej z tych trzech osób wyrazić różny ich wiek życia.

Widzimy też, iż się nam sprawdza nasze orzeczenie powyższe, jako to dzieło jest skutkiem głębokiej refleksyi a mądrości kombinującej. Wszak to kombinowanie szczegółów tak głębokie objawia się nawet i zewnętrznie, bo trybem misternym, jakim potwory oplatają się około ofiar swoich. Tu widać tę okropną pewność, iż żadna z tych osób nie ujdzie ohydny więzom. Nie darmo też Plinius, opisując tę grupę, powiada, że była „skutkiem wspólnej narady mistrzów“.

Teraz baczmy jak szczęśliwie i z jaką genialnością mistrze wybrali w tej strasznej tragedyi chwilę przelotną, którą przedstawili w tej gruppie. Jakoż trzy akta, następujące po sobie w czasie, rozwijają się przed oczyma widza współcześnie w przestrzeni. Przeszłość, przyszłość i terażniejszość, te trzy abstrakcyjne wymiary czasu, jakby jednym gromem obecne są widzowi. Temi trzema aktami są trzy stopnie zguby rozdzielone na trzy osoby: syn starszy (po lewej stronie ojca) przedstawia przeszłość ojca i brata, jakoż on jest jeszcze nie tkniętym, jeszcze zdrowym i prawie wolnym, bo nie spętany jeszcze okropnemi kręgami potworów. Młodszy brat jego jest drugą ostatecznością dramatu jest ostatnim aktem, on jest przyszłością nieszczęsną ojca i brata, on już ukąszony — już jad śmiertelny rozbiegł się po młodziuchnym prawie jeszcze dziecięcym ciele — on kona — życie w nim już przebrzmiało. Nakoniec w oju

spotyka się skon ze życiem — Laokoon jest obecnością — dopiero co był nietkniętym a już gospodarzy w nim śmierć. On się był zwrócił do młodszego syna, by go ile sił ratować i uwolnić od pętów ohydnych, ale w tej chwili gad wbił zęby w bok jego i zatrul krew żywotną. Więc Laokoon rzucił się spazmatycznie w górę a z głębi wyrwa mu się krzyk okrutnej boleści, a boleści tém okrutniejszej, iż ukąszenie węzów, zesłanych od samych bogów jest zaiste straszniejsze, niż ugryzienie od gadów naturalnych i zwykłych (*). Widzimy tedy, iż wszystkie trzy osoby, stanowiące tę tragedya, ściśle się z sobą łączą, jako trzy akta jej. Ale ta troistość łączy się jeszcze trybem wyższym, bo duchowym. Rzekliśmy dopiero, iż Laokoon, choć sam ściśniony ohydniemi kręgami gadów, zapominając o sobie, pełen miłości ojcowskiej, myślał jedynie o ratunku młodszego syna, gdy ugryziony od potwora, traci przytomność. A ten syn młodszy, prawie jeszcze dzieckiem będący, umierając, wywróconemi oczami gasnący wzrok zwraca ku ojcu! Starszy syn duszą całą, tchnącą współczuciem utonął w ojcu, przerażony jego krzykiem i tylko mechanicznie bezświadomie zajęty jest węzłem, który mu się już obwinął około nogi, krępując przyszłą ofiarę swoją.

Tak święta miłość rodzinna a współczucie dla drugich, stało się tym czynnikiem niebiańskim, który przemagając okropność ziemskiego skonu, łągodzi okropne disharmonie.

I znowu wstępujemy do innej świetlicy Belwederu. Tu jakby muzyka, co jednem uderzeniem, całą orkiestrą uderza znienacka w serce, kroczy naprzeciw nas *Apollo Behwederski* — zdaje się, iż idzie naprzeciw nas ta zagniewana a szlachetna, ta olimpijska postać lśniąca w marmurowej bieli.

Inne wielkie dzieła sztuki milczą w spokojnym majestacie jak Boże gwiazdy. Podnieś oczy ku wysokościom spokojnym, utop ducha w cichém nocném, gwiazdzistém niebie, a z każdą chwilą głębiej a głębiej roztworzą się jego bezdenie, i ujrzysz poczęcia się, rodzenia się słońc i światów płonących. Podnieś oczy ku dziełom piękności artystycznej, które również tak ciche i milczące — oddaj im się całym duchem, całą istotą twoją, a z każdą chwilą one jakoby gwiazdziste niebo głębiej a głębiej roztworzą ci płonące piękności swiaty. Ale Apollo z Belwederu — jak słusznie się wyraził Feuer-

(*) Niegdyś wyrzekłem zdanie, jakoby otwarcie ust w Laokoonie nie oznaczało bynajmniej krzyku — teraz poznaję, że się wraz z innemi omylił w tej mierze — i odstępuję więc od owego zdania. Dziś wiemy już prawie z pewnością, że prawe ramię i ręka była błędnie dorobione po XVI wieku przez Montorsolego, i że pierwotnie Laokoon tą ręką dotykał tyłu głowy swojej. A tak położenie jej było nierównie naturalniejsze, bo stopniowało wyraz boleści i nie psuło jedności linii. Podobnie trzymał rękę i syn młodszy.

bach — nie czeka oddania się twojego — on wprost na pół drogi kroczy na spotkanie się z uwielbieniem twojem. Rzekłbym, że ten Apollo, ten Helios a światłości bóg, uderza cię jakby słońce wschodzące wśród gorejących purpurów zarania.

A właśnie to pierwsze wrażenie, którego doznajesz stanie już jakoby za podstawę wywodów o tym posągu. Koncepcya dzieła, choć nie wyszukana — istotnie pragnie uderzyć, olśnić świetnością a blaskiem. Ztąd już znać, iż choć jest arcydziełem swojego rodzaju, należy już do epoki późniejszej greckiego arcyzmu, a nawet, jak z pewnością domyślać się można do grecko-rzymskiej sztuki kwitnącej za pierwszych cesarzów. Poznamy niezwłocznie cechy potwierdzające te domysły nasze.

Fig. 138 (str. 126) przedstawia nam *Apollina z Belwederu* zwanego też *Watykańskim*.

Zdaje się, że mistrz, którego nie znamy z imienia, przedstawił Apollina jako zwycięzcę smoka Pythona, a to w chwili, gdy wypuściwszy gniewnie strzałę ściga okiem śmiertelnie ugodzony potwór (*). Bóg światłości przewyciężył poczwarę nocy, duch przemógł ciemną potęgę materyi! Ztąd też postać Apollina tak lekka, eteryczna, jak gdyby nie ciążyła ziemskiem brzemieniem, jakby była widziadłem niebiańskim a gościem olimpijskim na ziemi. Piękność nadludzka promieni w ruchach żywych a szlachetnych i w proporcjach cudownych tej młodocianej, wiosennej postaci. A jak powiada Winkelmann, „mistrz stworzył tę postać z ideału; a o tyle tylko użył materyi, o ile mu było potrzeba, by dokonał zamysłu swojego“ i znów dalej mówi Winkelmann: „spojrzenie Apollina mierzy nieskończoność, pogarda owiała usta a gniew wzdął nozdrza jego, a przecież niezamącony jest jego spokój błogi, niebiański, a oczy tchną słodyczą, jakby przebywał w towarzystwie dziewiczych muz uroczych“, a unosząc się powiada ten wielki krytyk, jako w tym posągu nie ma tętna, nie ma mięs, ale duch w nim pulsując zakreśla te promienne jego kontury. Wszak nawet ci, którzy wypatryli pewną pretensjonalność i niektóre inne niedostatki w tém dziele są przecież zdania, że one wzmagają jego piękność, blask i przepych cudowny. Słusznie też krytycy twierdzą, że cały pomysł tej statuy jest koncepcją indywidualną, wyłącznie do mistrza należąca a bynajmniej pojmwaniem ogólnem ludu, i że sam posąg może jest kopią marmurową szpiżowego oryginału, ale kopią wyrobioną z takim zby-

(*) Inni chcą tu widzieć chwilę, gdy Apollo rzuca swe strzały śmiertelne na nieszczęsne dzieci Nioby. W ostatnich zaś czasach ustala się przekonanie, że Apollo w lewej ręce trzymał tarczę (aegis), i że jest przedstawiony w chwili, gdy broni świątynię Delfijską od napaści Gallów. Do tego tłómaczenia podala powód mała bronzowa statuetka odnaleziona w Grecyi a będąca jak najwyraźniej odtworzeniem tego dzieła. Statuetka ta. znajdująca się obecnie w posiadaniu hr. Stroganowa w Petersburgu, przedstawia Apollina z tarczą. — St.

tkiem troskliwości, jak gdyby chodziło o wyrznięcie kamei w pierścieniu, lub o szlifowanie drogich kamieni dla osadzenia ich w złocie. Ta staranność prawie przesadzona a zarazem okoliczność, że



Fig. 138. Apollo z Belwederu.

posąg ten znaleziony był w Porto d'Anzo czyli w dawném Antium, miejscu tak ulubioném od pierwszych cesarzów, zrodziło domysł, że wykonany był właśnie na ozdobę mieszkania władcy nad ówczesnym światem rzymskim, że tedy należy do szkoły greckiej kwitną-

cęj naówczas pod wpływem Rzymian, a którą słusznie nowo-attycką zowią.

Twardą zaiste odbywam walkę z sobą samym pomijając tyle cudownych posągów żyjących nieśmiertelną poezją w tych watykańskich świetlicach! Jednak konieczność nieubлагana wymaga ograniczenia się. Więc w sali *a Croce Greca* staśmy na chwilę wobec *Knidyjskiej Afrodyty*, będącej jak się zdaje kopią owego przesławnego posągu *Praksitela*. Jakaś nowoczesna, dzika wstydlivość pokryła niższą połowę postaci szatą blaszaną! Lecz popatrzmy w to oblicze pełne dziewiczej, rzewnej trwogi a przezystej niewinności, a wyznamy, że owa barbarzyńska, niepoczesna blacha jest sama jakby świętokradztwem karzącem uczucia, jest właśnie jakby wzywającym, wabnym, faunowskim bezwstydem.

Inną *Venus* widzimy w innej świetlicy (w *Gabinetto delle Muschere*) — jest-to tak zwana *Venus accroupie*. Ona co dopiero wyszła z kąpeli. Prawem kolanem przykłękla, lewą zaś stopę postawiła na ziemi, a tak niby siedząc, niby klęcząc uśmiecha się do obrazu swojego odbitego w zwierciadle wody. Trzeba być barbarzyńcą, aby w tej postaci tak naturalnej również widzieć co innego, niż cudowne, przezyste dzieło sztuki.

W pełnej okazałości sali zwaney *Braccio Nuovo* spotykamy wśród innych skarbów dwie postacie niewieście wysokiego znaczenia. Jedną jest *Karyatida* dziewicza, wykonana, jak się domyślają, na wzór owych cudownych dziewic, które na *Acropolis* ateńskiej zamiast kolumn dźwigały fryz świątniczki *Pandrosion*. Wyraz uroczysty i precudny pełnego wdzięków oblicza — podobnie jej opieranie się przeważniej na jednej nodze, zresztą cała postawa dowodzi, że mistrz unikając wstrętnego wrażenia, misternym taktem wyraził, że dziewica nie jest zbyt obciążona brzemieniem. Mimo to znać, że ona nawzajem nie jest pustą komparsą, czczą ozdobą, ale rzeczywiście siłą dźwigającą, więc warunkiem logicznym architektonicznej konstrukcyi. Istnym genialnym pomysłem mistrz fałdami draperyi z lekka przypomniiał żłobki jońskiej kolumny. Podobnie jak na odwrot ta kolumna smukła, wdzięczna przypomina uczucia i postać niewiasty. Tę karyatyde znalezione nie daleko od Panteonu, jest więc rzeczą do prawdy podobną, że ją wykonał *Diogenes z Aten*, który żył za czasów Augusta a ozdobił karyatydami Panteon (*).

Druga statua niewieścia, zwana *Pudicitia*, jest wysokim wzorem bogactwa draperyi, która choć suta i fałdzista cudownie się nadaje do pięknych form ciała. W tej postaci zwykle też krytycy widzą wizerunek jakiejś znakomitej damy rzymskiej, pełnej w ułożeniu

(*) O tych dziewicach wspomniałem w *Listach z Krakowa* T. II, str. 36 i nast.

i postawie wdzięku, owej gracyi, która jest nabytą przez wykwin-
tne dworne wychowanie.

W tej samej sali spostrzegamy posąg wyobrażony na naszym
Fig. 139. Jest-to kopia marmurowa dzieła *Lysippa*, a przedstawia
atletę zwanego *Apoxyomenos*, dla tego, że go widzimy w chwili, gdy

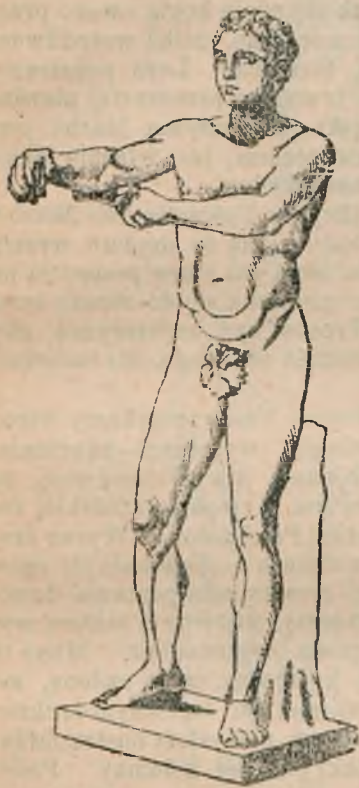


Fig. 139. *Apoxyomenos*
według *Lysippa*.

czasów *Lysippa*, posąg *Polykleta* zwany *Doryphoros* był dla artystów
wzorem (kanonem) a uwidocznieniem prawideł proporcyj męzkich
najwyższej piękności (**). *Lysippus* zaś tworząc posąg naszego *Apo-
xyomenosa* w nim podał nowy wzór, nowe prawidło stanowiące
epokę w plastyce greckiej. Odmiana przez niego zaprowadzona

po skończonych igrach oskrobuje się
z pyłu i z oliwy, którą się był nacie-
rał gotując się do zapasów. Lekkość
i naturalność postawy, którą był
przybrał z niechcenia i bez wiedzy
swojej, siła, dzielność obok smukło-
ści zwinnej a wielka piękność póź-
niejszego młodzieńczego wieku na-
dają dziełu temu nadzwyczajną war-
tość artystyczną. Jak zaś piękność
jego cenioną była dowodzi wiado-
mostka podana nam przez *Plinius*a,
który nam donosi, jako *Agrippa* po-
stawił oryginał tego posągu przed
swojami *Thermami*. *Tiberius* lubo
w pierwszych latach unikał wszel-
kich nawet pozorów samowładności,
tak był zachwycony pięknnością tego
dzieła, że go kazał przenieść do
świątlic swoich, a na jego miejsce
przed *thermami* postawił inny po-
sąg. Lud rzymski atoli tak się obu-
rzył tym czynem cesarza i w teatrze
wielkim krzykiem żądał (*magnis cla-
moribus conflagitaverit*), aby posąg
wrócił na dawne miejsce swoje.
Tiberius tyran jeszcze przyczajony
ustąpił woli ludu (*).

Ten posąg jednak prócz piękno-
ści ma jeszcze inne wyższe znacze-
nie. Jakoż stanowi zwrot nowy
w dziejach greckiej skulptury. Do

(*) *Plinius* LXXXIV, cap. 8.

(**) Zob. powyżej str. 120.

w ogólności na tém zależy, iż Lysippus komponował swoje posągi smuklejsze, lżejsze niż Polykletus. Polykletus albowiem uwzględnił formy ludzi jakimi są rzeczywiście i ujął z nich średnią miarę, to jest proporcye w średniem przecięciu twierdząc, iż prawidłem piękności jest właśnie środek między postacią zbyt podsadzistą a zbyt strzelistą. Przeciwnie Lysippus, nie bacząc na ludzi jakimi oni rzeczywiście bywają, pragnął przedstawić proporcye ciała ludzkiego, jakie one wedle ideału piękności być winny (*).

Wiemy, że po *Lysippie* sztuka grecka wstąpiła w epokę czwartą, niby w jesienną porę żywota swojego a przecież fantazya helleńskiego ludu była wówczas tak jeszcze bogatą i zamożną, że nawet jej dzieła przedstawiające niby w zimnych allegoryach naturę nieorganiczną żyją ciepłą, pełną wdzięków poezją. W tym Braccio Nuovo widzimy allegoryą *Nilu*. Nil jako olbrzym dzielny a czerstwy legł popisując się przepychem pięknych członków swoich. Na obliczu jego uśmiecha się dobroczynna łaska, bo bożek słusznie piastuje obfitości róg pełen nieprzebranych darów. W koło otoczył się naturą, którą on karmi i pielęgnuje nigdy niewyczerpanym dostatkim — więc w koło radują się życiem ptaki, zwierzęta i ludzki ród. Tymczasem liczne geniuszki figlujące, swawolujące spinają się po nogach, ramionach i piersiach Nilu. Ta dziatwa to jego synkowie! One wyrażają stopnie peryodycznego nabrzmiewania jego wód.



Fig. 140. Cesarz August jako Kapłan-Ofiarnik.

Tak tedy pielgrzymując po tych świetlicach watykańskich rozpatrzyliśmy się w najważniejszych — jak sądzę — dziełach greckiej plastyki, a rozpoczynając od jej najjaśniejszych szczytów bo od epoki Phidiasowej, przebiegliśmy wszystkie następne jej okresy. Teraz zakończymy te poglądy nasze posągiem *Augusta cesarza*, będącym dziełem wskroś poczucia rzymskiego. Czytelnik widzi tę statwę na naszej Fig. 140. Cesarz przedstawia się jako kapłan-ofiarnik.

(*) *Overbeck*, *Gesch. der Griech. Plastik* T. II, str. 78. — *Brumm*, *Gesch. der griech. Kunstler* T. I, str. 373 i nast.

Opona zasłania tylną część głowy, a przepych bogaty draperij artystycznie i bez przesady ułożonych świadczy o misternym takcie starożytnych mistrzów, umiających równie stwarzać figury otulone w draperye jak postacie bezszatne, promienne przyrodzonym wdziękiem. Ten posąg Augusta i ów niewieści Agrippiny, który poznaliśmy w Neapolu, jako dzieła rzymskie nawzajem się uzupełniają pod względem piękności w drapowaniu płci obojęd (*).

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Dzisiaj znowu wstępujemy na kapitoliańskie wzgórze, co przez długie wieki było tronem Romy, świata królowej. Opisywaliśmy nowoczesny kapitoliański plac wtedy, gdyśmy rozpoczęli nasze wędrówki po forum Romanum, po zapadłej kruchcie starorzzymskich dziejów (**).

Wiemy że wstęp wspaniały na wysokości tego placu jest dziełem *Michała Anioła* (z roku 1536) — wedle jego pomysłów stanął też ów pałac senatorski (środkowy). Schody podwójne, dodane tej budowli wspaniałej przez wielkiego mistrza, uchodzą za arcygenialny pomysł nowoczesnej architektury. Pałace zaś boczne budowali następcy, gdy już Michała Anioła nie było na świecie; posługiwali się wprawdzie jego planami, ale wypaczając je świętokradzką samowolą.

W środku placu z wysokości wzniesłego podnóża spogląda na nowoczesne wieki a karłowate późne pokolenia cesarz *Marek Aureliusz*. Ten konny spiżowy posąg pojęty jest wskrós po rzymsku, bo z całym realizmem, dbającym o podobieństwo, o prawdę a nie ubiegającym się za zidealizowaną naturą.

Więc widzimy wielkiego cesarza jakby żywego przed sobą, rzekłbyś, jako kroczy na koniu zwolna wśród tłumnie zebranego ludu rzymskiego, witając go lekkim podniesieniem ręki. Dzięki niechaj będą szczęsnemu przypadkowi, co nam dochował to spiżowe dzieło, dzięki niechaj będą dawnemu mistrzowi, iż nam przekazał postać i rysy tego męża.

Gdy wstąpisz po schodach *Kapitoliańskiego Muzeum*, pierwszą po-

(*) Zob. Fig. 75 T. IV, str. 126.

(**) Zob. T. V, str. 35 Fig. 109.

stacją, która cię przyjmuje w tych przestrzeniach jest *Eros* (*Amor*) stojący jakby na straży owego świata piękności sztuki starożytnej. On napina łuk swój, jak gdyby właśnie już był wybrał dla strzałki złowrogię nieszczęsną ofiarę. Ta figura tchnie takim wdziękiem a życiem tak śmiałym i rzeźkim, że ją zapewne słusznie uważają za kopię oryginału brązowego wykonanego przez samego *Lysippa*.

Muzeum kapitolinijskie jest jednym z najważniejszych zbiorów na świecie całym, a przecie pokrótce niemi zatrudnię czytelnika, ograniczając się do dzieł uzupełniających nasze wiadomości o epokach sztuki greckiej. Śpieszymy więc wprost do sali tak zwanego *umierającego Gladiatora* (*), będącej ogniskiem najświetniejszym tego dziedzictwa po umarłych, a tak cudnie pięknych wiekach starych.

W tej sali uśmiecha się do nas *Faun*, który dobił się tak wielkiej sławy wśród ludzi, że go wszyscy znają pod imieniem *Kapitolinijskiego Fauna*; i nie dziw, bo on i znany nam *Amor* Watykański byli najcudniejszemi dziełami *Praksitelesa*. Wszak o te dwa posągi, jak już opowiadałem, tak się zatrwożył mistrz, gdy *Phryna* dowcipnym podstępem donieść mu kazała, jakoby jego pracownia stanęła w płomieniach (**). *Faun* młodzieniaszek prawem ramieniem spoczął na drzewie, lewą ręką podparł z lekka bok, prawą nogę cofnął za lewą, i tak z lekka stanawszy czegoś się zamyślił, zadumał. Historycy sztuki często posąg ten przytaczają na dowód, jak wzniosłe, jak szlachetne było zapatrywanie się czasów *Praksytelowych* na naturę i życie materialne, ziemskie. I słusznie bardzo! Bo uważmy, że w pierwotnych epokach Grecji bogi same były ślepiemi potęgami Natury, jako *Chaos*, *Uranos*, *Okeanos*, *Rhea*. Im więcej atoli *Hellada* wzmagała się później na duchu, tem też więcej uduchowniały się jej bogi. Tak się też stało, że sama nawet szara czeladka *Olimpu* jak fauny, satyry i t. d. co z materji ród swój wiodą z postępiem czasów uszlachetniają się jakąś glorią duchową. Ten faun jest uosobieniem życiem myślowym; jakoż jego twarz choć dalekim tylko odgłosem przypomina naturę animaliczną — np. te uszka nawet spiczaste a włosy strzępiałe. Mimo to wyznajmy jako ten jego materializm jest pełen wdzięku — a wdzięk, jak zaraz poniżej obaczmy, jest pięknoscią bezświadomej sobie natury. Ten faun tak rzewny, tkliwy, zamyślony! tém rozrzewnieniem się a zadumą wznosił się nad własną przyrodzoną naturę swoją.

Obok *Fauna* stanęła *młodzianka dziewczynka* — ona przytuliła do piersi gołąbka ratując go, zasłaniając od węża, który na ziemi tuż obok niej podniósł się sztywnie i czyha na biedną ptaszynę. Ten wąż jednak był nowocześnie dorobiony, więc zwykle dziś mniemają krytycy, iż pierwotnie zajmowało jego miejsce inne większe

(*) *Stanza del Gladiatore moribondo.*

(**) Zob. powyżej str. 113.

drapieżne zwierzątko, a domysł ten opierają to na wymiarach postumentu, który jest zaiste zbyt wielki dla węża, to znów na uwadze, iż takowe czyhanie nie odpowiada naturze gadu. Jabym sądził, iż wąż jest raczej dla tego nietrafnym restaurowaniem, iż psuje wrażenie całości i wcale nie odpowiada postawie dziewczynki, która znać jest tylko wyłącznie zajęta skrzydlatym ulubieńcem swoim, a nie obawia się bynajmniej o siebie. Zdaje mi się, że kotek byłby tutaj daleko więcej na miejscu swoim. Lecz mniejsza o to! Uważmy raczej, że ten posąg cudowny podaje nam sposobność rzucenia choć pobieżnie kilku słów o istocie wdzięku.

Bo widzicie — ta dziewczynka, lubo jest śliczna, lubo jest bardzo ładna, przecież nie jest idealną pięknnością, pięknnością prawidłową najwyższą, za to jednak cała jej postawa, ułożenie, jej ruchy techną tak niewysłowioną gracyą, tak są czarujące, iż stała się jakoby uosobieniem żywem wdzięku. Również pełne gracyi jest jej współczucie serdeczne, tkliwe, rozlane na jej twarzy, a ten wyraz troskliwości, którym przytuliła gołąbka do siebie.

Otóż ztąd wnosimy naprzód, że wdzięk nie jest jeszcze idealną, to jest w ścisłym znaczeniu pięknnością, i że nawet bez niej obejść się może — powtóre, że wdzięk zależy przeważnie na ruchach ciała. A bacząc, iż ta dziewczynka jest cała zajęta gołąbkim, że nie myśli wcale o sobie, że przeto nawet nie wie o sobie, ani o wdzięku swoim, więc ztąd znowu wnosić możemy — potrzebie — iż wdzięk jest wykwitem samej natury, że nie łączy się bynajmniej z wiedzą, że jest bezświadomy siebie a tém samem przypadkowy.

Że te wnioski nasze są prawdziwe, moglibyśmy się przekonać z mnóstwa nieprzeliczonego przykładów — naprędce przytoczymy ich tylko kilka. Dzieci bawiące się, igrające, bywają często pełne wdzięku — wdzięczne są ich ruchy, a ta gracya objawia się w nich bez wiedzy ich. Wdzięczne może być ułożenie osoby śpiącej (Ariadna powyżej). Prawda, że osoba śpiąca nie objawia żadnych ruchów, przecież oko widza patrzącego, idąc za wdzięcznymi liniami ułożenia, odbywa za nią ruchy takowe. Ztąd wynika, że nawet jestestwa bezdechowe np. niektóre zwierzęta nie mające wiedzy siebie, mogą mieć ruchy arcywdzięczne — co więcej, że nawet przedmioty bezduszne a nawet nieorganiczne, niekiedy odznaczają się wdzięcznością ruchów swoich, np. brzoza nasza lub nasza prześliczna wierzba nie obrzynana, rosnąca swobodnie okazuje wdzięk, gdy jej gałęzie zakolysze wietrzyk lekki. Strumyk płynąc zakresli wdzięczne linie — ba, wszak słusznie mówimy o wdzięku ścieżek ogrodowych. Ścieżki są nieruchome, ale wzrok nasz cieszący się ich rysunkiem odprawia te ruchy, a gdy my chodzimy niemi sami rysujemy sobą ich kształty i linie. A potem uważmy! Nawet artysta-ogrodnik, który wytykał te ścieżki nie poszedł zaiste za nauką, za umiejętnością sobie świadomą, która tutaj niczego nie nauczył, lecz ryso-

wał je z wrodzonym uczuciem wdzięku, a z natchnieniem i smakiem naturalnym.

Mówiliśmy, że nawet na twarzy, w rysach tej panienki przytulającej z taką serdeczną troskliwością gołąbka do siebie, technie wyraz wdzięku. Jest to wdzięk duszy. Piękność uczuć, tkliwość serca jest także zaletą wrodzoną, bezświadomą, naturalną. Nie będzie atoli wdzięku w niezmienniej jednostajności umysłu, bo takowa najczęściej bywa skutkiem siebie świadomego ducha (np. charakteru). Uczucia głębokie, serdeczne, właśnie dla tego, iż grają w duszy bez świadomości naszej, są również tak ruchawe a pełnej różnej treści jak te objawy zewnętrznego świata, które działają wdziękiem na dusze nasze.

Mogliśmy wiele mówić o istocie wdzięku, aby jednak ten przedmiot tak zajmujący wyczerpnąć, należałoby całą i osobną skreślić rozprawę. Ograniczamy się więc na dwóch jeszcze uwagach. Jakoż gdy wdzięk jest wykwitem wrodzonej, bezświadomej piękności natury, ztąd też mniej odpowiada płci męskiej a jest raczej przymiotem niewiast, które to mniej odstały od natury, żyją z nią w bliższym związku i dla tego radzą się serca natchnienia. Baczmyż nakoniec, iż gdy, jak się rzekło, warunkiem wdzięku jest bezświadomość, gdy on nie łączy się z wiedzą, ztąd właśnie wdzięk udany, przyuczony, połączony z wiedzą nie jest wdziękiem, bo jest nienaturalnym, jest raczej mizdrzeniem się wstrętnym.

Powiecie, że wdzięk może być i nabyty troskliwym wychowaniem. Prawda! ale wyznajcie naprzód, że w takowym razie wychowanie winno znaleźć usposobienie natury ku temu, bo inaczej wychowanie choćby najstaranniejsze nic nie poradzi — a powtóre i temu nikt nie zaprzeczy, że wdzięk wykształcony rozwinięty przez wychowanie wtedy tylko będzie wdziękiem prawdziwym, jeżeli tak przejdzie w istotę wychowanki, że się w niej będzie objawiać bez świadomości a nawet bezwolnie, słowem jeżeli się stanie drugą — naturą.

Teraz zwróćmy się do innej niewiasty technącej zupełnie różnym nastrojem.

Jakoż obok tej młodej panienki tak prostoty pełnej o miękkiach, dziewiczych kształtach, stanęła *Amazonka*, co podobno wyskoczyła z pod dłota *Phidiasa* z wyrazem siły i butności męskiej w ciele niewieściem. Trafnie twierdzi Burckhardt (*), że takowe zjednoczenie dwojój płci jest zdrowe i godne sztuki *Phidiasowej*, gdy przeciwnie cudaczne *Hermafrodyty* są oznaką chorowitości a przeżytej, przesyconej fantazyi (**). Ba! Wszak również pojmujemy *Bachusa* mło-

(*) *Burckhardt, Cicerone.*

(**) Mówiliśmy o dziwactwie *Hermafrodytów* we *Florencyi*. T. III, str. 186 i nast.

dego, którego formy męzkie są miękkie, pulchne, łagodne niby niewieście, a to nie bez powodu, gdyż bożek ten jest wieszczem, wróżbitą, a tak krewni się z istotą kobiety, co również wróży instynktem serca i przecuciem, zgaduje tajemnice duszy, a tak niewiasta własnie sobie zastępuje wywody abstrakcyjne męzkiego rozumu. Ta amazonka z wyrazem dzielnego charakteru na ustach, w tunice podkasanéj z lukiem w rękę, z ostróżką u nóżki uzbraja się do boju by w lada chwili sunąć na koni i rzucić się na wroga. Jednak ona tak urocza i piękna, iż ani pomyśleć aby się mógł znaleźć przeciwnik tak dziki a gburowaty, coby nie złożył chętnie broni i uznał się być na głowę, na serce zwyciężonym. Długie strawisz chwile podziwiając i Fauna i ową panienkę z gołębiem i amazonkę zuchwałą, a jednak tak piękną — lekki atoli zwrot głowy w lewą stronę okaże ci popiersie *Aleksandra W-go!* Tak jest — to jest młodzieńczy Macedonów król, co poetyczny jakby rycerz średniowiekowy, zdobywa świat i zdobywa sobie epokę w dziejach ludzkości. Rysy oblicza młodego cywilizatora Azji są te same co nas tak silnie poruszyły we Florencyi (*). Lecz tam były one pełne boleści i mąk skonu, tutaj raczej oblicze jego promieni w tryumfach, sądzą nawet niektórzy, że on tu jest przedstawiony jako Helios, to jest jako bóg światłości, bo nawet znajdują się otwory w przepasce na głowie w których niegdyś umocowane były promienie metalowe. Zdaje się z pewnością, że ta głowa wykonana jest wedle Lysippa.

W téj samej sali całą prawie pośmiertną pięknoscią promieni marmurowa postać *Antinousa*. Za każdym razem, gdy odwiedzałem kapitolinskie zbiory, zastawałem licznych rysowników oblegających posąg ten, by kopiując a kopiując przelali w duszę swoją czarodziejstwo tych linii a cudowność członków i szlachetność całej postawy. Więc w świetlicy cicho, jakby w kościele. Kto przyszedł, milcząc usiadł i niby w kontemplacyi nabożnej ginał wzrokiem i duszą w tych postaciach tu zebranych.

Antinous był ukochanym młodzieńcem cesarza Hadriana. Stało się, że władca świata złożony był ciężką, złowrogą niemocą. Już nie było nadziei. Wtedy Antinous bogom ofiarował życie swoje za zdrowie cesarza. Zginął we falach Nilu. Gdy Hadrian wrócił do zdrowia, pragnąc ulżyć sobie na sercu założył miasto na pamięć zmarłego przyjaciela, i zbudował na cześć jego liczne a przepychu pełne świątynie — co więcej ubóstwionego przeniósł na niebo i umieścił wśród gwiazd (**). Na pocieszenie stroskanego cesarza najznakomitsi artyści tworzyli posąg młodzieńca. A tak powstał ideał nowy, niezwany dawniejszemu światu. Jakoż gdy za czasów choćby najświetniejszych rzymskich sztuka żyła pomysłami zrodzonymi

(*) T. III, str. 187 Fig. 57.

(**) O téj konstellacyi wspomnieliśmy w Tomie IV, str. 151.

jeszcze przez dawną Grecyą, ideał Antinousa jest jedynym ideałem stworzonym przez sztukę grecko-rzymską.

Antinous stanął nam tu przed oczy na poły jeszcze śmiertelnym człowiekiem, na poły olimpijskim niebianem. Postać jego przypomina formy miękkie Bachusa, choć one mniej niewieście. Niewypowiedziana piękność rozlana w tej postaci tém głębiej cię przenika, iż spływa z jakąś głęboką, słodką i smutną zadumą, z jakąś elegią serca, przeczuwającą blizki jego zgon, a już może wróżącą chylenie się do upadku rzymskiego świata.

Teraz mam prawić o najważniejszym dziele tej kapitolinjskiej świetlicy. W jej środku na wzniesieniu otoczoném balustradą, widzimy leżącą smętną postać znaną powszechnie światu pod mylną nazwą *Gladiatora umierającego*. Przedstawia nam go *Fig. 141* (str. 136).

To dzieło miano przez długi czas za *gladiatora ugodzonego śmiertelnie* w amfiteatrze a umierającego na krwawej arenie wobec stu-tysięcznej tłuszczy rzymskiego rozbestwionego widza. Ztąd też znany był zwykle w świecie pod imieniem *umierającego gladiatora*. Tak więc ten sławny zabytek uważany był przez długi czas za dzieło rzymskiej epoki, a każdy niemal wędrowiec widział w nim wojownika, pochodzącego z rodu, który najwięcej go obchodził. Ja sam znając go dawniej tylko z rycin miałem go za Słowianina.

Znakomity archeolog włoski *Nibby* (*) wykazał atoli mylność podobnych zdań i wyświecił całą bystrością i erudycyą, że ten mniemany gladiator jest raczej *Gallem* umierającym na polu bitwy, i dowiódł *Nibby*, że ten wojownik należał do owego barbarzyńskiego szczepu, który będąc straszliwą plagą Azyi Mniejszej, napadał na królestwo Pergamu (**).

Jakoż ten znakomity archeolog spostrzegł, że charakterystyka Gallów, podana przez starych pisarzy, zwłaszcza przez *Diodora Syrcylijskiego*, stosuje się w zupełności do tego tak zwanego „umierającego gladiatora“, spostrzegł bowiem i na posągu ten sam wzrost długi, włosy gęste, grube, zarzucone ku karkowi a do grzywy końskiej podobne — a o których wspomina *Diodor*. „Sprawdza się“ też na tym zabytku wiadomość, że „Gallowie w boju walczą bez sukni, że wodzowie odznaczają się naszyjnikami, a używają tarcz i trąby wojennej“ (***)).

(*) *Antonio Nibby*, ur. się w Rzymie 1792 r. Od roku 1820 był professorem archeologii przy uniwersytecie rzymskim. † 1839 r. — St.

(**) Pergamus był stolicą królestwa w Mysii, które powstało w 283 r. przed J. Chr. a już w 150 r. przed Chr. dostało się pod rzymskie panowanie.

(***) *Diodor* (Bibl. Dziejów Ks. V) skreślając charakter tego ludu, od którego się wywodzi naród, stojący dziś na reju cywilizacyi, dodaje jeszcze, że Gallowie biesiadują leżąc na skórach wilczych lub psich, i że wierzą jako dusza wyszedłszy z ciała ludzkiego przechodzi w inne żywe jestestwa, a tak nawraca w świat i t. d.

Ten pomysł szczęśliwy sławnego włoskiego uczonego rozwiązał od razu wszystkie zagadki. Wiemy przeto z pewnością, że ten Gall



Fig. 141. Umierający Gall dawniejsz Gladiatorum zwany.

jest dziełem szkoły Pergamenskiej, że więc powstał w epoce czwartej, to jest Macedońskiej greckiego arcyzmu.

O tej epoce atoli mówiliśmy obszernie w Neapolu rozbierając

grupę *Farnezyjskiego Wołu* (*), a dopiero co wyżej wspominaliśmy choć pobieżnie o jej cechach rozprawiając o grupie *Laokoona* (**). Zatem, nie powtarzając rzeczy już dwa razy powiedzianych, jedynie przypominamy, że w tej epoce (od 336 do 146 przed Chr.) wśród ogólnego omdlenia ducha greckiego, sztuka kwitła jeszcze w swojej pełni we dwóch ogniskach, bo na błogiej i swobodnej wyspie Rhodus (gdzie powstała owa grupa *Wołu* i *Laokoona*) i w Pergamie, gdzie znów szczęśliwe zwycięstwa nad złowrogą dżieżą gallską podniosły ducha w pergameńskim ludzie i wznieciły w nim miłość do dzieł sztuki. Otóż mistrze, rzeźbiarze Pergamu, pragnąc w pomnikach artystycznych uwiecznić ojczyste tryumfy, przedstawiali owe zwyciężkie bitwy ziomków swoich. Wykonywali tedy wielkie grupy, składające się z licznych pomniejszych szczegółowych grup i posągów. Prawie z pewnością dodać można, że do takowej wielkiej całości należał i ten Gall umierający. Jest on zapewne jednym z wodzów, który widząc straszną przegraną sam w rozpacz topi miecz w piersiach swoich. Zaraz poniżej obaczymy we *Villi Ludovisi* grupę (Galla zabijającego w rozpacz żonę i dzieci), która zapewne również była częstką takowej wielkiej artystycznej całości.

Cechy tej epoki, uwidomione w grupie *Wołu* i w *Laokoonie*, występują w tym posągu naszym również z całą dobitnością. Temi cechami, jak wiemy są: „Pathos, ludzkie cierpienia bez granic, ziemska doczesna natura człowieka i zburzenie wszystkich przyrodzonych czynników a nakoniec sytuacja momentalna, chwilowa w przelocie ujęta“. Ten Gall przed chwilką był jeszcze zuchwałym i dzielnym — a po chwilce omdlewające ramię jego już nie dźwignie więcej brzemienia ciała. W nim robią i wrą katusze fizyczne a straszniejsze jeszcze męki duszy, on wprawdzie jeszcze sobie przytomny, ale już mrokiem zachodzą oczy jego — już strasznym kołowrotem pędzi około niego świat i cała przeszłość żywota. A znać, iż mistrz ujął z najdoskonalszą technicznością tę barbarzyńską fizyczną naturę Galla i całym naturalizmem realistycznym a strasliwą uderzającą prawdą przedstawił chwile konania. Tutaj widzimy naturę ludzką niby z pierwszej ręki a powierzającą nam najmistrzniejsze tajemnice życia i śmierci.

Odwróćmy się atoli już od tej sceny boleści a skonu, a pośpieszmy na ochłodę umysłu do innego przybytku kędy kipiące, ciepłe, pełne blasku życie tchnie weselem ziemskiej radości, lecz opromienione zacnością obyczajów i uczciwego sromu. Do świetlicy osobnej, na klucz zamykaną prowadzi nas custode — tam króluje niebianka, *Venus Kapitolińska*. Harmonijne oświecenie oblewa to miękkie, cudownej piękności marmurowe ciało, a posąg tak urządzony, iż się

(*) T. IV, str. 153 i nast.

(**) T. VI, str. 123.

obraca w koło na postumencie swoim. Gdy się ta postać zwolna porusza, na najwyższe uwielbienie nasze występują na jaw cuda dłota. Po misternie wyrobionych formach płyną całą gamą fale światła i światełek, cieniów i półcieniów we wszystkich tonach i półtonach. Boginka wyszła z kąpieli — obok niej urna zapewne z olejkim — na urnie zawieszona chusta. Z ogólnej postawy i ułożenia podobna do Afrodyty Medycejskiej (*), bo obie są odgłosem Praksitelowego pierwowzoru, bo Venery z Knidos. Jednak Medycejska jest jeszcze nieśmiałą, trwożliwą dziewicą, zaledwie z pączka wykwitła. Venus Kapitolińska jest niewiasta w pełni organicznego rozwoju. A lubo niektórzy krytycy, jak myślę niesłusznie, widzą w posągu florenckim jakieś kokieterye i mizdrzenia się, jednak prawie wszyscy uznają, że Venus Kapitolu, choć owiana najwyższym urokiem, jest niewiastą pełną godności kobiecej, czującą wzniosłe swoje powołanie.

Prawda że wówczas, gdy we Florencyi stałem wobec Medycejskiej niebianki byłem uniesiony jej pięknoscią, przecież wyznają, że oddając hołdy podziwieniu kapitolinśkiej Afrodycie, zdawało mi się, że obok niej nikną wszelkie piękności jej florenckiej siostrzycy. Posąg kapitolinśki zdaje mi się jednym z najwyższych dzieł starożytnego mistrzostwa (**).

W tej samej sali widzisz dwoje dzieci, chłopczynę i dziewczynkę serdecznie się całujących; jedni powiadają, że to *Amor* i *Psyche*, inni zaś, że to dzieci ziemskie sztuką idealizowane. Zaiste szczęśliwa to była myśl to umieszczenie tego braciszka i siostrzyczki w jednym z Afrodytą przybytku.

Opuszczam z boleścią to muzeum kapitolinśkie, choć uciszam i uspokajam sumienie przekonaniem, że dzieła rzeźby dotychczas przez nas w tej *Podróży* rozebrane i tych kilka, o których jeszcze mówić mamy, będą zupełnie wystarczające, by z nich złożyć historyczny wątek rozwijającej się starożytnej sztuki.

Nie zdołamy atoli opuścić kapitolinśkiego wzgórza nie wstępując do naprzeciw stojącego pałacu *Konserwatorów*. W nim przechowana owa głośna w świecie *Wilczyca Rzymska*, uchodząca słusznie za dzieło Etrusków. Mimo wielce sztywnego wykonania przypominającego figury zwierzęce na herbach, mimo nieumiejętnego zapatrywania się na organizm zwierzęcy, który się tu wszędzie spstrzegać daje, przenika nas wszakże mimowolnie uszanowanie, jeżeli pomyślimy, że ta wilczyca może liczyć sobie dwa tysiące lat z okładem.

Zwróć więc raczej oczy na tę głowę *Brutusa Starego* z bronzu

(*) Zob. T. III, str. 174 Fig. 54.

(**) Nie dziełem więc zdania krytyków, przyznających pierwszeństwo Afrodycie Medycejskiej.

ulaną i skłón się i jego pamięci i oddaj cześć mistrzowi. W tém obliczu proroczy przyszła wielkość republiki rzymskiej i jej na twardo kute cnoty a hart spizowy. W tém obliczu hardém pogromcy Tarquiniusów znać, że prócz idei obywatelskiej nie ma dla Brutusa innej idei.

Znowu ten *młodzieniaszek spizowy*, co założywszy stopę na kolano drugiej nogi *wydobywa sobie cierń z podeszwy!* Istne arcydzieło! Znacie je zapewne z mnogich odlewów gipsowych. Ta figura jest tak cudownym objawem najgłębszej mądrości artystycznej, iż nawet w owych ciemnych średnich wiekach bywała naśladowana choć bardzo niezgrabnie i niegłaznie. To ciało chłopiące w tém ułożeniu nieco trudném, nużącym, jest tryumfem umiejętności anatomicznej a przecież nie grubasności naturalistycznej, ale dziwnie szlachetnej, misternej. Mistrz stworzył ten posąg tak prostoty pełny, jakby w poczuciu, że ciało człowieka jest zacnem narzędziem do wykonania wielkich duchowych spraw. Zdaje się przeto rzeczywiście, iż ten chłopczyzna wyszedł ze szkoły *Lysippa*.

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Pospieszmy teraz w myśli z Kapitolu do zbiorów *Laterańskiego pałacu*, który już poznaliśmy choć z wierzchu w czasie naszych dawniejszych wędrowek po Rzymie.

Wielce też łaskawie a serdecznie sprzyjają nam losy!

Bo jak spamiętamy jednym z głównych celów tej całej *Podróży* naszej jest oswojenie się z epokami starożytnej sztuki. Europa atoli posiada dwa zabytki tak wielce ważne, iż bez bliższego ich poznania nasze wiadomości o artyzmie greckim stałyby się ułomne a wielce niedostateczne. Jednym z tych zabytków są rzeźby z wyspy Aeginy, rzucające jasne światło na epokę drugą greckiego aryzmu, bo na czasy przedphidiasowe — a drugim zabytkiem są owe przesławne skulptury Phidiasa i jego szkoły, które niegdyś promieniły na Partenonie Ateńskim.

Ale aegineckie rzeźby przechowują się w Monachium! A partenonskie mieszczą się w muzeum Wielkiej Brytanii w Londynie!

Przecież szczęście tak zrządziło, iż w pałacu Laterańskim widzimy przed sobą doskonałe odlewy tak z egineckich jak i partenon-

skich rzeźb (*). Wolno nam tedy bez naciągania a przynuki mówić tu o tych dwóch tak ogromnego znaczenia spuściznach po starym świecie. Choć w tém miejscu w krótkości i treściwie o tych zabytkach rozprawiać zamyslałem, gdyż skreślenie głębsze ich charakteru znajdzie miejsce w innej książce mojej (**).

W roku 1811, grono podróżujących miłośników sztuki puszczej się pielgrzymką po Aeginie, po onej wysepce maluchnych wymiarów a jasnej chwały, dotarło do szczytu góry patrzącej na morze i brzegi Attyki. Na tej wysokości prawie nieprzystępnej, wśród ciemnego zarośla drzew i gęstych krzaków, wędrowcy odkryli zwaliska jakiejś starowiekowej a niegdys arcy wspaniałej świątyni. A przybytek ten był zbudowany w najdawniejszym stylu doryckim, należącym do czasów przed Solonem. Trudno atoli było podróżnym rozpatrzyć się dokładnie w ruinach, bo po zwalonych ciosach, kamieniach, rozbijały się drzewa i krzewy. Ta dzika a malownicza roślinność nie tylko w koło świątyni, lecz nawet i wewnątrz jej tak zachwale się rozgospodarowała, jak gdyby ten piękny zabytek do niej należał, jak gdyby był tworem jej matki natury a nie dziełem ducha ludzkiego. Siekiery i topory wrychle poradziły tym natrętnym gościom.

Nakoniec szczęśliwi wędrowcy w nagrodę wytrwałości i trudów odkryli na ziemi przy obu końcach świątyni okruchy posągów, które niegdys ugrupowane będąc u góry przy ścianach obu szczytów zdobyły ich trójkątnę pola (otoczyny).

Ówczesny króliewicz bawarski Ludwik nabył te ułamki kosztowne za 11,000 cekinów (przeszło 80,000 złp.) a *Thorwaldsen* z jego polecenia z mistrzowska je złożył i uzupełnił. Był to ten sam książę Ludwik, który później zostawszy królem, z Monachium, dawniej zaściankowego partykularza, uczynił znowu a świetną stolicę umiejętności i sztuki, a tak dowiódł, że nawet i na czele drobnego państewka można dokonać spraw wielkich i znacznych, byle nie brakło serca i głowy (***)

(*) Słyszałem jako po mojej bytności w Rzymie te odlewy miały być do Akademii Ś-go Łukasza przeniesione. (Dziś odlewy aegineckie, dar króla Ludwika Bawarskiego, znajdują się w samej rzeczy w Akademii Ś-go Łukasza. — St.)

(**) Zamierzam bowiem wrychle ukończyć dziełko osobne o *Współczesnym rozwoju Filozofii Greków i ich sztuki*. (Zamiaru tego dokonał Kremer w swęj pracy: *Grecya starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, wydanej w Poznaniu 1868 r. Zob. ostatni tom niniejszego wydania *Dzieł Kremera*. — St.)

(***) Przed samem wysłaniem rękopismu niniejszego tomu do Wilna, znowu odwiedziłem Monachium i miałem sposobność rozpatrzenia się powtórnie w tych przed latami oglądanych rzeźbach. Poświęcona im jest osobna pełna smaku a przepychu sala, w której na dwóch wspaniałych podwyższeniach umieszczone są grupy obu szczytów. Podziwiać tu można sztukę i bystrość *Thorwaldsena*, który tak pospajał i uzupełnił okruchy, iż tylko z trudnością rozoznać można części dorobione, chyba że marmury stare są nieco gąbczaste a nowe nabitszego ziarna.

Grupy obu frontonów przedstawiają walkę o ciało rannego lub poległego wojownika. Figury są nieco mniejszych jak naturalnych wymiarów, Minerwa tylko jako bóstwo jest nadnaturalnej wielkości (bo 5' 9 1/2"). Dodajmy jeszcze, że się przechowały ślady farb na oreżach, na tarczach, szyszakach i t. d., ale nigdzie na ciałach, wyjąwszy na wargach i oczach.

Obaczmy naprzód, jaki jest charakter szczegółowych posągów a następnie ocenimy kompozycją grupp, jako całości. Ułatwi nam porozumienie się z czytelnikiem nasza *Fig. 142* (str. 142) przedstawiająca środkową część grupy, która zdobiła pole zachodniego frontonu, i nasz drzeworyt *fig. 143* (str. 143) wyobrażająca głowę jednego z wojowników którego nie ma na poprzedzającym drzeworycie.

Naprzód godną podziwienia jest wysoka doskonałość w modelowaniu ciała. Jakoż te figury tchną już niepospolitem życiem, a dokonane są z takim realizmem, z taką prawdą, iż nie ma wątpliwości, iż były wprost niewolniczymi kopiami ciał ludzi rzeczywistych, żywych, a nawet nie celujących wcale znakomitą pięknoscją budowy swojej. Ten brak swobodnej fantazyi wyjawia się jeszcze w szczegółach i szczegółkach np. w loczkach włosów, w tej ściśle i konwencyonalnie sfałdowanej sukni Pallady stojącej w samym środku grupy a przypominającej choć nierównie swobodniejszą Dianę Pompejańską (*), ale należącą również do tej samej drugiej epoki greckiej sztuki.

Jednak obok tej prawdy realistycznej, anatomicznej, uderza nas nieruchawość, niby maskowata martwica twarzy. Tu nie ma indywidualnej fizygnomii, wszystkie twarze są do siebie podobne, lica płaskie, broda kwadratowa, uszy zbyt wysoko osadzone i t. d. Co więcej, nigdzie nie widać wyrazu w rysach, czyli wojownik walczy, czyli kona, czyli ranny, zawsze widzimy ten uśmiech martwy — a twarze są tak jednakowe; *rycina Fig. 143*, wystarczy zupełnie, by nam dać wyobrażenie o wszystkich innych głowach. I nie ma się czemu dziwić! Wszak te rzeźby pochodzą z czasu, w którym Grecya jeszcze nie rozplęnęła duchem siebie świadomym, a jeszcze ulegała materyi. Więc téż ciała jako przedstawcy materyi dokonane są z najwyższą prawdą, przeciwnie oblicza będące ducha siedliskiem są martwe i bez fizygnomii. Wszak właśnie w tym czasie filozofia grecka jest jeszcze wskróś Filozofią Natury i trudni się prawie wyłącznie przyrodą materyalną, duch jeszcze nie stał się przedmiotem jej spekulacyi.

Uważmy teraz całość grupy (*fig. 142*). W jej środku, więc w miejscu, w którym pole jest najwyższe, stanęła Minerwa z twarzą bez wyrazu, martwa, cała jej postać jest jakby symboliczną abstrakcyą. — Bogini podniosła z lekka tarczę, by osłonić poległego Achil-

(*) T. IV, str. 113 Fig. 74.

lesa. Po lewej stronie walczą Trojanie, jeden z ich młodzieńców pochylił się, by ująć konającego greckiego bohatera. Po prawej stronie zaś stoi na czele Greków Ajaks, który potężnie podniósł dzidę dla obrony powalonego na ziemię przyjaciela. Wspomnijmy atoli jeszcze figury, których nie ma przedstawionych na naszym

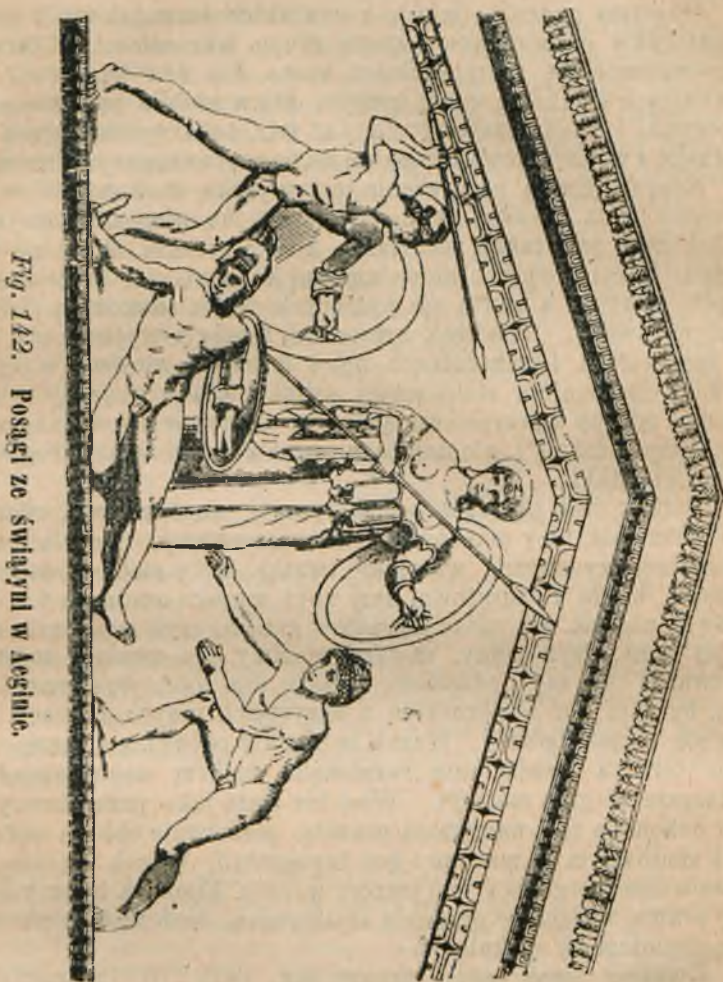


Fig. 142. Posąg ze świątyni w Aeginie.

drzeworycie. Tuż za owym młodzieńcem stanął wojownik trojański, który równie trzyma podniesioną dzidę w ręku — więc zupełnie jest podobny z postawy Ajaksowi. Po każdej stronie za temi dwoma stojącemi bohaterami, więc w miejscu, gdzie pole już znacznie się zniżyło, mistrz umieścił kłęczącego łucznika — za każdym

z tych dwóch łuczników klęczy wojownik z dzidą. W każdym zaś z dwóch ostatecznych kątów pola leży ranny wojownik, podpierający się na rękę, zwracający stopy do samego końca pola.

Z tego choć wielce ogólnego skreślenia tej grupy widzimy, iż cała kompozycja ujęta jest jeszcze w najtwardsze prawa symetrii, bo każdej figurze stojącej po jednej stronie Minerwy odpowiada ściśle inna tej samej postawy po drugiej stronie niebianki. Ta symetryczność atoli jeszcze silniej nas uderzy, jeżeli porównywać będziemy z sobą obie grupy. Jakoż dwie te grupy nie tylko składają się z tej samej liczby posągów, ale co więcej, figury jednego frontonu odpowiadają z postawy, z ruchu i sytuacji figurom drugiego frontonu (*).

Poznajemy więc, iż ta sama fantazyja, która dla braku swobody a samodzielności, tworząc posągi szczegółowe, pojedyncze, trzymała się z taką niewolniczą wiernością natury, ukazuje ten sam brak swobody w kompozycji; bo gdy jej przychodzi złożyć szczegółowe posągi w jedną całość, on wiąże z sobą te posągi jedynie zewnątrz, to jest mocą ściślej prawie architektonicznej symetrii. Znać iż fantazyja skulptorów nie wyzwoliła się jeszcze z podług praw architektury, będącej przecież tylko ogólnym tłem rzeźby. Podobnie jak ówczesny Grek sam nie rozwinął jeszcze indywidualności swojej i nie wyzwolił się jeszcze od ogólnego tła materyjalnej natury.



Fig. 143. Głowa wojownika z tejże aegleuckiej świątyni.

Lecz gdy Grecya garstką bohaterów pokonała niesłychanym w dziejach zwycięstwem Persów ową Azyą, będącą wyobrazicielką materyi i głuchego ogółu — gdy wielki filozof Anaksagoras ujrzał w naturze wzrokiem duchowym ducha władającego światem — gdy Perikles jako ogromna indywidualność stanął na czele republiki ateńskiej, wtedy też zapromienił geniusz Phidiasa, największego skulptora wszystkich czasów, który w dziełach swoich przepromienił formy cielesne ducha światłości.

Perikles i lud ateński, pragnąc obchodzić święto cywilizacji, oswobodzonej z grożącego jarzma złowrogięj Azyi, stawia na skalnej Akropolis świątynię *Parthenonu* na cześć Minerwy-Dziewicy nieskalanej (Parthenos) niebianki światłorodnej. Pod sterem Phidiasa mistrze-budownicy *Iktinos* i *Kalikrates* dźwignęli to cudo archite-

(*) Co do układu tej grupy godną jest uwagi praca: *H. Brunn, Ueber die Composition der äginetischen Giebelgruppen*. 1869. — St.

ktonicznej piękności. A w części sam Phidias, a w części uczniowie jego pod kierunkiem a natchnieniem wielkiego mistrza swojego, uświęcili ten przybytek Jowiszowej córy dziełami rzeźby najwyższego znaczenia.

W roku 437 przed J. Chr. stanęła gotowa jakby w gloriach ta świątynia, a potęgą swojej doskonałej techniki i konstrukcyi przetrwała prawie 2,200 lat! Bo zachowała się w całości aż do roku 1687. W tym roku nieszczęsnym Turki w wojnie z Wenecją, zamienili Akropolis w twierdzę a Parthenon w skład prochów. Stało się, iż hrabia brandeburski Königsmark, zaciężny najemnik Wenecyan, oblegając w Akropolis zamkniętych Turków bombą wysadził Parthenon. A w końcu wieku zeszłego lord Elgin, złupiwszy świątynię z pozostałych ułamów rzeźb, przefrymarczył takowe za ciężką opłatą parlamentowi angielskiemu. Tak więc te kosztowne okruchy przechowują się dziś w Muzeum Wielkiej Brytanii wśród gryzącej mgły i dymów węglanych Londynu (*).

Trzy są rodzaje tych bez granic wartości zabytków, które świat obecnie posiada. Jakoż ułomy z pełnych posągów wielkości kolosalnej, które niegdyś składały grupy przy ścianach szczytów, zdobiąc ich pola trójkątne. Powtórne metopy z fryzu zewnętrznego, obiegającego świątynię, powyżej kolumnad, które ją otaczały ze wszystkich czterech stron. Te metopy wykonane są płaskorzeźbą, ale bardzo wypukłą — aby je z daleka już wyraźnie rozpoznać można — a przedstawiają one ustępy, to z mitów Pallady, to walki z Centaurami. Trzecim rodzajem spuścizny ze skulptur Parthenonu są ułomy pochodzące z fryzu, który na zewnątrz stroił od góry same już ściany świątyni. My tutaj jedynie o pierwszym i trzecim rodzaju tego dziedzictwa wspomnąć zamierzamy.

Posągi szczytu zachodniego przedstawiały walkę Pallady (Minerwy) z morzowładnym Poseidonem (Neptunem) o panowanie nad Atenami. Szczyt zaś wschodni uwidomiał śmiertelnym ludziom pierwsze pojawienie się Pallady (Pallas-Athene) wśród olimpijskich bogów.

O treści rzeźb tego wschodniego szczytu wspomnimy tutaj w krótkich słowach. Smętne, ciężkie mroki ciążyły na świecie a wszechjестestwach jego. Ale na wyswobodzenie Olimpu z nocy tęsknej narodziła się niebianka wybawcza, światłości bogini. Gro- no bogów wita ją z zachwyceniem, a na Wschód i Zachód śpieszą boginki-wysłannice, by zwiastować światu wielką, radosną nowinę.

(*) Lord Elgin był posłem angielskim w Konstantynopolu w latach 1801 do 1803 i w tym czasie nabył za sumę 70,000 funtów szterlingów najznakomitsze zabytki Partenonu. W roku 1816 sprzedał takowe za połowę ceny rządowi angielskiemu, który pomieścił je w Muzeum Brytańskim pod nazwą *Elgin Marbles*. O wartości artystycznej rzeźb partenońskich prócz znanych historyj plastyki starożytnej zob. szczególnie: *Michaelis, Der Parthenon*, z rycinami. 1871. — St.

Już wschodzi Helios (Apollo) światowładny, już rozjaśnia ziemski krąg mądrości świtem. Więc na samym końcu pola szczytowego mistrz umieścił sławne a wysokiej piękności głowy końskie, widne po karki a zwrócone do wnętrza pola, są to rumaki promienne, śpięszące z głębin zapadłych z rydwanem Feba, jasności boga. A na drugim końcu pola widać znów głowy końskie, zwrócone atoli już na zewnątrz pola, są to rumaki księżycy, wodzącego tęskne ciemności nocne, one pierzchają przed tryumfującym światłości władztwem.

Nie rozwodzimy się jak na teraz nad szczegółami tej wzniosłej epopei świata, która tu żyje i promieni w tych marmurowych obrazach — rozaczając losy nieba i ziemi i oddając idei światłości hold.

Nasz drzeworyt *fig. 144* (str. 146) wyobraża nam dwie naniebne opiekunki Aten, należące do szczytu tego. Obie spoczywały w ciszy, gdy jedna z nich *Aglauros* już dosłysawszy pierwszych słów wysłannicy olimpijskiej, zwiastującej wielką wiadomość, podniosła się i zadrgała w sobie radością, a druga jeszcze nieświadoma tej wieści, jeszcze dumając tonie w marzeniach.

Teraz powiedzmy słówko o treści partenoińskiego fryzu.

W Atenach obchodono Panathenee, wielką religijno-norodową uroczystość na cześć bogini Pallas-Atheny, opiekunki Aten; w te święta ateński lud, oglądając siebie w swoim szczęściu a chwale, oddawał jakby pokłon geniuszowi swojemu. Uroczystość ta trwała dni kilka, jednak dzień czwarty był już uroczystością najwyższą, był świętém nad święta.

Bo w tym dniu całe obywatelstwo, ba, cała ludność Aten odprawiły pochód uroczysty ku Akropolis, by w Parthenonie złożyć olimpijskiej opiekunce szatę szkarłatną (Peplos) dzierganą złotem przez panienki młode, które sam lud przez wybór swój tą pracą zaszczycił.

Takowy pochód przedstawia nam ów marmurowy fryz, długi na 522 stóp — a obiegający ze strony zewnętrznej wszystkie cztery ściany właściwego przybytku (celli) (*).

Na stronie zachodniej, to jest na ścianie tylnej przybytku, fryz przedstawia przygotowania do pochodu. Jedni młodzieńcy przyprowadzają konie — inni kielznąją rumaki, tamten znów już dosiadł swojego, a kilku już krótkim cwałem ruszyło z miejsca. Strona południowa i północna to jest dwa boki dłuższe fryzu wyobrażają pochód już ku Akropolis kroczący. Tu męże, niewiasty posuwają się uroczystą processją. Widać rydwany, woły ofiarne, grajków, dziecięce noszące święte naczynia, a nakoniec młodzież na koniach. Najcudniejszą jest atoli część fryzu wschodniego frontonu, to jest

(*) Z tego fryzu zostało się przeszło 400 stóp rzeźby po większej części dobrze zachowanej.

boku przedniego. Tu spostrzegamy jako już pochód stanął przed przybytkiem Pallady. W samym środku, więc tuż nad samym wstępem do Parthenonu urodny chłopczyzna oddaje ową szatę przepyszną



Fig. 144. Dwie boginie według odlewów Partheononu — czasy Phiadiasa.

poważnemu mężowi, obok nich kapłanka i dwie owe panienki zaszczycone dzierganiem szaty dla bogini. Z obu stron tej grupy mistrz genialnym pomysłem umieścił grona olimpijskich niebian, któ-

re choć niewidzialne dla oczu śmiertelnych tu spoczęły na krzesłach, patrząc z upodobaniem na pochód tak ukochanego przez nich ateńskiego ludu, pełnego chwały a świetności.

Nie opisując już szczegółowo tych rzeźb, podaję na naszej *fig. 145* kilka postaci z grona owych niebian. Pierwszą jest Poseidon morzowładny bóg, pełen powagi a grozy — obok niego jako przeciwieństwo wieku siadł młody, pięknością opromieniony Apollo. Następna grupa złożona z dwóch niewiast i młodego pacholecia, w części tylko nam się dochowała w oryginale, ale dawny odlew gipsowy i rysunki Carreya (dokonane właśnie przed ową straszną katastrofą) uzupełniają brakujące części. Przeróżnie też tłómaczą te trzy figury. Overbeck widzi w pierwszej z niewiast Palladę, która będąc w domu u siebie, bo we własnym przybytku zdjęła zbroję i szyszak i przywdziała szaty domowe, drugą boginią wedle niego jest Gea (ziemia ateńska) a chłopczyną na niej się opierającym jest jej syn Erichthonios (*).



Fig. 145. Wedle odlewów z fryzu Parthenonu — czasy Phidiasa.

A cóż nam powieźć o cechach parthenońskich rzeźb, będących zaiste najwyższymi rzeźbami wszystkich czasów i wieków.

(*) Overbeck, *Geschichte der Griech. Plastik*, 1858, T. I, str. 267. Inni inaczej to figury tłómaczą — wedle nich jedną niewiastą jest Peitho, drugą Aphrodita z pacholciem Eros (Amor).

Chciemy jedynie kilku wyrazami uzupełnić zdanie nasze wyrzeczone w obec Jowisza z Otricoli (*).

Gdy Grecya, jak wiemy, przedstawia w dziejach ludzkich ową chwilę, gdy istota duchowa a cielesna natura człowieka, gdy idee nadziemskie a świat materji, stanawszy z sobą na równi obchodzą śluby wzajemnej miłości swojej, więc też Phidiasa geniusz zrodzony właśnie w czasie najwyższego rozkwitu Grecyi jest jakby uosobieniem tego jej znaczenia w dziejach świata. A Phidias ten jest doskonałym przedstawcą ducha zacnej ojczyzny swojej, gdy jest skulptorem, przeto mistrzem w tym rodzaju sztuki, który właśnie odpowiada najwięcej usposobieniu Grecyi. I zaiste najwyższe nadświatne idee obejmujące podwaliny wszech rzeczy, ubrawszy się w cudowny mit, przemieniły się w epopeję marmurową na tych dwóch partenńskich szczytach! Ich kompozycya przezroczyta, pełna prostoty przemawia jawnie i jasno a najgłębszą mądrością o prawdach wiecznych, nieśmiertelnych.

A kompozycya fryzu jest również najszlachetniejszym uwidomieniem istoty greckiej! Harmonijny zestrój wszystkich figur, prawda żywa i naturalność z idealnością połączona, i znowu swoboda pełna a jednak ściśle zachowanie prawideł artyzmu, czynią tę skulpturę najwznioślejszą płaskorzeźbą wszystkich czasów. W niej Olimp nadświatny zstąpił na ziemię wśród ludzi.

A dopiero te postacie — wzięte każda z osobna! To zaiste ciało żyjące, tętnące uczuciem i życiem kwitnącém, a przecież znowu to ciało zdaje się być duchem, ideą dotykalną. Tu zwłaszcza na pełnej rzeźbie (fig. 144) szczytów na tych posągach widzisz cały cud form cielesnych, wzniesionych do nadziemskiego ideału. Patrzymy jeszcze co prawdą same te szaty (fig. 144). Z razu podziwiasz mistrza, że draperyą zdołał uwidocznic kształty ciała i podnieść jeszcze olimpijskie uroki jego, a jednak, gdy się głębiej rozpatrzysz, uznasz, że te cieniuchne suknie, płynące niby muzyką w nieprzeliczone i fale i tony, same są jakby szaty innego świata, jakby nadziemskie — widziadła.

Długo mi przyszło pawić, gdybym chciał choćby jako tako opisać inne a wysokiego znaczenia dzieła starożytnej sztuki przechowane w tém muzeum Laterańskiem. Wspomnę tylko o posągu *Sophoklesa* niewysłowionej piękności, łączącym w sobie prawdziwie z grecka wszystkie czynniki ludzkiej istoty. To dzieło przypomina nam wielce postać *Aristidesa*, którąśmy podziwiali w Neapolu (**). Piękna, szlachetna ta postać wielkiego tragika jest jakby uzupełnie-

(*) Zob. powyżej str. 110 i nast.

(**) Zob. T. IV, str. 147, fig. 76.

niem odlewów parthenońskich i należy prawie pewnie do epoki drugiej, zwłaszcza do końca drugiego jej okresu. Jakoż patrząc na ten wizerunek przyznasz, że ów szczęsny lud, który tak zacnie pojmował bogów swoich i własne zadanie swoje, zaiste godzien był takich poetów.

Atoli — z nienacka a szorstko trąca nas w serce inny świat, świat straszliwy. Prowadzę cię na galeryę wielkiej sali. Na podłodze tej obszernej świetlicy rozłożona olbrzymia mozaika wyobrażająca wizerunki to w popiersiach, to w całej postaci szermierzy rzymskich najslawniejszych za czasów *Caracalli*. Bo te mozaiki pochodzą ze znanych nam thermów tego okrutnego potworu (*). Dopiero coś kąpał duszę w zdroju piękności helleńskich, w pochodzie ateńskiego ludu i w olimpijskich postaciach jego bogów, a teraz zdaje ci się, jakbyś nagle był wyrwany grubaszną ręką ze sennych, błogich marzeń, a ujrzał przed sobą okrutną, szatańską rzeczywistość. Postacie tych z powołania morderców — są tak podsadziście, krępe, bezduchowe, że mnie się zdawały jeszcze gburowatsze i wstrętniejsze niż owe, które się przechowały w amfiteatrze pompejańskim (**), a które same już były dla nas smętném świadectwem okrutnego nastroju owych przebrzmiałych władców świata.

A strach pomyśleć, że te potworne na naturę ludzką paszkwile żyły kiedyś na prawdę! Żyły one z pewnością! Bo Rzym był za nadto realistyczny, by przestawał na ogólnych typach, on łaknął wiernych wizerunków. Więc patrz — to są portrety ohydne ohydnej rzeczywistości. Ze wstrętem odwracając się od tej rozbestwionej istoty człowieka składasz gorące dzięki Bogu, żeś bez zasługi urodził się w chrześcijańskiej społeczności.

Jeszcze w tym pałacu Laterańskim pokazują ułomek starożytniej mozaiki, wykonanej arcy mozolnie z bardzo maluchnych kamyczków, a wyobrażającej posadzkę niezamiecioną sali jadalnej — więc widzisz porozrzucane kostki z drobiu, ości rybnie, obgryzki z owoców, łupiny i t. p. To wszystko dokonane z najmisterniejszą sztucnością. Zdaje się prawie z pewnością, iż ta mozaika jest wypracowaną wedle owej posadzki, którą utworzył *Sosos* żyjący za czasów Attala, króla Pergameńskiego (200 przed J. Chr.), należąca tedy do epoki czwartej artyzmu. Jednak im z wyższą sztucnością, im z drobniejszych, misterniejszych składa się kamyczków, tém większy czujemy niesmak, bacząc, że z taką pieczołowitą, troskliwą pracą, z takim artyzmem stworzono dzieło o myśli tak czezej, blahej a dziecinnej.

(*). Zob. T. V, str. 226.

(**) Zob. T. IV, str. 254, fig. 90.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Istna bieda ludziom z ostatecznością wszelką. Bo zważ, gdy się dwie myśli odwrotne razem pojawiają na świecie, już one zwykle tak zapamiętałe na siebie biją, iż każda radaby drugą ze szczerem pochłonać, nie przyznając jej żadnych praw, żadnej prawdy. A gdy się uda, że jedna drugą przemoże, wtedy owej zwyciężkij się zdaje, że ona już sama jedna na świecie, więc się zuchwali a rozpiera, aż przeholuje, i dotrze do ostateczności swojej; lecz wówczas właśnie ta przesada ją gubi, bo wykaże własne jej absurdum. Wtedy się dzieje, że owa druga idea, która się zdawała być na piękne przemożoną, która jednak tylko zaczaiwszy się czasu swojego czekała, wylatuje na scenę i z kolei burmistrzuję, huczy i szumi, aż znów sama przesadzając ginie mizernie. Niekiedy wprawdzie stanie między wrogami sobie ideami niby to kompromis, który zrodzi jakiś suchotny środek, co to będzie ni to, ni owo, a nie stworzy bynajmniej idei trzeciej w którejby obie owe idee znalazły pełne a nawet podwyższone swoje życie a tętno. Jednak już raz w tej naszej *Podróży* puściłem się w tej mierze na morały, choć już bardzo dawno temu, bo to jeszcze w drodze z Krakowa do Tryestu, bo w Lublanie, gdym prawił o niedogodności zbyt olbrzymich kufrów dam podróżujących. Dziś potrącił mię do tych uwag widok ogrodów dwóch wspaniałych willi rzymskich, bo Villi Albani i Villi Ludovisi, które odwiedziłem przed kilku dniami.

Wiesz czytelniku mój, jak to przed pół wiekiem a może jeszcze dawniej rozhukała się po ogrodach jakaś dzika romantyka, co porwawszy w rękę topór jęła się zapamiętałe wycinać, wyrąbywać, wytępić, jakby grzechy śmiertelne owe staroczesne, stuletnie, poważne szpalery strzyżone, ulice, chodniki i t. d. tak zwanych ogrodów francuzkich, które słuszniej ogrodami „włoskimi“ zwać należy. A srożyła się ta niepoczesna wandaliczna moda, by dawne zakłady zastąpić przez tak zwane ogrody angielskie, któreby się raczej chińskiemi zwać winny (*). Był to bowiem czas, gdy świat mimo sztuczności swojej, tęsknąc jakimś fałszywym apetytem do natury, rad był udawać jej malowniczość z pierwszej ręki, niweczając ogrody, które niby sztuką trąciły.

Zdaje mi się atoli, że ktoby dziś jeszcze chorował na takowe grymaśne przesady, wyleczy się z nich do krzty, byle się przeszedł

(*) Jakoż znakomity badacz *Abel Remusat (Melanges Asiatiques)* okazał, jak, tak zwane ogrody angielskie wzięły z Chin początek swój. *Ob. Listy z Krakowa T. I, str. 282 i nast.*

po ogrodzie, jakim jest np. *Villa Albani*. Te szpalery strzyżone bieżące ulicami wspaniałej szerokości, te okazałe, długie, perspektywiczne linie okazujące w dali malownicze widoki pełne swobodnej natury — te ściany zielone równe a w nich niżej wystrzyżone — te place z architektury żywej, zielonej, składają arcy-cudną całość, zwłaszcza, że są ożywione mnogą marmurową ludnością starożytnych posągów. I patrz znów te państwka kwiatów, ujęte we formy prawidłowe rabatów, lśnią przepychem tak radosnym, weselnym, że już nie wiedzieć, czyli wyżej podziwiać ich lubą własną naturę czyli artystyczną rękę człowieka. A dodajmy jeszcze, że budynki pałacowate w tej willi, tchnące czystym, szlachetnym smakiem z architektury swojej, precudownie się stroją do idei panującej w ogrodach otaczających je w koło.

Willi Ludovisi zaś przemawia do nas nauką jeszcze dobitniejszą. Le Nôtre, ogrodnik Ludwika XIV, wywołał tu na stopę wspaniałą ogród w smaku francuzkim swojego czasu. Lecz księżę Piombino, podobno ojciec dzisiejszego właściciela, podrzucany współczesną mu chętką onęj wrzekomęj angielszczyzny wykarczował znaczną część dzieła Le Nôtra, a na jęj miejscu stworzył niby dziką naturę — niby park. Masz tedy obok siebie oba style. Możesz je porównać z sobą! Zdaje mi się atoli, iż każdy z moich ziomeków odwiedzających tę willę żalować będzie z całego serca owego wyrabanego, starowłoskiego ogrodu, a to tęp więcęj, że ów park jest najdziwniejszém dziwadłem w swoim rodzaju.

Jednak takie żale moje bynajmniej nie mają znaczenia, jakobym nie przyznawał tak zwanym ogrodom angielskim równego prawa do piękności, jak ogrodom założonym w stylu francuzkim a właściwie włoskim. Chodzi tylko o to, aby sobie wyświecić ideę panującą w obu tych stylach, o porozumieć się co do warunków, pod któremi jeden lub drugi zastosowanym być winien.

Myszę, iż bez długich wywodów wytłómaczę się czytelnikowi z mojego zapatrywania się.

Ogrodnictwo — jak wszyscy się godzą — należy do tego rodzaju sztuk, które zwykle w drugim rzędzie kładziemy, a to dla tego, iż one odbierając od natury już gotowe dzieło, gotowy wątek, mają jedynie zadanie, aby wydobyć z tego wątku gotowego formy artystyczne, a uwydatnić, spotęgować tkwiące już w nim żywioły estetyczne. Jak w mimice, w tańcu i innych podobnych sztukach artysta ma sobie już od natury nadane własne ciało, tak dla estetycznego ogrodnictwa naturalnym wątkiem są drzewa, krzewy, kwiaty, skały, wody, nierówności gruntu, urocze widoki i t. d.

Z tego, cośmy rzekli, widać naprzód: iż w ogrodach artystycznych żyją dwa czynniki, bo sztuka ludzka i natura. A lubo w każdym przypadku natura będzie tu czynnikiem przeważającym nad sztuką, przecież i to prawda, że sztuka to słabiej, to silniej działać może. Nie wdając się w te różne stopnie, któremi tu sztuka

na naturę wpływać zdoła, myślę, iż dwa są stopnie tak między sobą różne, iż tworzą dwa rodzaje zupełnie odrębne artystycznego ogrodnictwa.

Jakoż albo natura udaje sztukę, albo odwrotnie, sztuka udaje naturę.

W pierwszym razie powstanie ogród w stylu francuzkim, a właściwiej włoskim, w drugim razie zrodzi się ogród tak zwany angielski. W pierwszym razie natura udaje dzieło sztuki, bo tworzy z drzew strzyżonych, ze szpalerów żywych, krzewów i t. d. jakby dzieło architektury, a tak sztuka występuje tutaj jawnie i szczerze. W razie drugim sztuka udaje naturę, bo tu artyzm się chowa, ukrywa, i tworzy wszystkie owe piękne, niby przypadkowe uroki a wdzięki, które szczęśliwym trafem same przez się powstają, w naturze (wijące się ścieżki, rzeczki, mostki, urocze pomieszanie różnolistnych drzew, krzewów, zmiany łąk, gajów, skał i t. d.).

W owym pierwszym razie artysta-ogrodnik będzie architektem, w drugim razie będzie malarzem, pejzażystą.

Oba te rodzaje mają się do siebie, jak klassycyzm do romantyki.

Uważmy, jako każdego dzieła architektonicznego rzeźba jest znacnym, a nawet koniecznym przystrojem, gdyż w dziele architektury idea, która jest jedynie metrycznie, symbolicznie wyrażona, a która jest rozlana niby panteistycznie, jakby echo po wszystkich przestrzeniach budowy, uosabia się i przybiera ciało w posągach strojących budynek. Zatem znać, że i w ogrodach założonych we włoskim stylu, to jest założonych architektonicznie, posągi i inne dzieła rzeźbione są prawie koniecznym przystrojem. Widzimy tedy również, iż tutaj zupełnie bywają na właściwem miejscu swoim wszelkie sztuczne przystroje jako wodotryski, zlewiska (basseny), ujęte w ciosowe lub marmurowe cembrzyny wymyślnego artystycznego rysunku.

Gdy zaś odwrotnie ogród tak zwany angielski udaje samą przez się naturę, więc zdaje mi się, że posągi, rzeźby, będące wykwittem ludzkiego artyzmu mniej odpowiadają jego istocie. Nawzajem słuszniej mieszczą się w nich chatki, mosty à la rustica, zwierzyńce i t. d.; dalej wodospady, jeziora o konturach wdzięcznych i niby naturalnych.

Lekko wprawdzie i powierzchownie wyświeciliśmy ideę i znaczenie obu tych rodzajów ogrodu, jednak i tych słów kilka wystarczy, aby zrozumieć jakim grzechem podpaść może wszelkie ogrodnictwo estetyczne. Chcielibyśmy tylko pamiętać, iż nam logicznie wyżej wypłynęła zasada, iż z dwóch czynników wchodzących do tej sztuki w każdym razie, natura winna być czynnikiem przeważającym. Jeżeli przeto w ogrodach włoskiego stylu, w którym — jak rzekłem — natura udaje sztukę, to jest architekturę, zmusimy tę naturę, aby wbrew swojej własnej istoty przesadzała w tym udawaniu np. aby jej krzewy, drzewa, udawały skulpturę (formy zwierzę-

ce, ludzkie, np. kopijników, bo i to bywało), w takim razie natura znieważona w swoich prawach zrzuci ze siebie maskę udającą sztukę i okaże się być jawnie naturą wolną, swobodną; w takim razie ta natura istną komiką drwiąc sobie z rzekomego, niepoczesnego artysty, wydrzeźni mu się potworami ohydny — zdarzy się wtedy co żartując śpiewa Krasicki :

Grał na cytrze Apollo z jodły złotowłosa,
Ceres z szyszek borowych piastowała kłosa.
Błyszczał Neptun trójzębny od bżowego lustru,
Jowisz w zapale rzucał pioruny z ligustru.
Mars z figi, rozjuszony zabójczem rzemiosłem,
Bachus na tyce chmielu z Sylenem i osłem,
Wenus wdzięczna jałowcem z uśmiechu i gestu,
Gracye porzeczkowe, Kupido z agrestu.

W podobną niedorzeczność, choć drogą zupełnie odwrotną, popaść mogą ogrody angielskie. Albowiem tu — jak się rzekło — „sztuka nawzajem udaje naturę naśladowując jej wdzięczne, malownicze, a przypadkowe piękności“. Jeżeli tedy sztuka w tém swoim udawaniu natury przesadzi, jeżeli zechce być naturalniejszą niż natura sama, jeżeli zwłaszcza tak nagromadzi tych wrzekomych przypadkowych wdzięków, jak tego nigdy natura nie czyni: wtedy wrychle z takowej sztuki spadnie maska, a zamiast natury, sztuczność niepoczesna wyjdzie na jaw, a stanie się podobną do owej jej-ności, co znając świat i życie udaje wdzięki młodej, naiwnej, niewinnej dziewczynki. Rozumie się, że ta przesada tém będzie widoczniejszą, tém jawniej okaże się być wymuszoną, im mniej zastosuje się sztuka do podanych jej przez naturę zasobów i im mniejszymi środkami zechce dokazać wielkich rzeczy — a wtedy ziści się, co prawi Krasicki :

Wyspy kilkołokciowe zakręty przeplata,
Coś na kształt rzeczki, którą stróż codziennej zamiata.
Ta mając w spadkach gruzem najeżone łoża,
Chciałaby mruzczyć, ale bez wody nie może.

Moglibyśmy jeszcze wiele się nagadać o właściwem użyciu to jednego, to drugiego rodzaju tych ogrodów, wszakże i tak już za- nadto tych rozpraw! Więc powiedzmy sobie tylko pobieżnie, iż ze samej natury tych ogrodowych stylów zgadnąć możemy, gdzie i kiedy który z nich znajdzie właściwe zastosowanie swoje.

Otóż gdzie samo życie ludzi jest wzięte w ścisłe formy zewnętrzne a sam człowiek ulega prawidłom wykwinniejszej światowej konwencji (np. około pałaców dworskich lub wśród wielkich miast), lub gdy otoczenie ogrodów samo przez się zwłaszcza architekto-

niczne tworzy linie proste, prawidłowe (np. ogródki wśród zabudowań miejskich), tam też będą na miejscu swoim ogrody prawidłowe, w których sama natura roślinna ujęta bywa w ścisłe formy, słuchając praw nadanych sobie od sztuki.

Gdy atoli właśnie ogrody takowe mają wejrzenie architektoniczne, gdy tedy są jakby przejściem z architektury do przyrody, więc też obejmować winny budowanie również sobie odpowiednie, więc prawidłowe, regularne (np. w stylu renesansu lub odrodzenia — albo pełne konwencji budynki rokoko, baroko. Gotycki zaś zamek lub zameczek byłyby nie tylko sprzecznością estetyczną, ale najgrubszym anachronizmem). Z drugiej strony atoli takowe ogrody nawzajem uwzględniać winny naturę, która je otacza, winny korzystać z niej (np. owe szpalery i perspektywy w linii prostej niechaj wodzą oczy ku owiej oddalonej, pięknej, a już zupełnie wolnej, swobodnej naturze). Bo tak dopiero staną się rzeczywiście czem są z idei swojej, bo ogniwnem pośredniem między dziełami sztuki, to jest między budynkami, które sobą otoczyły, a naturą wolną, to jest okolicą, w której same te ogrody są objęte (Szpalery proste naszego krakowskiego ogrodu botanicznego choć szczupłe i skromniuchne okazują w końcu swoim piękne, oddalone wzgórze Wieliczki i mogiłę Krakusa i Tatrów obłoczne turnie — a nawzajem słusznie ganią owe harde aleje ogrodów wersalskich, które długimi liniami daleką perspektywą wodzą myśl w okolice jałową i pustą).

Gdzie zaś przeciwnie technie życie wiejskie, więc bliższe natury, gdzie sam obyczaj jest jakby upięknioną, uszlachetnioną naturą, tam też miejsce swoje znajdują ogrody, będące przyrodą upięknioną, uzacnioną; tam ogrodnictwo, stawszy się pejzażowem malarstwem, otoczy dwory, dworki, mieszkania sielskie, a znów po swojemu łącząc się z otaczającą wolną naturą, traci stopniowo, nieznacznie artyzm w sobie ukryty.

Ale taraz wrómy już do naszej zwykłej roboty! Dziś chciałbym naprędce czytelnikowi przedstawić jeszcze kilka zabytków sztuki dawniej, zwłaszcza przechowanych w muzeach prywatnych, by już ostatecznie uzupełnić nasze wiadomości o starożytną sztukę.

A przyszlismy do *Villi Albani* głównie w celu, aby obaczyć relief wyobrażony na naszej *fig. 146*. To dzieło jest arcy wysokiego znaczenia w historii sztuki, bo pochodząc z owiej dawniejszej epoki greckiego arcyzmu jest jednym z rzadkich zabytków archaistycznej sztuki, i znane też jest światu pod nazwą *Leukothea z Villi Albani*, gdyż jeszcze Winkelmann był zdania, iż widzimy przed sobą Leukotheę, wychowującą młodego Bachusa; inni inaczej tę rzecz tłómaczą. To pewna, że siedząca niewiasta jest bogini łaskawa, opiekująca się dziecięciem. Bez dłuższego tłómaczenia czytelnik spostrzeże i brak dokładnego rysunku, i nienaturalność konwencyonalną we faldach draperyi i jakąś sztywność wymuszoną. Sztuka ta jest jeszcze tak młodziuchną, iż trudno zgadnąć, jakie ma znacze-

nie gwałtowne zmniejszanie się tych trzech figur stojących. Nie wiedzieć, czyli to jest matka z dwiema nierównego wieku córkami, czyli też artysta chciał wyrazić trzy niewiasty jednego wzrostu, ale w stopniowem oddaleniu perspektywicznem. Mimo to zdaje się, iż w tej płaskorzeźbie już śmielej fantazya oddycha i swobodniej, niż w Aeginetach, pochodzących z tej samej epoki. Trudno zaprzeczyć, że w tém dziele naszym żyje dziwna lubość naiwna. To pacholátko choć nie ma form dziecięcych, a raczej jest do lalki podobne, miłuchnie sobie patrzy, zwłaszcza podnosząc tę rączkę, by pogłaskać niebiańską opiekunkę swoją. Nawzajem czytelnik przyzna, iż fantazyą nierównie wyższą od tej Leukothei technie Diana Pompejańska, znana nam z Neapolu (*), choć ta Diana należy także do téjże starodawnéj epoki helleńskiego arcyzmu.

W tej Villi Albani przechowują *posąg Pallady*, również ważny zabytek téjże saméj starodawnéj epoki, jednak jak dla naszego celu wystarczą już w tej mierze rzeźby archaistyczne dotychczas przez nas poznane.

Wolę raczej stanąć z czytelnikiem w obec tej postaci potwornéj! Na piersiach jéj garb, na plecach garb, pacierz wygięty ostrzem, ramiona cieniuchne — istna poczwara! To *Ezop*! Tu atoli widzieć możesz, na jakie cudzy zdobyć się zdoła sztuka. Ten *Ezop*, mimo straszliwego kalectwa, technie tak wysokim, niewypowiedzianym duszy urokiem, że mają słuźność krytycy przypisując tę rzeźbę Lysippowi (**). I to



Fig. 146. Leukothea — rzeźba archaistyczna.

(*) Zob. T. T. IV, str. 113, fig. 74.

(**) Jezeliby zaś nie Lysippowi, to Aristodemowi jego współczesnemu artyście a towarzyszewi szkoły należy przypisać posąg ten, bo Aristodemos i Lysippus wykonali wizerunek genialnego bajopisarza.

pewna, że to dzieło nie jest portretem, ale ideałem. Bo wtedy, gdy Ezop żył (550 lat przed J. Chr.), sztuka grecka drze-mała jeszcze w powiciu. W tych oczach mądrych świeci nie tylko bystrość głęboka, przenikająca tajniki rzeczy ziemskich — lecz w nich tęskni jeszcze jakaś liryczna, rzewna melancholia, a usta drobne uśmiechają się niby jakąś słodką, tęskną boleścią. Bo wiesz, czytelniku mój, jak to niekiedy osoby z ułomnością tego rodzaju ujmują nas dziwnym, tajemniczym wdziękiem — na ich obliczu niekiedy wykwitają najgłębsze jakby nadświatne uczucia — i z taką miłością stroją to kalectwo biedne, jak *passiflora* stroi mękę Pańską.

Godziny długie trawiłem w tej *Villi Albani*. Chodziłem z sali do sali, widząc przed sobą jakby żywego *Winkelmana*, bo to on niegdyś w tych przestrzeniach tak umiejętnie a zacnie gospodarzył. On padł wcześniej z ręki mordercy, więc na szczęście swoje nie do-czekał się łupieztw Francuzów, którzy niegdyś uwieźli ztąd do Pa-ryża co najznacześniejsze klejnoty sztuki. Lubo atoli mało co z tych zabytków wróciło do *Villi*, jednak do dziś dnia uważają jęj zbiór za najzamożniejszy ze wszystkich prywatnych Galeryj w Rzymie (*).

Z początku oprowadzała nas jakaś kobiecina podeszła, ale znać było, że się biedna bałamuciała, pragnąc nam niby tłómaczyć te za-bytki. Później przyspieszył, by ją zastąpić w tym urzędzie rosły młody mężczyzna. Zdawało mi się z razu, że to jęj syn. Wrychle jednak przemówił do niej, a choć szeptał z cicha niedosłyszane przez nas wyrazy, jednak ton jego mowy brutalski, i giesta szorstkie zamknęły usta babuleńce. Oniemiała, ucichła ze strachu. Po kilku głowiejszych słowach poznałem, że to mąż i żona! Nieszczęśliwa niewiasta ciężko pokutuje za to, że sobie wybrała dużo młodszego od siebie męża. Takie historyjki niby śmieszne, ale więcęj jeszcze łzawe, ciągle a ciągle powtarzają się na świecie.

Teraz pośpieszamy w myśli do *Villi Ludovisi*, bo tam czeka nas dzieło z czasów najwyższego południa sztuki, bo z epoki *Phidiasowej*, choć nie ręki tego mistrza, ale dłuta *Polykleta*, który, jak wiecie, był jego wielkim współzawodnikiem o najwyższe wieńce w dziedzinie sztuki. Pragnąc atoli, abyśmy się jeszcze przypatrzyli temu mi-strzowi w jego dwóch a zupełnie różnych artystycznych kierunkach, proszę czytelnika, aby wprzód jeszcze zwrócił uwagę na naszą *fig. 147*.

(*) Za Napoleona I zabrano z *Villi Albani* do Paryża około 300 dzieł staro-zytnego dłuta. W roku 1815 zwrócono je kardynałowi *Francesco Albani* z wa-runkiem wszelako aby je własnym kosztem do Rzymu sprowadził. Koszta te jednak okazały się tak wielkie, że kardynał wolat te zabytki sprzedać w Paryżu przez licytacją. Znaczna jęj część dostała się w skutek tego do *Glyptoteki Mona-chijskiej*. W roku 1866 zakupił willę wraz z dziełami sztuki ksiązę *Torlonia* i umieścił część najlepszych antyków w swoim muzeum na *Borgo* w dawnym pałacu *Giraud*. — St.

Posąg ten przechowuje się w *palacu Farnese*, a przedstawia młodego atletę, który wieńczy się przepaską oznaczającą zwycięzcę, i dla tego zowią go *Diadumenos* (*). Zdaje się, że ten posąg jest marmurową kopią spiżowego oryginału, wykonanego przez *Polykleta*. Mówiliśmy powyżej, jak mistrz ten był rejem szkoły w *Argos* na Peloponezie, która wprowadzie rzadziej, wyjątkowo tworzyła nadświatne ideały bogów, ale za to całą ciepłą miłością przedstawiała piękność ludzką, zwłaszcza rozwiniętą ćwiczeniem palestry (**). Wszak owo przezacne dzieło *Polykleta*, ów *Hermes* (*Merkurius*) znany pod imieniem *Antinousa Belvederu* (***), sam jest jakby ubóstwioną palestrą (*gimnastyką*). Ten nasz *Diadumenos* zaś bywa zwykle uważany przez krytyków za dopełnienie owego, znanego nam już posągu imieniem *Doryphoros*, który był zwany *Kanonem*, to jest uwidomieniem najpiękniejszych proporcji ciała ludzkiego (****). Jak albowiem w posągu *Doryphora* *Polykletus* przedstawił formy młodzieńcze, pełne dzielności a męskiego hartu, atoli bez szorstkości ostrzej, rażącej, tak nawzajem *Diadumenos*, wedle prawie powszechnego zdania badaczy, ma być wyobrazicielem postaci młodzieńczej o członkach łagodnych, więcej miękkich, a przecież dalekich od zniewieściałości.



Fig. 147. Diadumenos — według Polykleta.

(*) Gdy rodzina książąt *Farnese* wygasła, pałac ich prawem spadkowym dostał się w posiadanie królów *Neapolitańskich*, którzy najznakomitsze dzieła starożytnego pałacu przenieśli do *Neapolu* (*Herkules, Flora, Gruppa Wołu* i t. p.). W latach 1861 do 1870 mieszkał w pałacu *Farnese* były król *Franciszek II*; gdy zaś wskutek zmian politycznych *Rzym* opuścił, zaczęto sprzedawać i pozostałe w pałacu antyki. Takim sposobem posąg *Diadumenos*, o którym tu mowa, dostał się przed kilku laty do *Anglii* i znajduje się obecnie w *Muzeum Brytańskim* w *Londynie*. — St.

(**) Zob. str. 119.

(***) Tamże fig. 136.

(****) Zob. str. 128.

W tej epoce tak wzniosłej, tak pełnej chwały dla ludzkiego ducha, w tej epoce, w której tworzył swoje marmurowe dziwy *Phidias* a rządził wielki Perykles a dumał w mądrości Anaxagoras i Sokrates — w której wieszczem natchnieniem rodził swoje tragedye Sofokles: w tej epoce kwitnął i *Polykletus*. Więc nie dziw, że mistrz ten, choć fantazyą twórczą swoją głównie żył w ziemskiej, ludzkiej piękności, przecież w szczęśnych chwilach zachwytu, podobnie jak współcześni mu bracia w duchu, unosił się nad doczesne niziny wzbijając się w górę nad gwiazdy, kędy królowały bogi w olimpijskim majestacie. Jak tedy *Phidias* stworzył ideały Jowisza i Pallady, tak *Polykletus* postawił przed oczy Grecyi nie tylko ów ideał *Hermesa*, onego bożka o ludzkich uczuciach a tęsknotach doczesnych, ale spinając się niby orzeł na lotach fantazyi ku najwznioślejszym wysokościom, ztamtąd jakby z czystych eterów sprowadził na ziemię postać *Hery* (Junony), małżonki najwyższego władcy Olimpu.

Na Peloponezie pod *Myceną* w przybytku cichym a świętym siedła na tronie bogini promieniejąca wzniosłym, uroczystym majestatem: — w lewicy dzierżyła berło świata, w prawicy piastowała mystyczne, tajemnicze jabłko granatu. Postać jej kolosalnych wymiarów, i również jak Jowisz i *Parthenońska* *Pallada* *Phidiasa*, była posągiem złożonym ze złota i z kości słoniowej (*Chryselephantiny*) — kością słoniową jaśniały wszystkie części ciała bezszatne i oblicze, a złotem szczerem błyszcząły szaty i przybory.

Zdaje się prawie z pewnością, iż kolosalna głowa *Junony* z marmuru przechowana we *Villi Ludovisi* i przedstawiona na naszej *fig. 148*, jest cudnie wykonaną kopią owęj *Hery* *Polykleta*.

Czem jest owa kolosalna głowa z *Otricoli*, jako ideał Jowisza, tém jest, jako ideał *Hery*, ta głowa *Junony Ludovisi*. Ośmielę się dodać, że wedle mnie zadanie *Polykleta* jeszcze było wyższych trudności, niż *Phidiasa*. Ateński wielki mistrz tworząc głowę i oblicze *Zewsa* mógł swobodniej potęgować w nim te wszystkie części oblicza, czoła, brew, ust, które są tronem a wyrazem duchowych mocy jako mądrości, wszech wiedzy, łaskawości bez granic a woli wstrząsającej świata węglami. Te potęgowanie lubo jak wiemy utworzyło głowę i oblicze nadludzkie, nadziemskie, przecież i rysy takowe nadawały się łatwiej do oblicza męzkiego. *Polykletus* zaś miał wyrazić wzniosły majestat, poważną grozę i uroczystość głęboką a prawie surową na obliczu niewieściem! A jednak wywiązał się z tego zadania jako istny mistrz!

Naprawdę — to oblicze *Junony* patrzy tak uroczyście — z taką grozą a powagą, żebyś rzekł, że nas straszy, że z razu niby podobne do owych nadobłocznych szczytów górskich lodowych, co płoną ogniem wspaniałym purpurowym wschodu, ale są mroźne, bezludne i bezserce. A jednak majestat tej *Junony* nie mroźny i groźny — powaga jej uroczysta, niebiańska, ułagodzona niewypowiedzianą pięknnością rysów i form twarzy. Ten nad wyraz piękny owal obli-

eza; te linie brwi, nosa i czoła tak cudnie spływające z sobą; a samo to czoło tak wzniosłe, pogodne, jasne, a usta owiane lekkim, prawie niedowidzianym uśmiechem składają całość majestatem tchnącą a jednak łaskawości pełną i prawdziwie niewieścią (*).

Patrz — niedaleko od Hery siadł na skale bóg bojowładny *Ares* (Mars). Prawą nogę przed siebie położył, lewą kolano przybliżone do siebie objął oburącz — więc ciało nieco naprzód pochylił. On spoczywa jakby po walce, lecz tonie w jakichś jemu wcale niezwykłych marzeniach, i duma i myśli i patrzy w dal — znać, że patrzy a nie widzi przed sobą świata. Zagadka rozwiązana! Bo widzisz — na ziemi, u stóp jego ukrywa się zaczajony Amor! Wierzę chętnie co twierdzą, że Skopas, ów mistrz Niobidów, był twórcą tego Marsa. Skopas, który w obliczu Nioby umiał zespolić szlachetną dumę i boleść bez granic matki i tu również tak cudnie połączył dzikość wojenną i nieużytość butną żołnierską z rzewnością tkliwą a rozplywającą zadumą (**).

Naprzeciw Marsa w marmurze skamieniała druga, lecz wręcz różna wojenna scena. Tu już nie tęskne miłosne dumania, ale widok rozpaczy bezdennej, samobójczej przeraża wędrowca. Jak zły sen staje w obec nas owa już powyżej wspomniana *grupa Gallów*.

Gallowie najechawszy pergameniskie państwo, jako istne syny samorodnej, pierwotnej natury, wałą się na obce struchlałe ludy z całym dobytkiem domowym; więc wiodą z sobą na wozach swoje rodziny, dziatwę, niewiasty i starce; czerniały krajów obszary najeżdniczą tłuszcza. Już długim szeregiem zwycięstw gallickie hordy przeraziły ludy Azji Mniejszej, gdy znienacka przeważły się losy. Dicz zuchwała, bohaterska w nieszcześniejszej potrzebie



Fig. 148. Juno Ludovisi według Polykleta.

(*) Przypominamy sobie we Florencyi T. III, str. 189, widzieliśmy także głowę Junony, która atoli jest nierównie niższej doskonałości od tej we willi Ludovisi, bo jej wyraz groźny, uroczy dowodzi, że mistrz pojął niebiankę Polykleta tylko jednostronnie — że pracował w duchu rzymskim.

(**) Inni widzą w tym posagu Achillesa, lub nawet Merkurego i mają go za dzieło *Lysippa*, a to z powodu podobieństwa techniki i wyrazu twarzy z posągiem *Apoxyomena*, o którym mowa była powyżej str. 128, fig. 139. — St.

na głowę pobita. Więc śmierć samowolna, samobójcza jedyny ratunek, jedyne zbawienie od zhańbionego niewolą żywota.

Tak tu przed sobą widzisz jednego z galskich wodzów, który w ostatniej chwili utopiwszy miecz w piersiach małżonki swojej, lewą ręką podtrzymuje upadającą, a gdy już, już blisko są wrogi, śpiesznie prawą ręką zadaje samemu sobie cios śmiertelny.

Tę grupę, jeszcze niedawno zwaną *Arria* i *Pactus*, widzimy na naszej *fig. 149*.

Wiemy już, iż mistrze Pergamu po wydobyciu się swojego ludu z pod sromotnej zależności od galskich tłuszczy w podniesioném uczuciu tworzyli sceny z bitew zwyciężkich, a tworzyli na wieczną pamięć tryumfów a ojczystej chwały. Wiadomo nam, iż jak się zdaje, zbiór scen takowych jak ów umierający Gall (wrzekomy gladiator) kapitoliniński i ta grupka składały jedną całość. A rzekliśmy już powyżej, że dzieła te należą do epoki czwartej, której charakterem pathos gwałtowny, przemijająca chwila w polocie schwytna i naturalizm jakby z pierwszej ręki. Ale o tych cechach tu zamilczymy, bo już mówiliśmy o nich obszernie stojąc w obec Laokoona, a później w obec umierającego Gladiatora (*).

Nie wspominając już o innych arcydziełach przechowanych we willi Ludovisi, przenosimy się do pałacu *Spada*, co stanął strojną architekturą oparty o brzegi Tybru — w sąsiedztwie starego mostu Janiculus.

W sali dolnej tego pałacu wśród płaskorzeźb bieleje posąg marmurowy naturalnej wielkości. Mąż siedzący na krześle w głębokiem zadumaniu, opiera się na prawem rękę, — odziany płaszczem, który zesunął się z prawego ramienia i piersi — lewą rękę spoczywającą na łonie schował w płaszczu — prawa noga wysunięta naprzód — lewa w tył cofnięta — nogi pokryte obuwiem nieco do nowoczesnych kamaszów podobnem, więc różnem od greckich sandałów. Z nieśmiałością zbliżyłem się do tej postaci, bo ona jest wizerunkiem człowieka, co się wzniosł rozumem a bystrością po nad wszystkich ludzi, którzy kiedykolwiek chodzili po tej ziemi. I wpatrywałem się ze czcią w to oblicze jego, włosy krótko strzyżone nad czołem równo ucięte — twarz goła bez brody a sucha, zapadła — rysy profilu mistrznie wykrojone, nos o chudych, ostrych konturach, broda wydatna, usta wąskie, ściśnione — jest to ów człowiek, którego myśli a badania od dwudziestu przeszło wieków stały się pożywieniem duchowem świata, a płyną ciągle, a płyną do dziś dnia nigdy niewyczerpanym, wiecznie świeżym źródłem; jest-to człowiek, któremu cały poczet najważniejszych umiejętności winien swój pierwszy początek. Słowem — to *Aristoteles*!

Długie chwile stałem przed tą postacią a przesuwały się przed

(*) Zob. powyżej str. 121 i nast. fig. 137, str. 135 i nast. fig. 141.

myślą owe duchowe światy, które on odkrył i darował na dziedzictwo przyszłym pokoleniom i lat tysiącom. Ja — co i z własnej skłonności i z obowiązku powołania w cichych, samotnych chwilach studyowałem, ile słabych sił moich, mądrość ową zamkniętą w jego księgach — ja, co również jak przedemną tylu innych ludzi wyma-



Fig. 149. Grupa Gallów.

wiałem z pobożną czcią to imię jego, teraz po raz pierwszy stanąłem w obec postaci jego przejęty grozą czci i uszanowania.

W wielkiej sali na pierwszym piętrze pałacu Spada czeka nas także sława lecz już innego rodzaju. Na wysokiem podnożu stanął *kolosalny posąg wielkiego Pompejusa*. Postać jego bezszatna, bo on niby *divus*, niby ubóstwiony. Prawe ramię i rękę wyciągnął przed siebie — w niej trzymał lancę — w lewej piastuje glob.

Gdy staniesz w milczeniu w obec kolosalnej postaci wielkiego Rzymianina, jak błyskawicą przesuwać się przed myślą twoją ostatnie sceny owej wielkiej świata tragedyi. Dźwiga się naprzód olbrzymem w oczach naszych Pompejus promieniejąc w tryumfach — ale zapadła jak grom straszna Farsalska potrzeba — wódz chroni się do Egiptu. Tu u brzegów legł z rąk nasłanych morderców — a ciało jego bez głowy poniewiera się na piasku, — aż zlitowawszy się nad panem swoim wyzwoleniec jego Philippus zbiera deszczki z potłuczonych łodzi, składa stos i ze złości oddaje płomieniom resztki tryumwira-tryumfatora, który niegdyś trząsł ludów losami. We trzy dni później na tém samém miejscu przybija do lądu Cezar zwycięzcy. Mordercy w pokorze oddają mu głowę uciętą i sygnet Pompejusa — Cezar odwraca się z ohydą od krwawego oblicza, przyjmuje na pamiątkę sygnet i Pompejusowi na cześć buduje w Egipcie świątynię.

Ostatni akt! W cztery lata po morderstwie egipskiém, ten sam Cezar legł trupem w Curił od puginałów spiskowców pod tym samym posągiem Pompejusa!

Mówiono mi, że Francuzi za pierwszej Republiki gospodarząc w Rzymie pragnęli przedstawić w Colosseum tragedją Voltaira *Śmierć Cezara* — więc aby tém potężniej uderzyć imaginacją widzów, przenieśli ten kolosalny posąg Pompejusa na arenę amfiteatru, by rzeczywiście u stóp jego mógł paść aktor grający Cezara. Gdy zaś ręka posągu na przód wyciągniona była przeszkodą w przeniesieniu, więc ją odjęto i znów później przyprawiono (*).

W téj wielkiej, rozłożystej sali, w której panuje postać wielkiego Rzymianina wznosi się pod baldakinem tron, na którym stoi oparty herb rodowy Spada. Te trony i te herby często spotykałem w pałacach rzymskich, jednak tu w obec wielkiego Pompejusa, który władał światem, ta pyszka rodowa zdawała mi się niewypowiedzianie drobiazgową, maluczką, a prawie komiczną.

Rzym.

(Dalszy ciąg i dokończenie Podróży.)

Teraz na zakończenie naszych obchodów po wiecznym grodzie, ruszamy na Quirinalskie wzgórze, kędy niegdyś w szarém zaraniu rzymskich dziejów gnieździł się Sabinowie. Dziś *Quirinal* zowie się zwykle Monte Cavallo od koni *Polluxa* i *Castora*, których posągi ustawione przed pałacem Quirinalskim.

(*) To postępowanie byłoby tém dzikszą swawolą, gdyż Cezar w rzeczonyj tragedyi nie umiera na scenie.

Ulica spinająca się na wierzch góry nużąca, duszna, cicha i samotna. Gdy już docierał do celu, doleciały mnie krzyki, hałasy, śmiechy serdeczne. Było to kilku dragonów francuzkich chwytających na placu konia, który im się był urwał w poblizkiej stajni. Koń schwytyany — zniknął wraz z żołnierzami. Wszystko znów ucichło, a plac znów oniemiał, ogłuchł, jakby zapomniany cmentarz stary (*). Plac ten, choć nie zbyt rozłożysty, choć bez formy prawidłowej uderza nadzwyczajną, sobie tylko właściwą wspaniałością. Obstąpiły go pałace ciężkiego, posępnego architektonicznego przepychu, a zbudowane na ogromne, majestatyczne wymiary. Każdy szczegół ich urósł tu w wielką potęgę i grandezzę dumną, pańską. W środku placu na wzniosłym podnózu jaśnieją w bieli dwa marmurowe olbrzymy: są to owe *Dioskury* powyżej wspomniane, dwaj bracia bliźnięta, wieloświatły *Pollux* (Polydeykes) i *Castor*. Każdy z olimpijskich bliźniąt prowadzi spinającego się rumaka. A z pośród nich strzelą w górę, niby skamieniały płomień ofiarny, w starym Egipcie zrodzony obelisk, i wzbijają się w powietrze wodne promienie fontanny igrającej złocistemi tęczy barwami.

Młodzieńcy kroczą, a każdy w pochodzie ukraca radośne zuchwastwo rumaka, co się spina i ciska. Z ruchów i ułożenia obiete postacie i oba konie są zupełnie sobie odpowiednie. A godzi się wspomnieć, jako te rumaki są wymiarów wielce skromnych w porównaniu do postaci Dioskurów. Podobnie też na fryzie Parthenonu powyżej opisanym, konie także są stosunkowo wcale skromnej wielkości. Ta właściwość płynie wprost z ducha Grecyi, który w ogólności nie chciał przyznać zbyt wiele znaczenia zwierzęcej bezrozumnej naturze, a nadto dbając o symetrią w reliefach, jak na owym fryzie, pragnął, aby figury siedzące na koniach, nie różniły się zbyt wysokością od stojących lub chodzących osób (**).

Na podnózu jednego Dioskura wyryte imię *Fidias*, a na drugiem *Praxiteles*. Jest jednak rzeczą pewną, jako te posągi nie są bynajmniej oryginalnymi dziełami tych dwóch mistrzów helleńskich. Bo same napisy są rzymskie (łacińskie), a co więcej, dwie zbroje służące tym dziełom za podporę przybrały wskroś rzymskie formy.

Nie ma tedy wątpliwości, iż te posągi powstały w Rzymie, a to w czasie najwyższego południa grecko-rzymskiej rzeźby, więc może za pierwszych cesarzów (za Nerona?). Wiadomo nam też, jak we czci wysokiej mieli Rzymianie Dioskurów. Czytelnik zechce sobie tylko przypomnieć, jak to ci młodzieńcy-niebianie w sam jeszcze wieczór po bitwie nad Regillus pojawili się w Rzymie na Forum,

(*) Obecnie pałac Quirinału jest rezydencją króla Włoskiego. — St.

(**) Na płaskorzeźbie Thorwaldsena, przedstawiającej wjazd Aleksandra, o której poniżej mówić będziemy, obaczmy kompozycją ujętą wprawdzie w duchu greckim, a przecież w niej stosunek figur ludzkich do koni jest zupełnie naturalny.

zwiastując krwawe zwycięstwo i zgruchotaną na zawsze hardych Tarquiniusów potęgę (*).

Z drugiej strony jest równie prawie rzeczą niewątpliwą, że te posągi, choć dłuta rzymskiego, są doskonałemi kopiami arcydzieł greckich. Jakoż wiadomo nam, że posągi Dioskurów zdobyły niegdyś wstępną na górę Akropolis Ateńskiej, być więc może, że one były dziełem Fidiasa, zwłaszcza gdy w rzeźbach partenonskich widzimy zupełnie podobne zestawienie w jedną grupę młodzieńca i rymaka. Wyrzyte atoli imię Praksitelesa na podnóżu jednej z tych postaci niektórzy tłumaczą przypuszczając, że jeden z posągów Phidiasowych mógł być zniszczony późniejszym przypadkiem np. pożarem i zastąpiony dziełem Praksitela. Bądź jak bądź nie ma wątpliwości, iż w tych postaciach świat posiada kompozycją artystyczną o ogromnym, wspaniałym poglądzie na sztukę. Cudność proporcji ciała, postawa pełna siły i energii szlachetnej — wyraz heroiczny, nadludzki czyni te posągi podobne do istnych widziadeł niebiańskich. Więc też Canova, ów wielki mistrz nowoczesnych Włoch, mógł śmiało orzec, że Phidias i Praksiteles pewnie z zadowoleniemby czytali imiona swoje na podnóżach tych postaci.

Zaczawszy w myśli dziś obchody nasze od staroczesnej epoki rzeźby greckiej, bo od Leucothei we willi Albani, a przepatrzywszy następnie z kolei niektóre zabytki, będące przedstawcami coraz późniejszych epok starożytnego arcyzmu, oddajmy na zakończenie hołdy geniuszowi największego nowoczesnego rzeźbiarza, zwróćmy bacność na dzieło *Thorwaldsena*, na ów *wjazd Aleksandra W-go do Babilonu*, zdobiący jedną ze sal Quirinalskiego pałacu, co tu wobec Dioskurów wznosi się cichą, milczącą grandezzą (**).

Wszak jeszcze w czasie naszej wycieczki nad jeziorem Como (***), przyrzekliśmy dopełnić w Rzymie kilka naszych uwag rzuconych o tem dziele z lekka i pobieżnie.

W roku 1811 dobiegł do Rzymu dekret Napoleona I, oznajmujący, jako cesarz obrał sobie pałac Quirinalski na stołeczną siedzibę i rozkazuje ustroić go całym przepychem godnym światowładnego cesarza. Thorwaldsen w niesłychanie krótkim czasie, bo w trzech miesiącach wykonał z gipsu ten fryz, którego płaskorzeźby zajmowały 39 łokci długości! Ale bo też geniusz mistrza rodził i pracował błyskawiczną szybkością bez żadnego poprzedniego przygotowania. Na ogromnej tablicy łupkowej szkicem surowym rysował dwie lub trzy figury, grupę stanowiącą. Potem wyrabiał je z gliny wielkości dwóch trzecich części wymiarów naturalnych. A co on stworzył wśród dnia, pomocnicy przez noc odlewali z gipsu. Tak

(*) Zob. T. V.

(**) Na planiku naszym fig. 108, pałac Quirinalski oznaczony liczbą 11.

(***) Zob. T. III, str. 72.

co dzień przybywały dwie lub trzy figury. Lubo to dzieło kilka razy będąc w marmurze powtórzonem (*), uległo niektórym późniejszym odmianom i poprawkom, jednak zdaje mi się, że głębiej niż wszystkie przepyszne i poprawne kopie zajmuje nas ten tutaj oryginalny gipsowy. Tu pomysły wrzące, pełne życia wykipiwały wprost z ducha, jakby jasnowidzeniem, jakby obecnością jakiejś nadludzkiej potęgi, co opromieniła mistrza rodzący geniusz nagląc go do tworzenia. Krom potęgi twórczej trzeba było jeszcze olbrzymiej siły cielesnej, by wytrzymać te niesłychane prace!

Donoszą nam jako Thorwaldsen — żadnej nie miał nauki, mało co czytał w życiu, żadnym językiem, a nawet swoim ojczystym, nie umiał się wysłowić; ale że za to słuchał w najwyższem napięciu rozmowy ludzi znakomitych i chłonał w siebie ich myśli i chwycił też z miłością wiadomości z nauk i okruchy poezyi. Przecież mimo braku wykształcenia, od razu, gdy mu przychodziło stworzyć jakieś dzieło, już on z krótkiej sobie podanej wiadomości błyskawicznym domysłem pojął, przeniknął epokę dziejową i stanęła na jawie postać oddychająca duchem tej epoki i czująca jej sercem (**). Przecież niechaj pamiętają nasi młodzi artyści, iż u Thorwaldsena brak nauki wynagradzała intuicyja tak genialna, jaka się może w sto lat raz jeden pojawia wśród ludzi. Thorwaldsen nie umiał się wygadać, ale gdy mu który z młodszych artystów pokazał dzieło, które dopiero tworzył, i pytał o radę — wtedy jak świadczy Kestner — Thorwaldsen milcząc „potężny palec swój tu i owdzie wcisnął w gli-

(*) Thorwaldsen wykonał je dwa razy w marmurze, z polecenia króla duńskiego Fryderyka VI i hrabiego Sommariva. Pierwszy oryginalny marmurowy zdołał obecnie przepyszne muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze, drugi znajduje się w willi Carlotta (dawniej villa Sommariva) nad jeziorem Como. — St.

(**) Pokochawszy się w Goethem, choć go znał tylko ułomkowo, był dużo i często z artystami niemieckimi, ale mimo tej wieloletniej wprawy w ich języku nigdy nim nawet jako tako nie mówił; np. zamiast, mówiąc o sobie, powiedzieć *Ich, ja*, zawsze siebie nazywał *Sie, Wy*.

Zdarzyła się też w tej mierze między *Thorwaldsenem* a *Walter Scottem* arcy-pocieszna scena. Bo gdy ten przybył do Rzymu, obaj nawzajem pragnęli się poznać. Wspólny przyjaciel sprowadził ich razem, ale jak na biedę ani pomyślił, że *Sir Walter*, lubo znał obce języki, nie chciał nigdy niemi mówić a i nie pamiętał też pośrednik, że *Thorwaldsen* ani słowa nie umiał po angielsku. Gdy się zeszli, pantomina wyrażali wzajemne serdeczne uwielbienie swoje, więc głaskali się wzajem po ramieniu, ściskali sobie dłonie, ale cała rozmowa ograniczała się na słowach *connaissance, connoscenza, charme, plaisir, piacere, denied, happy*, ale potem obaj ci znakomici ludzie jak pacholeta szkolne się zakłopotali, postrzegłszy, że wszelka rozmowa między niemi nie podobna. Więc znowu się poglaskali, i uściskawszy sobie ręce pożegnali się, a żaden nie spuszczał z tamtego oka, póki obaj nie zniknęli sobie z widoku. „Taka niewidoma moc cichej sympatyi łączyła tych dwóch ludzi, z których żaden nie przeczuwał nawet wielkości tamtego. Bo *Sir Walter* nie obejrzał nigdy żadnego posągu, a *Thorwaldsen* nie przeczytał nigdy żadnej książki“. Temi słowami p. A. Kestner (*Römische Studien*) kończy opowiadanie tej anegdoty, a p. Kestner (vice-prezyd. archeol. inst. w Rzymie) był właśnie owym wspólnym przyjacielem tych dwóch sławnych ludzi.

nę modelu, a tak zastąpił długie rozprawy i otworzył młodemu przyjacielowi cały szereg nowych pomysłów“. Był to wskroś plastyczny geniusz, cały świat jego wewnętrzny, wszystkie myśli, uczucia, idee, które się w duchu jego rodziły, przedstawiły mu się we formie posągów lub reliefów. Ten więc człowiek, choć w świecie chrześcijańskim zrodzony, był wskroś klasycznego starożytnego usposobienia. Ztąd też zrozumieć można, dla czego jego rzeźby religijne mimo cudności form nie tchną bynajmniej ową głęboką wewnętrzną rzewnością, będącą charakterem dzieł sztuki prawdziwie chrześcijańskiej.

Wjazd tryumfalny Aleksandra stanął zaiste w pierwszym szeregu arcydzieł nowoczesnych. Widzisz tu niewyczerpane bogactwo fantazy tworzącej coraz nowe grupy i postacie, a wszystkie pełne charakterystyki najgłębszej. Lud Babilonu oczekujący Aleksandra — dziatwa prowadząca lwy i tygrysy — dziewice ścielące kwiaty na drogę — perski wódz w pokornej postawie wraz z dziatwą swoją oddający siebie i gród na łaskę młodego króla. Bogini pokoju unosząca się przed rydwanem tryumfalnym — sam Aleksander na tym rydwanie, potem wodzowie i wojsko za nim śpieszące i t. d. Te wszystkie grupy i te figury będą na zawsze źródłem mądrości dla artystów następnych pokoleń.

Mnogie godziny przepłynęły mi w opuszczonych kwirinalskich pałacach. Tu wszędzie panuje styl wielki a na wzniosłą stopę pojęty. Jak w całej budowie, jak w ogólnej idei architektonicznej, tak i w najdrobniejszych szczegółach technicznie zacna, dumna wspaniałość; nigdzie nie znajdziesz choćby ornamentyki trącającej maluczką elegancją; jakoż nawet w pomniejszych świetlicach desenie mozaikowanej posadzki skomponowane są w stylu uroczystym, powagi pełnym. A ta wzniosła, świąteczna groza tém głębiej przemawia do serca wędrowca, gdy całe to budowanie tak rozłożyste a pełne architektonicznego przepychu puste i bezлюдne. Bo Ojciec Św. od wielu lat nie zamieszkuje tej stołecznej siedziby swojej. Przebywasz sale po salach, świetlice, komnaty, galerie, korytarze, arkady, dziedzińce — a wszędzie milczenie głębokie, jakby w królestwie śmierci i skonu. Słyszysz tylko echo własnych kroków i odgłos słów oprowadzającego cię dozorca. Byłoby mi czego długo prawić, gdybym miał choć polotem wspomnieć o dziełach nowoczesnej sztuki zdobiących bogactwem arcyzmu te okazałe Kwirinału przestrzenie, ale są one dziedzictwem po mistrzach, których poznaliśmy już w czasie naszych wędrówek po Rzymie a innych miastach italskich. Więc raczej śpieszę, bym się uścił z ostatniej a osobistej powinności względem Ciebie, cny czytelniku mój!

Wystąpiłem z kwirinalskich pałaców — wolnym krokiem, bo ciężkiem sercem posuwałem się ku środkowi placu — ku podnóżom

Dioskurów. Zewsząd do koła marzy samotność głęboka, a święte, pełne pokoju milczenie. Luna już płonącego w purpurach zachodu, światłością rumianą otulając olbrzymie, wzniosłe postacie olimpijskich bliźniąt, w marmurową białość ich oblicza i ciała tchnęła jakby życie ciepłe, naddoczesne, i opromieniła ich głowy niebiańską glorią.

A tam na dole — tam daleko — już późniejsze, bo już prawie wieczorne barwy, światła i cienie zalały niziny — tam daleko w różowej, złocistej mgle, na pograniczu Nieba i Ziemi staje na obłocznych wysokościach kopuła Piotrowa, jakby zwiastuna z łaski Niebios a z ziemskiego zachwytu poczęta. A nieco bliżej nas zapada w smętnych dumaniach grobowiec Hadryana cesarza, to groźne, posępne, pełne potęgi budowanie samo już stało się pośmiertnym pomnikiem dawno przebrzmiałych dziejów starożytnego świata. Dziś na szczycie grobowca staje wysłannik pański, ów przebaczenia Anioł.

W koło mnie umilkło wszelkie życie — plac oniemiał głębokim, nabożnym pokojem. Słychać tylko wodne pieśni fontanny, co strzelając kryształowe promienie u stóp Dioskurów, przyspiewuje tęskno moim rzewnym serca uczuciom. A fontanna nucąc te rytmiczne zwrotki swoje, liczy niby wodny zegar, uciekający czas; więc fontanna ostrzega, bym już nie odwlekał chwili rozstania się z czytelnikiem moim. Wszak nawet tam — na wysokościach gasną po jednemu dygocące światła dzienne, a tu i owdzie już zapalają się na głębokiemi, przezczystem niebie nocne kagańce.

Więc tutaj — wobec Rzymu — wobec tych Dioskurów, zacnych Hellady przedstawców, przychodzi mi się pożegnać z życzliwym czytelnikiem.

Niewypowiedziana rzewność rozbiera mi duszę gdy mam dopełnić tej powinności, tak bardzo dla mnie tęsknej i z wielu względów wiele trudnej!

Bo jeżeli prawda jest, że czytając książkę często mimowolnie poufaliśmy się z autorem, a nawet niekiedy choćby dla osobście nieznanego przejmujemy się jakąś życzliwą sympatyą, to wierząc, że i nawzajem, a może jeszcze serdeczniej, autor przywiązuje się do czytelnika swojego. Ta część publiczności jego, której przeważnie książkę swoją poświęca, unosi się zrazu przed myślą jego niby ogólną, zamgloną abstrakcją, lecz ona wśród pisania z każdym miesiącem przybiera w sercu autora coraz wydatniejsze kontury, aż w końcu ten czytelnik staje się dla niego jakoby żywym, od młodych, dawnych lat znanym i ukochanym przyjacielem. A gdy jeszcze pisanie tej książki zajmie kilka lat jego żywota, wtedy autor tak się z czytelnikiem spokrewni, iż mu się zwierza z uczuć swoich, choćby zupełnie osobistych a wskroś obcych osnowie samego dzieła. Wyznaję, że i mnie się to często zdarzało w mojej książce, a może nawet zbyt często! Ale bo też niekiedy nadchodzi nas miękkie

jakieś chwile, w których uczucia nasze, niby powój kwitnący, rade się czepiać i chwytac każdej, choćby tylko spodziewanej sympatyi a chęci życzliwej, przytulnej.

Przeto gdy mi teraz przychodzi rozstać się z czytelnikiem moim i zerwać to tak długie i serdeczne do niego nawyknięcie, tēm więcėj pragnę raz jeszcze, po raz ostatni nagadać się z nim do woli, i wypowiedzieć co mi uczucie w chwili na myśl przyniesie. Być tēż może, iż takowe wynętrzenie się moje jakoś wyjaśni do ostatka i stosunek mój do czytelnika i moje własne zapatrywanie się na to niniejsze dziełko moje.

Naprzód chciēj zważyć szanowny czytelniku, że to siedem lat spełna poświęciłem napisaniu tēj *Podróży* mojej! Siedem lat! To wielki, to nieskończenie długi dział w życiu naszēm. Policzmy się obaj, czytelniku cny, ile to każdy z nas przebył, przeboleł w tym długim ustępie swojego żywota! Patrzmy w koło siebie — porachujmy się ze sobą — ileż przez ten czas zacnych, gorących a drogich nam serc oniemiało na zawsze — ile miłości a szlachetnych uczuć, ile przeczystych pragnień pochowałeś pod ziemię. Spójrzjy wstecz na ten ubiegły czas, a trwogą przerazi cię wspomnienie, ile boleści a strasznych mąk, ile radosnych nadziei i wzniosłych zachwyków pogrzebałeś w tym drugim cmentarzu, co go nosisz w piersiach twoich.

Nie dziw się przeto, czytelniku mój, że chwile tak smętne a boleści pełne odbiły się w licznych ustępach książki mojej. Bo lubo napiętym trudem umysłowym pragnąłem uciszyć, ułagodzić serca cierpienia, lubo całēm natężeniem uwagi siliłem się by w inną stronę zwrócić myśl, a zakląć straszidła co na mnie były i z dala i z bliska — przecież — wśród pracy — kwiliło się serce jak dziecię chore płaczące przez sen.

Tak tedy cały wątek życia, który przebyłem pisząc tę książkę, najściślej się z nią wiąże. Ztąd tēż tak tęskno w duszy, gdy mi przychodzi w tēj chwili kończyć tę pracę moją, bo rozstając się z nią, żegnam się zarazem z czytelnikiem i z całym tym okresem żywota mojego, który poświęciłem na jēj skreślenie.

Cięższēm atoli jeszcze brzemieniem mogłaby mię cisnąć wątpliwość, czyli mi się rzeczywiście ta praca powiodła? Czyli owoc, który ona przyniesie młodziej braci naszėj, odpowiada tyluletnim moim trudom, a tak długim, wytrwałym mozołem? Wyznaję, że to pytanie często mnie niepokoiło wątłąc odwagę wśród pracy. Przecież z drugiej strony w takowych chwilach lekkiego zwątpienia była mi pociechą głęboka wiara, iż ktokolwiek z nas, ile go stać, a ciepłą miłością odda się w służbę ogółu i całą osobą swoją płaci za wzniosłą ideę, już jego trud a mozoł nigdy nie będzie stracony, i w miarę uczciwego silenia się zaprawdę zaważy na świecie.

Lecz niechaj każdy z nas w miłości prawdziwej poświęci osobistą jednostkę swoją — niechaj zrzekając się samego siebie nie oglą-

da się na to, że z coraz wyższym świata postępem pojawiają się później i u nas prace wyższego nierównie znaczenia — niechaj się nie troszczy o to, że niezadługo i to jego imię i ta obecna jego praca wypadnie na zawsze z ludzkiej pamięci — niechaj mu wystarczy za pełną nagrodę owa wiara, że jego uczciwe chęci lubo znikną z widomego jawu, lubo się ulotnią, jednak unosić się będą choć bezimienne w atmosferze duchowej, w której oddycha i żyje ogół tak przez niego ukochany, a któremu on trud swój poświęcił.

Zważmy! I matka, co w skromnym zaścianku, nie znana od świata wychowując z miłością dziatwę, wlewała w serca młode cześć dla świętych prawd — żyje i żyć będzie choć od dawna umarła śmiercią ziemską. Ona choć nie znana własnym wnukom swoim, jeszcze czuć będzie w ich sercu, a stając na straży najskrytszych myśli, będzie im obroną od moralnej skazy.

Tylko samolubne jednostki umierają, bo odnoszą się jedynie do siebie samych. Lecz gdy jednostka miłością poślubi się ogólną, nieśmiertelną ideą, wtedy ona żyć będzie potęgą tej prawdy, którą w sobie objęła. A ta idea miłość miłością placąc, udzieli tej jednostce ziemskiej, własnej nieśmiertelności swojej.

Słuchaj! Z przedświtowych Grecyi wieków, jakby tony arfy eolskiej tchniętej porannym powiewem, dolatuje nas o Dioskurach wieść, wieść o tych bliźniętach olimpijskich, które w tej chwili ochuchane złotą wieczora purpurą wznoszą się nad nami jako nieme świadki rozstania się z czytelnikiem naszym.

Śpiewa ten mit, jako Leda zrodziła bliźnięta. Jednym z nich był Pollux, który od Zewsa, boga nad bogi poczęty, żył wiekuistym żywotem, a drugim był Castor, co ze śmiertelnego ojca pochodząc, śmiertelność wziął smętnym dziedzictwem.

Lubo atoli tak różne losy jak Niebo i Ziemia rozdzieliły od siebie obu braci, miłość święta ześlubiła ich z sobą wzniosła wzajemną przyjaźnią. Obaj bliźnięta walczyli obok siebie na wspólnych wojennych wyprawach, przemagając moce ciemne ślepej materyi, duchowi złowrogie. Więc też grecki lud uznał ich za opiekuny święte bitew i wojny a ćwiczeń ciała w palestrze. Ale się stało, że gdy Dioskury rzucili się w krwawym boju przeciw Aphareusa synom, walcząc o dwie nadziemskie dziewice, o Hilaire „Promienną“ i Febę „Światłowołą“, śmiertelny Kastor włócznie przeszyty poległ skonem — Pollux, lubo na zabójcach zemścił skon brata, utonął w niemój bez granic rozpaczy. Jowisz litując się boleści syna swojego wezwał go do siebie do Olimpu na światliste mieszkanie. Lecz Pollux błagając zawołał: „Ojcze! i w Olimpie żyć nie chcę bez brata. Albo mnie odbierz nieśmiertelności dar, albo i brata wybaw od śmierci do wiekuistego żywota“. Jowisz, choć Niebios i Ziemi władzca, nie zdołał syna ziemskich rodziców udarować wiecznym życiem i wnieść do Olimpu między bogi nieśmiertelne. Przecież na Polluxa rzewne błaganie stanął wyrok: aby Pollux wiecznej światłości syn w bez-

granic miłości podzielił się wiekuistością z bratem z ziemi zrodzonym; stanął wyrok, aby każdy z braci na przemian kolejno to unosił się na olimpijskie jasności, to schodził w państwo nocne śmierci a cieniów grobowych. Aż po długim, długim czasie Jowisz dla tej miłości przezystej wziął braci do siebie do Olimpu. Tam przeto na Nieba wysokościach świecą *Bliznięta* jasnością dwóch bratnich gwiazd.

Gdy wśród burzy złowrogiej, wśród rozhukanych morskich bałwanów a szału żywiołów, trwogą przejęci helleńscy żeglarze obaczą na szczycie swych masztów gorejące dwa bratnie płomienie, wtedy witają je z radością, bo w tych światełkach widzą Dioskurów, bóstwa ratowne, zwiastujące rozbitkom blizkie z toni a burzy zbawienie (*).

Baczmy, jako i w piersiach każdego człowieka żyją Dioskury bliźnięta. Ztąd uczucia i myśli i chęci nasze to się wznoszą płonąć prawdą ogólną a ideą świętą, nieśmiertelną — to znów oddane w służby cielesnej, ułomnej natury, ciężą ku smętnym, mrocznym nizinom. Niechaj atoli ów pierwszy z Dioskurów, ów światłości syn, nie przygaśnie w duszy człowieka, niechaj rozplonie niebiańską swoją naturą, wtedy on miłością z bratem śmiertelnym złączony, podzieli się z nim własną nieśmiertelną istotą, i przepromieni jego ziemską naturę. A ten sojusz wzajemny, wysoko wznosząc doczesności syna, uzacni nawet ułomne jego sprawy. Bo wszelkie słabostki a niedostatki jemu wrodzone, dla tej jego chęci uczciwej i dla tej jego miłości ku wielkim, świętym ideom a prawdom nieśmiertelnym, znajdują pobłażanie.

Przeto czytelnicy moi! Chciejcie przyjąć życzliwem a chętnem uczuciem tę książkę moją, jako zaprawdę z pod serca dar. Przez wszystkie lata tej wytrwałej, niesprzykrzonej pracy przyświecała mi ciągle idea święta, nieśmiertelna. Ona dodawała mi odwagi, bym nie ustawał w trudach a łamaniach z sobą. Dla tej idei nie żałowałem sił, ję z miłością poświęcając wszystkie wolne chwile, wszystkie myśli i pragnienia moje; opłacałem uczciwe chęci całą moją osobą i jakby zakonnym ślubem wyrzekałem się przez cały ten czas wszystkich innych pragnień, wszystkich innych serca życzeń. Dla tej miłości mojej ku wielkim ideom wiem, że też znajdują pobłażanie niedostatki i słabe strony tej pracy mojej. Bo wierzajcie, że takowe pochodzą raczej z nieudolności, ale nigdy z lekceważenia powinności świętej, nigdy z braku sumiennej woli wywiązania się jak tylko mogłem najlepiej z zadania mojego.

Tak cny czytelniku mój, niechaj nam w obecnej rozstania chwili hasłem będzie ów zacny o Dioskurach mit — niechaj nas przez życie wiedzie wzniosła sztuki idea. Bo zacna ta idea i owa mityczna głęboka wieść zblizka są sobie pokrewne.

(*) Są to światełka elektryczne dziś S. Elmo zwane.

Wszak sztuka i jej dzieje były przedmiotem tej wieloletniej pracy naszej, a tak wytrwałych mozołów i trudów.

Wszak i sztuka jest ową wiekuistą ideą — ową niebianką w dzielnicy naddoczesnych światłości zrodzona, która z miłości dla ludzi śmiertelnych zestąpiła w smętne ziemskie doliny. Ona dzieląc się z nami niebiańską swoją naturą oddała się w zamian doczesności biedom i wzięła na siebie ciało widome i formy zmysłowe, a przepromieniła swoją istotą wszechjестestwa z materji zrodzone. Tak sztuka niby pocieszenia Anioł, ciągle przypomina, że wśród nędzy doczesnej, wśród trudów i łez, wśród krzywd i bied, a przemocy materji żyją i żyć będą bezśmiertne idee, choć niewidzialne dla oczu bielmem duchowem zaklętych.

Więc czytelnicy moi! Gdy wśród burzy szalonej, wśród rozhu-
kanych żywiołów wichry złowrogie statkiem żywota miotają, wierzajcie, że na masztach wrychle zapłoną Dioskurów ratownych światełka, owe zwiastuny blizkiego z toni a burzy zbawienia — owe godła świętej bratniej miłości a wiekuistych, nieśmiertelnych prawd.

Patrzmy — gdy te olimpijskich bliźniąt marmurowe postacie jeszcze, jeszcze są otulone lekką aureolą już gasnącego zachodu, tam w głębi starożytna Roma już zalana morzem głębokich cieniów. Grobowiec Hadryana, niby cmentarne, nocne widziadło, niby upior-olbrzym stoi na straży całej umarłej, pogańskiej przeszłości. Ten starożytny Rzym, który był niegdyś wszech ludów panem, który stał na piersiach trzech świata części: on umarł na wieki. Bo on żył tylko materją, w nią jedynie wierzył, tylko na materji się opierał — więc runął gdy nastąpiło ducha panowanie — gdy z katakomb wystąpił krzyż.

D O D A T E K.

ZARYS

DZIEJÓW SZTUKI STAROŻYTNEJ

i sztuki rozwiniętej w czasach chrześcijańskich we Włoszech (*).

I.

DZIEJE SZTUKI STAROŻYTNEJ.

W tomie III, str. 144 i nast. i w przedmowie do niniejszego dzieła wyłożyłem powody napisania tego lekkiego zarysu historii sztuki — i wytłómaczyłem się zarazem z trybu, który zachowuję w skreśleniu jego.

Tu przystępując naprzód do pierwszej jego części, bo do Historii starożytnego artyzmu, rozumiem iż uczynię rzecz użyteczną dla młodszego czytelnika, gdy przedewszystkiem podam niektóre najpotrzebniejsze wiadomości o budownictwie greckiem i rzymskiem.

Ogólne i wstępne wiadomości o architekturze klasycznego świata.

W Grecyi starożytnej najwyższym wyrazem architektury są świątynie. Świątynie greckie, podobnie i rzymskie bywały stosunkowo bardzo skromnych wymiarów. Bo wewnątrz ich było przeznaczone jedynie dla samych kapłanów a mieściło w sobie tylko posąg

(*) Nie mogąc przy niniejszym *Zarysie dziejów sztuki* powtarzać uwag i uzupełnień, dołączonych do sześciu tomów *Podróży do Włoch*, odsyłam czytelnika po takowe do odnośnych miejsc dzieła, zaznaczanych w tekście tego *Zarysu*. — St.

bożka a przed posągami ołtarz kadzideł. Przed świątynią atoli stał drugi ołtarz ofiarny, około którego gromadził się lud.

I baczmy jeszcze! Jak człowiek w starożytnym świecie żyje jeszcze życiem zewnętrznym, tak i jego świątynia architekturą swoją zwraca się na zewnątrz — a jak w świecie chrześcijańskim człowiek duchem tonie we wnętrzu swoim, tak i kościół jego jest budowaniem wewnętrznym.

Rozkład świątyni greckiej jest arcyprosty. Podniesienie prostokątne znacznie wzniesione nad ziemię — opatrzone ze wszystkich czterech stron stopniami. Na tém podniesieniu staje świątynia, także prostokątna, której ściany dłuższe bywają zwykle dwa razy dłuższe, niż ściany węższe. Obok każdej z tych czterech ścian a ze strony zewnętrznej staje rząd kolumn okrągłych, tworzących kryte podsienia. Dach jest szczytowy, to jest taki, iż grzbiet jego biegnie wzdłuż świątyni, a każda ściana krótsza tworzy u góry trójkąt. Ten szczyt trójkątny w porównaniu do swojej podstawy (szerokości dolnej) nie jest wcale wysoki, więc wznosi się wielce łagodnie.

Wiemy już jako pola szczytowe bywały tłem dla bogatej sztuki (przypominamy grupę Niobidów, egineckie i partenonskie rzeźby i t. d.). Wechód do świątyni mieścił się na jednym z jej boków węższych. Najczęściej przedsienią (Pronaos) wstępowało się do *Celli*, to jest do właściwej świątyni (Naos). Niekiedy, zwłaszcza we większych budynkach, za cellą mieścił się jeszcze *skarbiec* (Opisthodom). Świątynie zwykle nie miały okien. Gdy budynek był mniejszych wymiarów, wtedy drzwi otwarte dostatecznie oświecały wnętrze. Przy większych atoli świątyniach używano wcale oryginalnego oświetlenia. Jakoż dach bywał jakby w czworokąt wykrojony po nad środkową przestrzenią przybytku. Wnętrze świątyni miało wejście dziedzińca małego od góry otwartego a otoczonego podsieniami krytymi. W takowym przybytku na kolumnach, stojących rzędami wewnątrz celli a w pewnej od nich odległości, kładziono belkowanie, na którym znów stawiano drugi rząd choć mniejszych kolumn, podtrzymujących tak przerwane wiązanie dachu. Świątynia w ten sposób oświetlona zwała się *Hypaithros*, co znaczy „pod gołym Niebem“ (*).

Atoli panująca a powyżej skreślona idea świątyni greckiej przedstawia się w rozmaitych a coraz wyższych stopniach rozwoju.

Kształtem najprościej jest prostokąt podłużny nie mający jeszcze kolumn, otoczony tylko ścianami. Drzwi prowadzą do jego przedsieni a naprzeciw tych drzwi są drugie, idące już do celli, to jest do właściwej świątyni.

Następnym stopniem była świątynia, w której opuszczano przednią ścianę przedsieni, a na jej miejsce ustawiano dwie kolumny.

(*) Zob. T. IV, str. 242 i nast.

Świątynia takowa zowie się *in antis*, a wyobrażona jest na naszej fig. 150. Przestrzeń *a* jest Cella (Naos) czyli właściwą świątynią; *b* przedsionkiem, któremu odjęto przednią ścianę, a na jej miejscu postawiono dwie kolumny *c*, antami zwane; — *d* zaś są ściany przysionku, które są przedłużeniem ścian podłużnych.



Fig. 150.
Świątynia in antis.

Dalszym stopniem jest świątynia, której planik widzimy na fig. 151. W środku Celli *a* widać stojący ołtarz dla kadzideł, a przy ścianie jej na przeciw wstępowi oznaczone jest podnoże dla posągu — *b* przedsionek — *c* kolumny jego — *d* anty — *e* zaś jest ów Opisthodomos, skarbiec, powyżej wspomniany.

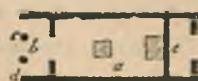


Fig. 151.

W dalszym rozwoju rozszerzono przedsię (Pronaos) stawiając przed nią szereg kolumn, a tak utworzono przysionek, jak to widzimy na fig. 152. 1 Cella — 2 przedsię — 3 przysionek. — Świątynia takowa ozdobiona przysionkiem zwała się *Prostylos*.

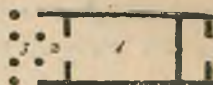


Fig. 152. Prostylos.

Później dodano na tylnym boku świątyni kolumny tworzące tam także przysionek. Tak powstaje świątynia o podwójnym przysionku, *Amphiprostylos*, przedstawiona na fig. 153.



Fig. 153. Amphiprostylos.

Gdy już trybem wyższym po swoich dwóch bokach krótszych rozwinęła się świątynia w przysionki, więc następnym stopniem było dodanie takowych przysionków również i do jej boków dłuższych. Tak powstaje świątynia *Peripteros*, przedstawiona na fig. 154, będąca niby prawidłową formą świątyni greckiej, jak to mówiliśmy powyżej.

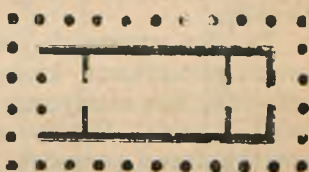


Fig. 154. Peripteros.

Wyższe bogactwo architektoniczne rodziło się z podwojenia rzędów kolumn rzeczywistych, a tak powstała świątynia *Dipteros*, przedstawiona na fig. 155.

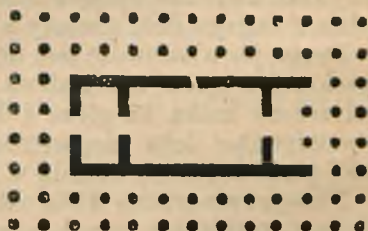


Fig. 155. Dipteros.

Widzieliśmy powyżej, że Peripteros bywał niekiedy wrzekomy, udany (Pseudo), gdy zamiast rzeczywistych kolumn pełnych, dodawano do ścian dłuższych półkolumny — podobnie w ten sam sposób i Dipteros bywał udawany. Wtedy stawiano rzeczywiście te rzędy kolumn, które były dalej odległe od ścian, i podobnie wzdłuż

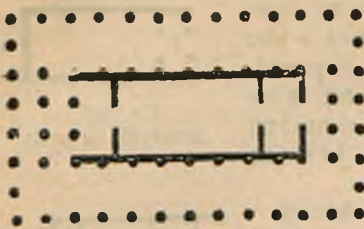


Fig. 156. Pseudodipteros.

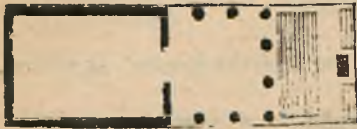


Fig. 157. Świątynia Rzymska.

boków krótszych stawiano także rzędy kolumn będące bliżej ścian, ale nie dawano takowych rzędów bliższych wzdłuż ścian dłuższych. Tym sposobem świątynia przybierała kształt, który widzimy na fig. 156, i zwała się *Pseudodipteros*.

Abyśmy tém łatwiej poznali różnicę pomiędzy świątynią grecką a rzymską, kładziemy tutaj fig. 157. przedstawiającą rzut poziomy właściwej świątyni rzymskiej. Widzimy, jak znacznie bardzo powiększony przysionek, i jako schody prowadzące do świątyni są jedynie wzniesione ze strony wstępu.

Właściwość ta pochodząca od Etrusków, była przez nas wspomniana powyżej (*). Widywaliśmy je też często w świątyniach Pompejańskich, w przybytkach rzymskich zwłaszcza stojących przy Forum Romanum, ale o nich poniżej dokładniej powiemy.

Obaczymy teraz jeszcze bliżej ideę artystyczną architektury greckiej.

Ta idea wyraża się pierwotnie w Grecyi dwoma stylami czyli dwoma porządkami, które nawzajem się dopełniając wyczerpują dopiero całą ideę estetyczną greckiej architektury. Jest to porządek *dorycki* i *jónski*. Dopiero w późniejszych czasach historii hellenickiej powstaje trzeci porządek, to jest *koryncki*. Najwyraźniej charakteryzuje te trzy porządki ich kolumna, a zwłaszcza kapitele kolumn.

Do któregokolwiek porządku będzie należała kolumna zawsze ona okaże dwie następujące własności: naprzód, iż jej pień (trzon) będzie u samego dołu grubszy a cieńsze zwolna ku górze.

Druga jej właściwość jest ta, że kolumna niby w połowie swojej wysokości z lekka nabrzmiewa. Takowe nabrzmienie prawie niedostrzeżone znika ku górze i ku dołowi, a zowie się *Entasis*. To nabrzmiewanie lubo niepostrzeżone sprawia, iż kolumna staje się mniej szorstką, mniej twardą w swoich liniach pionowych.

Niewypowiedzianie wiele też przybierają życia i ruchu i światła kolumny wszystkich trzech porządków przez owe żłobki biegnące

(*) Gdyśmy na górze Kapitolinckiej opisywali pierwotną świątynię Jowisza i styl etruski T. V, str. 68 i następne.

obok siebie z góry ku dołowi; o tej właściwości poniżej więcej powiemy.

Rozpatrzmy się naprzód w porządku doryckim jako najdawniejszym.

Groza, powaga uroczysta, dzielność mężka jest cechą duchową tego porządku.

Aby sobie skrócić nasze tłumaczenia, rzucmy okiem na naszą *fig. 158* wyobrażającą część facyaty świątyni doryckiego stylu. Spostrzegamy naprzód, że kolumny nie mają stopy (podstawy, basis), ale że wszystkie stanęły wprost na wspólnej posadzce. Zamiast stopy te kolumny tak znacznie zgrubiały od dołu, że prawie mają kształt ostrokągu. Jakoż w ogólności kolumny doryckie są pełne grozy, a bynajmniej nie smukłe. Ich żłobki, których jest 20 są płaskie a oddzielone od siebie jedynie krawędzią ostrą — a biegną od góry aż do samego dołu kolumny.

Podobnie poważny jest kapitel dorycki. Nie wdając się w szczegóły, zwróćmy tylko uwagę na potężne jego *wieko* (abacus), to jest na ową czworograniastą płytę, pokrywającą głowicę i dźwigającą belkowanie. Również charakterystyczną tego kapitelu jest część zwana *tokiem* (echinus), która spoczywając nad wiekiem łączy tak harmonijnie formę jego graniastą z okrągłością samego pnia kolumny. Belkowanie zaś (tramowanie, trabeatio, entablement, Gebälke) podobnie jak i w innych porządkach greckich składa się z trzech części, które widzimy na naszym drzeworycie.

Spodnią a pierwszą częścią belkowania jest *trama*, brus (architrav). Są to potężne belki kamienne, z których każda sięga od środka wieka jednej kolumny do środka drugiej kolumny. Na architrawie (na brusie) spoczywa druga część belkowania, bo nadbrusie zwana, czyli *fryz*. Fryz ten dorycki nie jest jednostajny, lecz składa

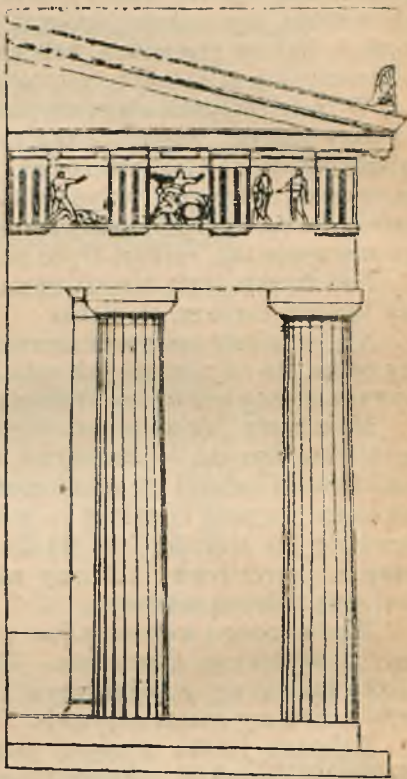


Fig. 158. Część świątyni doryckiej.

się na przemiany to z *trójwrębków* (tryglifów) to z *metopów*. Tryglify utworzone są z trzech pionowych a wstępujących pasów, między którymi biegną dwa rowki (żłobki). Pod każdym tryglifem biegnie listewka, pod którą zawieszono są 6 kulek niby krople. Ponieważ tryglify oznaczają podpory, dźwigające brzemień wyższej części budowy, więc one zwykle tak są najczęściej rozłożone we fryzie, iż nad każdą kolumną i znowu po nad środkiem oddalenia dwóch kolumn mieści się tryglif, jak to widać na naszej figurze. Między tryglifami znajdują się przerwy, także czworoboczne, metopami zwane, są to także czworoboki, których znów szerokość większa od wysokości. Tak ta przemiana kolejna tryglifów i fryzów wręcz sobie odwrotnych jest charakterystycznym rytmem doryckiego fryzu.

W tych metopach stawiano pierwotnie naczynia, wazy i urny i inne dary ofiarne. Następnie zamykano te metopy płytą gładką, które później zdobiono płaskorzeźbami, przedstawiając to urny, naczynia, to czaszki zwierzęce, przypominające przeto ofiary poświęcane na cześć bóstwa. Niekiedy zaś metopy pyszniły się skulpturą wielkiego znaczenia (np. rzeźby) fryzu partenoińskiego. Zob. str. 144 i nast.

Nad fryzem legła trzecia część belkowania, bo gzyms czyli kranik (geison, coronix, corniche).

Nie będziemy opisywali szczegółów doryckiego gzymsu, powiedzmy tylko, że on również jak cała idea doryckiego stylu, oznacza się powagą mężką uroczystą i energią pełną potęgi.

Mówiliśmy już na inném miejscu, jako dla uwydatnienia części architektonicznych — starożytni używali *polychromii*, to jest powlekali farbami członki architektoniczne. Części fryzu zdobiono zwykle błękitem, purpurą i pozłotą — pola szczytowe często miały kolor brunatny lub błękitny jako tło dla rzeźb z marmuru białego wykonanych. Architrav i kolumny nie były malowane, ale jaśniały białością rodzimą marmuru.

Wręcz innego wejścia jest porządek joński; on smukły, wlotny, z wdziękiem niewieści. Uważmy, że porządek joński tak blisko krewni się z późniejszym korynckim, że wiele cech obu tych stylów możemy razem odprawić.

Kolumna jońska a więc jeszcze koryncka są nierównie smuklejsze od doryckiej. Zcieńczanie się ich i *entasis*, to jest owo nabrzmiewanie jest nierównie łagodniejsze niż u doryckiej kolumny. Toż żłobki obu tych kolumn wielce się różnią od żłobków doryckiej. Jakoż kolumna jońskiego i doryckiego porządku jest ożywiona 24 żłobkami głębszemi a mniej szerokimi, które oddzielone są szerokiemi progami (listewkami). Te żłobki u góry i od dołu są zamknięte, zaokrągleniem jak to widzimy na naszej *fig. 159* (str. 181). Ten drzeworyt przedstawia nam porządek joński, jego belkowanie, część wyższą kolumny z jej głowicą. Jeszcze ważną cechą tych dwóch porządków jest właściwość ta, że mają stopę, bazę, której braknie doryckiej kolumnie.

Właściwą jońską stopę (baza) przedstawia nam *fig. 160* — ona spoczywa na płycie, na ciosie czworograniastym (*Plinthus*). Przejście z niego do okrągłej formy kolumny tworzą żłobki, obrączki i krąg potężny (*Trochitus*).

Wyższej doskonałości jest baza porządku jońskiego, która w Atyce powstała i dla tego zowie się *attyczką*, wyobraża ją *fig. 161* (str. 182).

Ona nie ma pod sobą owej płyty kwadratowej ale stanęła (podobnie jak dorycka) z innymi kolumnami na wspólnym z niemi podnożu. A tak kolumna ta staje się wizerunkiem obywatelskiej idei Aten, bo przez stopę swoją jest wprawdzie osobną całością, ale zarazem łączy się z innymi kolumnami przez wspólną podstawę, będącą tłem ogólnem dla wszystkich kolumn. Widzimy, że ta cudownych proporcji stopa składa się z trzech głównych członków, bo z dwóch kręgów wstępujących silnie a z wdziękiem, i ze szyi wklęsłej mającej u spodu listewkę. Wszak ona tak szczęsnym a pełnym prostoty pomysłem, iż się pojawia często w późniejszych wiekach i w przeróżnych stylach. Kolumna koryncka miała podobną stopę — niekiedy atoli używała stopy jońsko-attyckiej łącząc obie poprzednie.

Najsilniej o usposobieniu stylu jońskiego przemawia *kapitel* (ob. *fig. 159*) wręcz różny od doryckiego. Jakoż gdy ten przedstawia wprost ściśle siłę dźwignia, kapitel joński jest jeszcze wyrazem.

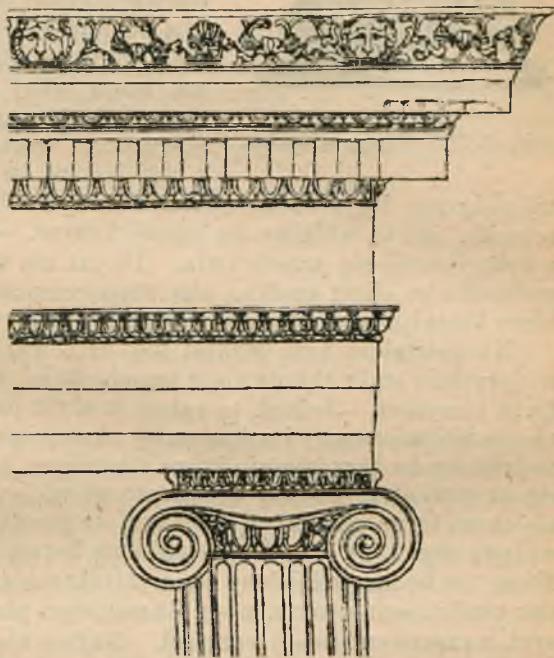


Fig. 159. Belkowanie jońskie z kapitelem.



Fig. 160. Stopa jońska.

swobodnej fantazyi. I tutaj jedną z głównych części jest *echinus* (półwałek). Ale jest mniej wydatny od doryckiego, a za to zdobny



Fig. 161. Stopa attycka.

w rząd wypukłości formy jajkowatej (tak zwane wołowe oczy), a poniżej miewa listewkę strojną w perełki. Na tym echinie nie spoczywa wprost wieko, ale niby prostokątna poduszka elastyczna, która jakby z powodu przyciskającego ciężaru skrzyła się w szlimacznice (esownice, woluty) zamykające sobą z obu boków ów echinus. Dopiero na tej poduszce legło wieko cieniuchne a ozdobne po brzegach w liściankę, jak to widzimy na naszej figurze. — Kapitel ten widziany z boku inaczej się przedstawia. Bo już nie widać szlimacznice a owa poduszka im bliżej środka, tém więcej cieńsze i w tym środku nabiera kształtu jakby była przewiązana rzemieniem.

Na kapitale tym wznosi się belkowanie, które również jak w doryckim stylu składa się z trzech części, bo także z architrawy, fryzu i gzymsu. Jednak ta całość w stylu jońskim i korynckim jest nierównie misterniej i wdzięczniej skomponowana. Architraw jest podzielony na trzy części, które stopniowo z ledziuchną wysuwając się na zewnątrz, nadają architrawowi wiele lekkości. Odgranicza się on od fryzu członkiem zdobnym w perełki i w tak zwane oczy wołowe (fig. 159). Podobnie ozdobną listwą kończy się fryz u góry. Fryz, nie będąc podzielony na architektoniczne rytmy jak dorycki, jest gładki, jednostajny, więc też miejscem płaskorzeźb nie przerwanym a często cudownej wartości. Gzyms nie występuje bynajmniej tak zuchwale, gwałtownie jak dorycki; składa się naprzód z płyty,



Fig. 162. Głowica Koryncka.

która, będąc wyrzynana w zęby (*denticuli*), przybiera wiele lekkości a przypomina łąty drewniane. Powyżej znów bieży listewka z perełkami i oczami wołowymi. Następnie coraz wyższe członki stopniują się łagodnie piętząc się coraz wyżej. I tutaj polychromia świecąca pełnemi barwami i pozłotą obok bieli pysznej marmuru dodawała wdzięcznego uroku świątyni.

Belkowanie korynckie mało co odstępuje od jońskiego, ale ubiera się jeszcze strojniej, jeszcze bogaciej. Najważniejszą atoli cechą stylu korynckiego jest kapitel. Widzimy go na fig. 162. Jest on ubrany we dwa rzędy liści akantusowych — z każdej

pary liści wyższego rzędu wyrasta łądoga o dwóch gałązkach — mocniejsza z tych gałązek cudną linią śpieszy do rogu kapitelu i tam spotkawszy się z taką gałązką łądogi sąsiedniej, składa z nią ślimacznice a tak tworzy mistrzowskie przejście z okrągłego kształtu kolumny w prostokąt. Boki wieka są wygięte, rogi jego ucięte — sam drzeworyt zastąpi bliższe opisy.

Wiemy już, iż architektura rzymska, wyżej ceniąc przepych bogaty niż piękności, wymyśliła kapitel rzymski (compozyt) łącząc głowicę jońską jej potężne esownice (ślimacznice), jej echinus (wole oczy, perełki i t. d.) z głowicą koryncką. Porównajmy w tym celu kapitel koryncki fig. 162 z drzeworytem (*) przedstawiającym kapitel rzymski.

E P O K A I.

Od czasów najpierwotniejszych aż do czasów Solona (do roku 580 albo 560 przed J. Chr.).

Wiemy jako w czasach mitycznych ze wszech stron świata przybywają osadnicy do Grecyi, i jak długi, długi upłynął czas, zanim te niesforne żywioły się ukołysały i spoczęły na pewniejszych podwalinach. Atoli już i w tych dawnych wiekach zawiązały się zarodem czynniki najważniejsze dla przyszłości Hellady. — Jakoż wśród przeróżnych szczepów przeważnie o sobie znać dają szczep dorycki tak męzki hartowny, twardy, uroczysty, i jemu wręcz znów odwrotny szczep joński, łagodny, liryczny, uczuciowy prawie niewieści, choć nie zniewieściał. Oba te szczepy nawzajem się uzupełniają wiążąc się doskonałą harmonią.

Gdy Grecya w tych pierwotnych czasach walki i łamania się żywiołów społecznych nie doszła jeszcze do światłości o własnej istocie swojej, więc też nie zdołała jej wyrazić zewnątrz, nie znała więc jeszcze sztuki właściwej.

Prawda, że Homer śpiewa o świecistych królewskich pałacach, o tarczy Achillesa cudownie rzeźbionej, o dziwach haftów dzierganych, mimo to zdaje się z pewnością, iż rzeczywistość nie dorównała natchnionym pieśniom wielkiego wieszcza.

Do pomników *architektury*, powstałych w czasie owej historii porannej, należą przedewszystkiem tak zwane mury *cyklopejskie*; składały się one z ogromnych a nieforemnych skalnych balwanów, spleźrzonych na sobie, między które wtłoczono kamienie drobniejsze. Później te bryły olbrzymie przybierają więcej prawidłowych form.

(*) Zob. T. V, str. 143.

Również surowej konstrukcyi są *bramy* ówczesne, utworzone np. przez dwa długie skalne bałwany, opierające się na sobie pod kątem ostrym — albo przez dwa długie pionowo stojące głazy a od góry połączone trzecim głazem, niby belką i t. d. Z tego bohaterskiego okresu doszły naszych czasów jeszcze owe wielce zajmujące zabytki, zwykle za *skarbee* uważane. Są to budowy we formie ostrokągu, a zbudowane, w połowie pod ziemią a w połowie nad ziemią. Nie mają one atoli sklepień we właściwem znaczeniu, bo są tylko w ten sposób wykonane, iż coraz wyższe warstwy głazów coraz też więcej występują ku wnętrzu budowy, tak, iż u samej góry zostaje jedynie mały otwór, który zamknięty jest kamieniem (skarbiec Atreusa w Mycenie 45 stóp wysoki a tyleż średnicy u dołu). — Tu należą jeszcze *mogiły* ze ziemi usypane a niekiedy od dołu dla mocy opasane murem, niby obręczą — a nakoniec *komnaty grobowe* w skale wykute.

Nie ma wątpliwości, iż po przybyciu Dorów już wykluwa się w architekturze styl dorycki i wręcz od niego różny joński — choć oba te style jeszcze były nie wyrobione, nie wyraziste.

Z pomników *skulptury* tej epoki doszły naszych czasów owe sławne „lwy“ nad bramą Myceńską; formy ich zuchwałe, dzielne, choć jeszcze twarde jakby herbowe. Rzeźba zaś przedstawiająca bogów jeszcze długo zostawała w powiciu — gdyż tymczasem chodziło raczej o sam symbol — zatem kamień, słup zastępował posąg i wystarczał dla kultu. Później słupowi takowemu doprawiano dla poznaki głowę a tak powstają *hermy*. Później jeszcze ten słup zamienia się we formę ludzką ale sztywną, mającą nogi przylegające do siebie i podobnie ręce przyciśnione do ciała o ile te figury nie trzymały jakiegos przedmiotu. Ta skończalność podobna jest do egipskiej ale jedynie pozornie, bo z tych początków greckiej sztuki rozwinął się najcudniejszy kwiat artystycznej piękności, gdy przeciwnie Egipt trwał niewzruszenie w zakłęciu martwicy swojej. Te niezgrabne zwykle z drzewa strugane figury bywały przedmiotem najgorętszej religijnej czci (np. starowieczna drewniana figura Pallady była godłem losów Aten, ztąd Palladium). Nie dziw tedy, że te bożyszczą bywały malowane, złożone i ubierane w szaty prawdziwe a wielce kosztowne.

Malarstwo tej pierwszej epoki ograniczało się na powlekanii rzeźb farbami i na zdobieniu niezgrabnem naczyń glinianych we figury ludzkie i zwierzęce.

E P O K A II.

Od czasów Solona (od 580 lub 560 przed Chr.) do czasów Perikleasa i Phidiasa (do 460 przed Chr.) ().*

W tej epoce sztuka rzeczywista wzrosła na gruncie Grecyi. Ona już nie służy wyłącznie kultowi, ale dobiła się sama przez się znaczenia i przestaje być rzemiosłem. Z początkiem tej epoki prawie wszystkie ludy Grecyi nadają sobie formę rządu republikańskiego, odpowiadającą prostocie ich obyczajów, a rodzimemu usposobieniu, którego pierwszą ustawą było umiarkowanie. Najpiękniejszym wzorem republik ówczesnych są Ateny z prawodawcą Solonem na czele.

Sztuka tém więcej tutaj się wznosiła, gdy stosunki handlowe zagraniczne a rzeckie zabiegi zubożyły lud grecki, gdy nadto gimnastyka zwracała uwagę na naturę ciała, a nakoniec, gdy współcześnie zrodziła się chęć uwiecznienia posągami szczęśliwych palestry zwycięzców. Z form ludzkich wzniosła się fantazyja niezadługo do postaci niebian.

Wszak to właśnie w ostatnich trzydziestu latach przed skończeniem tej epoki rozpoczęły się wojny z Persami (bo w r. 493), które okrywając Grecyą najwyższą chwałą a podnosząc w niej ducha swobody, nadały świeży, nowy zwrot jej historii. Wtedy ruch duchowy wszędzie ożył potężnie. Po wszystkich ziemiach i osadach Greków powstają świątynie. Lubo większa część tych przybytków zniknęła, przecież te, które do naszych czasów spuścizną przeszły, podają nam dostateczne wyobrażenie o ówczesnej architekturze (**). W stylu jońskim, tak łagodnym, zmyslowym, budują głównie na Wschodzie — zwłaszcza w Azji Mniejszej przybytki pełne wspaniałości (np. Diany w Efezie). Styl zaś dorycki był panującym w Grecyi i osadach zachodnich (w Sycylii i w wielkiej Grecyi, to jest we Włoszech południowych). Charakter jego jest już zupełnie rozwinięty, a jak się wyżej rzekło, technie wielką powagą i uroczystością prawie posępną, obok niewymyślniej pierwotnej prostoty.

Co się tyczy *rzeźby* ówczesnej, w niej wyraźnie znać twarde pasowanie się fantazyi, pragnącej owoładnąć przedmiot swój. Liczny

(*) Wyliczając przy tej epoce i przy następujących epokach dzieła skulptury, które do nich należą, a które były przedmiotem uwagi naszej w czasie podróży, przytaczać będę też niektóre z najdawniejszych zabytków sztuki, przechowane po innych stolicach Europy, bo myślę, iż tak nieco się przysłużę podróżującym ziomkom naszym.

(**) Przywodziśmy też ową tak ważną świątynię w Egipcie, wspomnianą powyżej str. 139 i nast. — O świątyni Neptuna w Pestum pisałem w *Listach z Krakowa* T. II, str. 30 i nast.

atoli poczet rzeźbiarzy pracujący i w spiżu i marmurze, już tworzy swoje dzieła, jakoby w poczuciu nadchodzącej wielkiej epoki sztuki. *Argos, Sycyon, wyspa Aegina, Ateny* wydają wielce znakomitych mistrzów i szkoły sztuki.

Charakterem rzeźby tej epoki, zwaną staro-grecką, jest także powaga, uroczystość, groza obok spokojnej prostoty. Fantazja lekliwa nie rozpięła pełnych lotów swoich, więc nie tylko nie wyswobodziła się jeszcze z tradycyi, ale trzyma się ściśle natury, którą studjuje troskliwie, a kopiuje z niewolniczą niemal wiernością. Tak się dzieje, że ciała ludzkie jako przedstawca natury bywa naówczas wykonane na rzeźbach z całą prawdą niemal anatomiczną. A gdy świat duchowy był jeszcze wtedy dla Grecyi zagadką nietkniętą, więc też nie dziw, że oblicza będące ducha siedliskiem są martwe, prawie maskowate, typowe; bez indywidualności. Wiemy też, iż właśnie ten brak swobody duchowej stał się przyczyną, iż sztuka w tej epoce, zabierając się do większych kompozycji, łączy szczegółowe posągi jedynie zewnątrz, bo jedynie mocą najtwardszej symetrii. Dodajmy jeszcze, że arcyzm tej epoki pragnąc używać wdzięku swoim posągom, lubi je stroić i trefnić wyrabiając z wielką miernością drobiazgową fałdy szat, loczki, hafty, dziergania i t. d.

Pamiętajmy atoli, że w tej epoce, zwłaszcza w jej czasach późniejszych, powstają posągi utworzone z nierównie większą swobodą.

Wszak nawet w następnych okresach, gdy sztuka już była rozwiniętą, często jeszcze z pobożności naśladowała ten styl starożytny, jako uświęcony pradziadowym kultem religijnym, zwłaszcza wizerunki bogów, które składano w świątyniach jako dary ofiarne, były wykonywane w tym starożytnym stylu, który też z tego powodu zowią *archaistycznym* albo *hieratycznym* (*).

Malarstwo tej epoki starogreckiego arcyzmu zupełnie odpowiada współczesnej rzeźbie. Figury ciemnej barwy malowane na wazach i urnach przypominają nam postacie rzeźbione; różnią się atoli może od nich wielkiem życiem i gwałtownością ruchów. Bo fantazja bywa zawsze swobodniejsza w malarstwie niż w rzeźbie.

W czasie podróży naszej oglądaliśmy niektóre ważne zabytki, należące do tej epoki starogreckiego arcyzmu, odznaczające się właśnie wyżej wspomnianymi cechami. Tak oglądając w Neapolu *Dianę Pompejańską* fig. 74 (T. IV, str. 113), zwracaliśmy baczną uwagę na jej ruchy wprawdzie już żywe ale jeszcze nieco kamienne, i na jej szaty z pedancka ufałdowane. Opisaliśmy tam również archaistyczną *Palladę Herkulańską* (T. IV, str. 115) i archaistyczną grupę *Orestesa i Elektry* (T. IV, str. 116). W Rzymie przedmiotem obszerniejszych rozpraw były rzeźby frontów świątyni na wyspie Eginie *Eginetami* zwane (T. VI, fig. 142, i fig. 143 str. 142). Widzieliśmy ich

(*) K. O. Müller, Handbuch der Archäologie § 96.

odlewy w Lateranie. Zwraçałem uwagę czytelnika na ową ścisłość symetryczną łączącą jedynie zewnętrznie te figury a daleką od wszelkiej istnej kompozycji. Rozbierałem z czytelnikiem jeszcze w Rzymie ów sławny relief we willi Albani, ową *Leukotheę* (T. VI, str. 155), którą podaliśmy na fig. 146. Uderzało nas to dzieło prostotą swoją i niewinnością, ale zarazem chybionym rysunkiem i nienaturalnym, zbyt misternym fałdowaniem szat. Przypominamy jeszcze jako we willi Albani przechowują wielce ważną Palladę archaistyczną (*).

E P O K A III.

Od Peryklesa do Aleksandra W. (Od 460 do 336 r. przed J. Chr.)

Tryumfy Greków nad perskim Wschodem, które uratowały na wszystkie wieki kulturę europejską od azyatyckiego barbarzyństwa, podnieciły całą potęgą rodzinny pierwiastek Hellenów, — wrychle geniusz Greków rozwinął się jakby cudem na wieczną chwałę ich imienia i całego ludzkiego rodu. Nastaly czasy tak świetne, tak wielkie, jakich już nie zaznał nigdy świat — przedtem, ani w czasach późniejszych. W ciągu tych studwudziesciu kilku lat, w których trwała ta epoka, Grecya ta maluchna wydała liczniejszy poczet wielkich ludzi niż przez lat tysiąc z okładem którekolwiek z państw wielkich, wiodących obecnie rej w kulturze a polityce europejskiej. Teraz ziściła się w całej pełni owa idea, co była ideą żywotną Grecyi, bo owa cudowna harmonia między duchem a materją, między myślą a ciałem, człowiekiem wewnętrznym i zewnętrznym, słowem,

(*) *Palermo* posiada dwa dzieła bardzo dawne, bo należące do samych początków téj epoki, są to dwie metopy, które należały do bardzo starej świątyni w Selinuncie. Na jednej z nich Herkules niesie dwóch Kekropów, uwiązanych do góry nogami do dzidy bohatera; na drugiej metopie Perseusz uciną głowę Medusie. Figury krępe, pełne szkarady, powykręcane — z twarzą obojętną.

W Muzeum paryżkiem przechowana jest arcyważna płaskorzeźba, znaleziona na wyspie *Samotrake*, będąca jak się zdaje ułamkiem z krzesła lub z tronu. — *W Paryżu* znajduje się jeszcze płaskorzeźba ze świątyni w *Assos* arcyważna, dalej posąg Apollina z brązu i Minerwa z marmuru. I również godny uwagi oltarz 12 bogów — należący do czasów późniejszych, ale wykonany z umysłu w stylu starym, archaistycznym.

Muzeum Wielkiej Brytanii chlubi się Apollinem wielkiego historycznego znaczenia i rzeźbami z pomnika Harpyjów — z Lycyi.

W Dreźnie należy przypatrzeć się Minerwie — (Palladzie), która wprawdzie jest bez ramion i głowy, ale wielce ważna, bo jest istnym przykładem archaistycznego stylu.

Monachium szczyci się rzeźbami z wyspy *Eginy*, których odlewy widzieliśmy w Lateranie, tudzież posągiem Apollina z Tegea, nieco z egipską wykonanym.

W Watykanie przechowuje się dwie Penelopy, Apollo i Spartanka — w pałacu Guistiniani w Rzymie znajduje się Vesta z tego czasu.

owa harmonia zestrzajająca dwa światy odwrotne a miarkujące je nawzajem. Ztąd też człowiek w Grecyi jest całością, jest osobą w znaczeniu bezpośredniem, bo w nim wszystkie czynniki tak duchowe jak i cielesne mają pełne wyrażenie swoje, żadna drugiej nie pochłania, nie przytłumia. Ta istota Grecyi, będąca cełą klasycznego świata, ziszcila się u Greków we wszystkich kierunkach duchowych, więc w obyczajach, w prawie, w historii, w polityce, w poezyi, a znalazła najwyższy wyraz swój w sztuce pięknej (*).

Przecież o tej istocie ducha greckiego i o znaczeniu sztuki klasycznej mówiliśmy już tyle razy w innych książkach moich a nawet tak często w tej *Podróży* naszej, iż się tutaj wstrzymamy od wszelkiej dalszej charakterystyki w tej mierze (**).

Przypominamy jedynie, że owa harmonia ducha a materyi, idealności a ciała wyjawia się w *architekturze* greckiej, zestrojem cudownym czynników estetycznych, więc duchowych z warunkami konstrukcyi a techniki, jako wyobrazicielki materyi. Pierwiastki stanowiące przeto piękność architektoniczną są zarazem skutkiem potrzeby i względów materyalnych.

Podobnie też i rzeźba, a może ona jeszcze dzielniej i naoczniej niż architektura uwydatnia ową harmonią i równowagę się idei wewnętrznej, owej treści duchowej z formą zewnętrzną i pojawem z myślowym. Jakoż w skulpturze greckiej ten zestrój jest tak ścisły i doskonały, iż cała treść ducha wyraża się we formie, a nawzajem cała forma przepromieniona jest treścią wewnętrzną duchową.

Jednak ta epoka najwyższego górowania ducha greckiego i jego piękności rozdziela się *na dwa okresy*. Jakoż w ciągu jej trwania przypada owa nieszczęsna domowa wojna Peloponezka, w której republiki greckie toczą z sobą walkę na zabój. Wojna ta trwając lat dwadzieścia kilka, i silnie wpływając na usposobienie Grecyi, działała też na jej sztukę. Tak więc inny jest styl sztuki przed skutkami tej wojny, a inny gdy już wojna ta zrodziła nowy zwrot w obyczajach i w artyzmie. Sztukę w tym drugim okresie zowią drugim rozkwitem jej — ona również była wysokiej piękności, jak pierwsza, ale piękności innego znaczenia.

Okres I.

Architektura. Styl dorycki, jak już powyżej mówiliśmy — dotychczas był przeważającym u ludów greckich doryckiego pochodze-

(*) Gdy sztuka jest najdoskonalszym wyrazem duchowego nastroju Grecyi, więc też nie pojęta dla nas liczba artystów wykwitła na jej gruncie Brunn w końcu dzieła swojego o mistrzach greckich podał ich spis — jest ich 1,208!

(**) Tak w tomie V czyniliśmy porównania między klasycyzmem Grecyi i Rzymu, a między bohaterami Grecyi i Rzymu a romantycznym rycerzem średnich wieków, — str. 80 i nast.

nia, zwłaszcza w osadach zachodnich (w Sycylii, i we Wielkiej Grecji to jest w Italii południowej). Styl joński nawzajem kwitł głównie na Wschodzie zwłaszcza w osadach Małej Azji. Teraz atoli nie tylko oba te style schodzą się w świetnych Atenach, będących pełnem ogniskiem helleńskiego ducha — ale nawet sam styl dorycki w Atenach jest jakby cudnem zaślubieniem obu tych tak odwrotnych architektonicznych ideałów, bo zachował swój charakter ogólny, swoją dawną mężkość, uroczystość poważną, ale znać, że go owiały tchyl łagodnej muzykalnej Jonii. Tak ten styl dorycki teraz zakwitnął wdziękiem a niewypowiedzianym urokiem.

Cała Grecya w tym okresie szczęsnym w podniesieniu ducha po tryumfach nad azyatycką dziczą, stawia po wszystkich ziemiach świątynie na cześć i dzięki swoim bogom ratowanym.

Wspomnimy jedynie o niektórych ateńskich budowach tego okresu. Teraz powstaje świątynia Tezeusza (Thesejon) wzniesiona nieco wcześniej, bo około r. 460 przed J. Chr. (za rządów Cymona) a będąc zachowana arcy szczęśliwie, stała się dla nas aż do obecnej chwili cudownym, przeczystym wzorem harmonii a proporcji.

Wrychle nastąpiły czasy *Peryklesa*, jedyne w dziejach świata dla sztuki a piękności — a owa jasnej chwały góra Ateńskiego grodu, owa *Akropolis*, będąca zarazem wojenną twierdzą a ogniskiem świętości narodowych, zaświeciła dziwami architektury i rzeźby.

Ze strony miasta po arcy wspaniałych a pełnych przepychu schodach marmurowych wstępowano na wysokość góry Akropolis — tam na wierzchu na samym terasie hardo stanęły owe Propyleje będące zarazem wchodem wspaniałym a zarazem bramą obronną. Facyata Propylejów ubrana w kolumny i w szczyt łagodny miała wejście jakby frontu świątyni. Po obu bokach tego cudnego budynku wznosiły się niby skrzydła budynku, dwie mniejsze świątynie (in antis ob. T. VI, str. 177). W jednej podziwiano malowanie wielkiego *Polygnota*, a druga poświęcona była bogini zwycięstwa bezskrzydłej (Nike-Apteros). Mistrzem i budownikiem Propylejów był Mnesykles, który je zbudował około r. 437 przed J. Chr.

Wyszedszy z tej okazałej, cudnie pięknej budowy, ujrzałeś w pełnej odległości samą świątynię partenńską, poświęconą dziewiczej Palladzie-Ateńskiej a zbudowaną nieco wcześniej od Propylejów. Wykonali ją, jak już wiemy, pod sterem Fidiasa, mistrzowie Iktinos i Kalikrates (T. VI, str. 143). Parthenon, choć dziś smętna ruina, jeszcze unosi rozkoszą i zachwyca cudem swoich proporcji.

Gdy atoli okres ten tak świetnie promieniał architekturą, cóż dopiero działo się ze rzeźbą, która przecież jest sztuką wybraną a właściwą Grecji.

Kalamis (około 450 przed J. Chr.) jest skulptorem zapowiadającym najwyższe południe sztuki, bo się stał jakby przejściem z epoki poprzedniej do obecnego, tak pełnego chwały okresu. *Kalamis* nie tylko odznaczał się gruntownem znawstwem proporcji i anatomii,

ale równie z mistrzowska wykonał dzieła swoje z marmuru i ze śpiżu, ze złota i kości słoniowej, a tworzył równie znakomicie postacie ludzkie, jak ciała zwierzęce. Obok niego występuje znakomitym talentem *Pythagoras*, przedstawiający bohaterów, atletów i formy zwierząt i t. d.

Ale po nad wszystkich poprzedników swoich wzniósł się *Myron*, a wyżej jeszcze *Fidias* i *Polykletos*.

Najstarszy z nich *Myron* używa przeważnie śpiżu za wątek swój, a jest arcymistrzem w przedstawieniu natury, a zwłaszcza umie chwycić przyrodę w sytuacjach chwilowych, przelotnych. Tym trybem ujęte posągi jego nie tylko okazują ruchy rąk, nóg i t. d., ale nawet wzbudzenie całego wewnętrznego organizmu (płuc, serca i t. d.). Odwołujemy się w tej mierze do uwag naszych wyrzeczonych w obec jego *Discobola* fig. 135 (T. VI, str. 117).

Uczniami *Myrona* byli *Lykios*, syn jego, i *Stypax* — i *Kresilas*, twórca sławnej *Kapitołińskiej amazonki*.

Najwyższym atoli przyczółem tej epoki i całej sztuki greckiej jest *Fidias* (urodzony w Atenach około r. 500 przed J. Chr.), który pojmując świat i wszechrzeczy na olbrzymią, ogromną stopę, połączył ściśle jak już nikt więcej idee nieskończone ze światem zmysłowym, a wysokości Olimpu ze ziemskim żywotem. Lecz choć *Fidias* jest największym rzeźbiarzem wszystkich czasów, nie będziemy się tu rozwódzić nad właściwością geniuszu jego, gdyż takowa była już przedmiotem obszerniejszych uwag naszych, zwłaszcza gdyśmy się powyżej rozpatrywali w *Jowiszu z Otricoli* (fig. 133, T. VI, str. 111 i str. 98), w *Jowiszu Verospi* (fig. 134, T. VI, str. 112) i w odlewach rzeźb *Parthenonu* (fig. 144 i 145, str. 146 i nast.). Dodajmy tutaj, iż jak *Fidias* w *Jowiszu Olimpijskim* (wykonanym z kości słoniowej i ze złota) stworzył ideał ojca bogów, tak również jest twórcą ideału *Pallady*. Nie wspominając już o innych posągach *Minerwy* jego dłuta, przywodem tylko dwie, jedna jest *Promachos* walcząca za wolność *Aten*; była ona posągiem 60 stóp wysokim a stała na *Akropolis*, druga jego *Minerwa* złożona z kości słoniowej i ze złota wznosiła się w samym *Parthenonie*, który właśnie dla niej był wybudowany. Pamiętamy jako *Dioskury* na *Monte Cavallo* miały być wykonane wedle pierwowzoru *Fidiasa* — (T. VI, str. 163 i nast.).

W tej epoce kwitnie jeszcze *Kalimachos*, wynalazca kapitulu *korynckiego* (*Listy z Krakowa* T. II, str. 7) i *Demetrios*.

Polykletos współczesny *Fidiasa* tworzył w duchu zupełnie różnym od niego, bo stanął na czele szkoły zupełnie różnej od *attyckiej*.

Jakoż *Polyklet* urodzony na *Peloponezie* w *Sycyonie*, założył

(*) W powyżej wspomnianej książce o współczesnym rozwoju *Filozofii i Sztuki greckiej*, obszernie przedstawimy *Fidiasa* i wiek jego. (Zob. przypis do str. 140. — St.)

w Argos (na Peloponezie) szkołę, która jako wyraz doryzmu była wręcz odwrotną owęj szkole ateńskiej. Bo lubo prawda, że Polykletos stworzył ideał Hermesa (Merkuryusza), a nawet ideał Junony (Hery) matki bogów, jednak jego fantazyja kochała się przeważnie w piękności ludzkiej, ziemskiej (T. IV, str. 168 i nast. T. VI, str. 158).

W kolosalnej głowie Junony Ludovisi fig. 148, (T. VI, str. 159) oglądaliśmy odblask tój jego sławnej Hery; we Florencyi widzieliśmy Junonę przypominającą pomysł Polykleta, ale z rzymską przerobioną. W Watykańskim belwederze przechowany jest Hermes, zwany niegdyś Antinousem Belwederskim fig. 136 (str. 119) a będący jak wiemy, jakby ubóstwieniem postaci ludzkiej, rozwiniętej gimnastyką (palestrą). Przypominam też, jak ten wielki mistrz przedstawił naprzód Doryphora, który był uwidomieniem (kanonem) najdoskonalszych proporcij ludzkich w młodzieńcu dzielnego, męskiego hartu; a później stworzył — postać Diadumenosa fig. 147 (T. VI, str. 157) młodzieńca miększych form, ale przecież dalekich od zniewieściałości.

Okazuje się tedy pewna wspólność między twórczą fantazyją Polykleta i Myrona. Jednak z drugiej strony rozdziela ich znaczna różnica. Bo gdy mistrzostwo Myrona zasada się na uchwyceniu form ciała w ich przelotnych chwilach, gdy jest-li naturalizmem bystrym, mistrzowskim; Polyklet przedstawia nam najczęściej swoje figury w sytuacji spokojnej, rozwijając całą cudowną piękność organiczną człowieka, ale jak się rzekło, wyrobioną, uzaconą ćwiczeniem gimnastycznym. Ośmieliłbym się atoli wyrzec, iż znów obaj ci mistrze z jednej strony, a Fidias z drugiej wyrażają wspólny charakter swojej epoki. Mniemam albowiem jak idea ogólna, będąca cechą tój epoki, wyraża się u Fidiasa w postaciach i obliczach bogów, jako potęg ogólnych nieskończonych, tak znów u Myrona i Polykleta ta idea wyjawia się w istocie cielesnej człowieka ogólnie ujętj. Jakoż fantazyja twórcza obu tych mistrzów daleką jest od wyrażenia wszelkiego indywidualizmu, jednostkowego, daleką od wszelkiego niby portretowania.

Za czasów Polykleta odznacza się *Naukydes* twórca diskobola, którego widzieliśmy w Watykanie (T. VI, str. 117); w Watykanie i w Kapitolu przechowują Amazonki, które zwykle Polykletowi przypisują (*).

(*) Następujące miasta szczycą się zabytkami rzeźby tój epoki:

Londyn. Tu przechowuje się wielka ilość rzeźb Parthenońskich (T. VI, str. 143). Podobnież część rzeźb z fryzu świątniczki Nike-Apteros i skulptury z fryzu świątyni Bassae z pod Figalii.

Paryż. Pallas z Velletri jest zaiste najcudniejszym posągiem tój niebianki, a zapewne dokonany w stylu Minerwy, dziewicy Fidiasa.

Amazonka ranna — naśladowanie dzieła Kreisilasa, ucznia Myrona.

Okres II.

Ten okres zajmuje sobą czas od 400 do 300 przed Chr.

Wojna Peloponezka, owa nieszczęsna wojna domowa, którą wiodły między sobą przeliczne republiki, rozbiła jedność Grecyi, roztrąciła ogólną jej ideę. Ogół rozjednostkował się w sobie. A jak każda z ówczesnych republik greckich zaczęła się uważać za całość osobną, mniej dbając o całą Grecyą jako ogół, tak każdy człowiek miał siebie za jednostkę indywidualną i tracił poczucie obywatelskie, wiążące go z ogółem swojej republiki. Tak rozwinęło się znaczenie wewnętrznej własnej osobistej treści. Ten charakter odbija się też w dziełach artyzmu tego drugiego okresu. Teraz bogi jako potęgi powszechne, wspólne całej Grecyi nie są więcej przeważnym przedmiotem dla sztuki; teraz zadaniem mistrza jest uwidocznienie we wszystkich tonach owej misterniej muzyki wewnętrznej serca, a patetyczności poruszającej duszę człowieka.

Prawda, że mimo tego nastroju artyzmu i w tej epoce stwarzano nowe ideały bogów, będących przedstawcami ogólnych idei — ale tworzenie takowe nie jest bynajmniej już charakterem przeważnym tego okresu; a co więcej — baczmy, iż nawet postacie bogów, utworzone w tym czasie, same są wyjawieniem uczuć ludzkich, indywidualnych (np. Venus, Apollo, i t. d.). Naczelnymi mistrzami tego nastroju sztuki jest *Skopas* i *Praxyteles*. Obaj ci mistrze mimo cechy różnej swojej stanęli na wspólnym tle swojego czasu.

Skopas (kwitnie już około roku 394). Uczucia głębokie, namiętności, patetyczność, poruszenia umysłu, będące jak się rzekło znamieniem niniejszego okresu, wyrażają się u tego mistrza sposobem jemu właściwym, bo idealnie, — ogólnie, to jest tym trybem, iż jego postacie i oblicza nie mają jeszcze cechy indywidualnej ściśle wydatnej (są dalekie niby od portretu). A nadto w postaciach Skopasa najczęściej żyje pathos, uczucie trwalsze, będące jakby ich tłem przyrodzonym, nie przemijającym. I dla tego też Skopas przedstawia pojawiające się wśród ludzi moce nadziemskie, nadludzkie. Z powodu tego charakteru Skopasa, raczej jemu a nie Praxitelesowi przypisują grupę Niobidów — fig. 52, 53 (T. III od str. 162 i nast.).

Ułamki metopów ze świątyni Jowisza w Olimpii.
 Płaskorzeźba, na której Amphion, Antiopa i Zethus.
 Tablica z fryzu Parthenońskiego.
 Głowa z grupy szczytowej Partheonu.
 Powtórzenie Merkuryusza Belwederskiego.

W Monachium przechowuje się popiersie kolosalne Pallady, podobne do Pallady z Velletri.

Drezno chlubi się Palladą kolosalną (z pałacu Chigi), która jak się zdaje wykonaną została w duchu Fidiasa.

Ta cecha Skopasa występuje też dobitnie w zabytkach wedle pierwowzorów, lub w duchu jego wykonanych. Przypominamy Nereidę Florenczkich zbiorów, ową piękną uroczą niewiastę, której uśmiech wdzięczny oblatują jakieś tęsknoty, pełne grozy a uroczyściej powagi (T. III, str. 171). W Watykanie widzieliśmy Ariadnę miotaną przez sen niespokojnym przecuciem, a złowrogiem marzeniem (T. V, str. 114). — We villi Ludovisi opisaliśmy Marsa, nieużytego boga wojny, tonącego w tęsknej miłosnej zadumie (T. VI, str. 159). — W Watykanie zachwyca nas Apollo wykonany, jak się zdaje również wedle pierwowzoru Skopasa. Opływa go jakby niewiesciami, długa, bogata falująca się szata — a bóg poezji, muzyki w zachwyce wieszczym uderza w struny.

Najcelniejszym współpracownikiem Skopasa jest *Leochares*, mistrz owej cudownej watykańskiej grupy Ganimeda i Jowiszowego orła. Wiemy jako to dzieło znaczy śmierć młodzieniszka a przypominamy, jako na twarzy jego i całej postaci wyraża się słodycz, żal i głębokie rozrzewnienie (T. VI str. 115).

Drugim głównym przedstawcą tego okresu jest *Praxiteles*, może o 40 lat młodszy od Skopasa (kwitnie między rokiem 360 a 340 przed Chr.). Mistrz ten lubo jest również wieszczem serca i uczuć głębokich, przecież jest różny od Skopasa. Jakoż ma to właściwego sobie, iż jego postacie są mniej idealne, mniej ogólne, a raczej wyrażają indywidualizm, bo cechę wskroś osobniczą, którą właśnie każdy człowiek różni się od wszystkich innych. Dopiero na takiej postaci indywidualności pełnej, Praxiteles, jakby na tle, wyjawia grę uczuć trybem, jakim one właśnie wystąpić musiały, w takowej a nie innej indywidualności. Uważmy, że ta jednostkowość była u Praxitela uwydatnioną do tego stopnia, iż bywała ujętą nie tylko w różnych indywidualnościach, ale nawet w ich chwilowych w przemijających, więc jednostkowych sytuacjach (*).

Ale pamiętajmy, że postacie Praxitelesa mimo prawdy swojej tchną jeszcze cudowną pięknnością, niezrównanym wdziękiem ciała i duszy, a idealnością prawie nadziemską. Łatwo zgadnąćby można, że z takowem artystycznym usposobieniem Praxiteles stał się twórcą ideału Afrodyty, bogini miłości, owej niebianki, co jest właśnie mistrzynią tej magicznej potęgi serca, co śpiewa w piersiach ludzkich tak przeróżnemi tony. Afrodyty Praxitela nie tylko promienią cudnością formy ciała, ale są wyrazem duszy, która tętni w całym ich ułożeniu, w postawie i obliczu. Najcudniejsze jego Afrodyty były owa bezszatna w Knidos (w Azji Mniejszej) a druga na wyspie

(*) Co do tych charakterystyk Skopasa i Praxitelesa i późniejszej Lysippa ob. i porównaj obszerne i głębokie rozprawy *Brunna*, *Geschichte der griechischen Künstler* 1850 i *Overbecka*, *Geschichte der griechischen Plastik* 1858. — *Overbeck* najczęściej się zgadza z bystreimi pomysłami *Brunna*, które bywają wsparte głęboką erudycją.

Koos, draperyą odziana. Świat dziś nam obecny stał się dziedzi-
cem licznego szeregu posągów Afrodyty, które to mniej, to więcej
są odgłosem Praxitelesowych niebianek zwłaszcza Knidyjskiej.
Rzekłbym że każda z nich objawia inny ton, inny nastrój miłości,
inny jego objaw, inny obraz tego ciągle zmieniającego się kalejdo-
skopu serca. Przypominamy Venus Medycejską, wykonaną przez
Kleomenesa, ale dopiero za czasów rzymskich, fig. 54 (T. III, str. 174),
może ona najwięcej odstępować od Knidyjskiej — wierniejszemu jej
naśladowaniem jest Kapitolińska Venus (T. VI, str. 137 i nast.), a wię-
cej jeszcze Venus na Watykańskiej sali „Krzyża Greckiego“ (suknia
blaszana! T. VI, str. 127). Przywodzę jeszcze ową rzewną, tkliwą,
a pełną wzniosłego majestatu Venus z Kapuy widzianą w Neapolu
(T. IV, str. 116) i znów ową w Watykanie na pół klęczącą na pół
siedzącą (Venus accroupie T. VI, str. 127). Przypominamy cudnie
pięknego Watykańskiego Amora (torso) tonącego w smętnej, rzew-
nej zadumie (T. VI, str. 113), z którym wiąże się owa wdzięczna
anegdota z Phryną. Ten sam amor zachowany w całości znajduje
się w Neapolu (T. IV, str. 150). Podobnie Praxiteles tworzy
w tym sobie właściwym duchu Apollina; takim jest Apollo Sauro-
ktonos w Watykanie (T. VI, str. 112) i ów młody Apollino w Try-
bunie Florenckiej, fig. 55 (T. III, str. 176). Stylem Praxitela
technie również ów zadumany, rzewny Faun Kapitoliński (T. VI, str.
131). A być może, jako owa przesłiczna figlarna grupa Bachusa,
pacholeńca siedzącego na barkach Fauna, którą widzieliśmy w Nea-
polu, zrodziła się z jego szkoły (T. IV, str. 117). Zdaje się, że
w duchu Praxitela utworzona jest owa grupa watykańska Fau-
na wyciągającego pijanemu satyrowi drzazgę ze stopy (T. VI, str.
116) i torso Psychy i torso Bachusa przechowany w Neapolu (T. IV,
str. 151).

Nie ma prawie wątpliwości, iż uczeń Praxitelesa *Kefisodotos* jest
mistrzem owej znaniej czytelnikowi florenckiej grupy zapaśników,
fig. 56 (T. III, str. 177).

Ta szkoła attycka zwłaszcza ku końcowi tego okresu celowała
w portretowaniu, ale uzacniając, idealizując indywidualności. Być
tedy bardzo może, iż ta cudnie piękna postać w Neapolu zwana
Aristidesem fig. 76 (T. IV, str. 117) i posąg jemu wielce podobny
Sophoklesa w Lateranie (T. VI, str. 148) należy właśnie do tego
czasu.

Trzeci wielki mistrz tego okresu jest *Lysippus* — on żyje na
schyłku już jego — a nawet sięga w epokę następną, bo w czwartą,
jakoż jest czynnym jeszcze w 316 r. przed Ch. więc jeszcze w siedem
lat po śmierci Aleksandra W-go.

Lysippus, będąc mistrzem szkoły Peloponezkiej (Argiwo-Sy-
cyońskiej) wręcz odwrotniej szkole attyckiej — jest więc następcą
Polykleta i podobnie jak ten mistrz tworzy swoje dzieła ze spiżu.
Co do charakterystyki jego stylu wystarczy, jeżeli przypomni

jego stosunek do Polykleta. Polyklet wykonał Doryphora, będącego kanonem, bo uwidomieniem, uosobieniem proporcji ludzkich; otóż i Lysippus stworzył wzór proporcji, ale inny, bo twierdził, iż Polyklet uwidomił w kanonie człowieka jakim bywa, on zaś przedstawia postać ludzką, jaką być winna (T. VI, str. 128). Jego posągi są smuklejsze, wdzięczniejsze, lżejsze. Wyrazem jego ideału jest znany nam Apoksyomenos fig. 139 (T. VI, str. 128).

Lysippus tworzy w duchu naturalistycznym swojej szkoły Argiwijskiej, i dla tego właśnie jest on wielkim mistrzem w przedstawieniu kształtów zwierzęcych (konie, lwy, polowania). Lubo atoli nie stwarza rzewnych ideałów niebian, przecież odznacza się właściwymi sobie cechami. Jego figury nie tylko, jak się rzekło, tchną lekkością wdzięczną, a elegancyą naturalną, lecz popisują się jeszcze szczegółami, zwłaszcza włosami wyrobionemi misternie. Nadto jego posągi odznaczają się indywidualnością uchwyconą okiem bystrym, zgadującym. Ztąd Lysippus był wielkim portrecistą. Wiadomo nam, że ten bohater młody jednemu tylko Lysippowi rzeźbić się pozwolił. Ale krytyka zarzuca mistrzowi temu brak owęj indywidualnej duchowości, którą podziwialiśmy w postaciach utworzonych przez Praxitela. Wytykają mu jeszcze zbytnie ubieganie się za efektem. Otóż ta chęć uderzania podziwem sprawiła, iż Lysippus chętnie tworzy posągi niezmierne, kolosalne i znów grupy z wielu figur złożone np. jego grupa wojowników poległych nad Granikiem, składająca się z 26 figur konnych a 9 pieszych (*).

Obok Lysippa kwitnie starszy od niego *Euphranor*, który tworzy również w stylu szkoły Peloponezkiej (Argiwsko-Sycyońskiej) — a jego wątkiem jest spiż i marmur.

Liczny poczet uczniów rozwinął się ze szkoły Lysippa. We Florencji wobec głowy Aleksandra umierającego fig. 57 (T. III, str. 187 i nast. przyp.) wspomniałem, jako jeden z uczniów jego *Lysistratus* zdejmował maski gipsowe dla wykonania wizerunku. Wsławił się jeszcze *Daippos* i *Boethos*, który jak się zdaje jest mistrzem owego pacholęcia piastującego się z gęsią (T. IV, str. 150) — następnie odznaczyli się *Euthykrates* i inni.

Przypominamy, że do zabytków wedle Lysippa wykonanych, należy dopiero co powyżej wspomniana: Głowa Aleksandra umierającego, a druga w Kapitolium wyobrażająca Aleksandra jako bóstwo Słońca (*Helios*) (T. VI, str. 134). W Neapolu zajmowała nas konna statuetka brązowa z Herkulanum wyobrażająca Aleksandra (T. IV, str. 173 i nast.) — Ów sławny Faun tańczący z Pompei był

(*) W Neapolu skreśliłem treściwą charakterystykę rozwoju sztuki greckiej, porównując epokę Fidiasa i Polykleta z artystem Skopasa, Praxytela i Lysippa i znowu tych mistrzów z epoką IV, o której poniżej mówić będziemy. Zob. T. IV, od strony 153 do 158.

może wykonany także wedle Lysippa (T. IV, fig. 94, lit. *d* na stronie 275, a bliższy opis T. IV, str. 170). — Wszak mówiliśmy, iż ów marmurowy Herkules farnezyjski był bez wątpienia rzeźbionym wedle spiżowego wzoru Lysippa, fig. 78 (T. IV, str. 162) przez *Glykona* pracującego dopiero za czasów rzymskich. Podobnie też ów sławny na świat cały Torso belwederski zrodził się za czasów rzymskich pod dłutem *Apolloniusa* wedle motywów Lysippa (T. VI, str. 117). — Tu należy *Amor* na Kapitolium napinający łuk (T. VI, str. 131) — następnie ów młodzieniaszek spiżowy wyciągający sobie cierń ze stopy (T. VI, str. 139). — Może tutaj jeszcze policzony być winien najpiękniejszy starożytny brązowy posąg spoczywającego *Merkuryusza*, będący klejnotem Neapolu (T. IV, str. 167 i nast. — Marmurowy wizerunek *Ezopa* w Villi Albani jest z pewnością naśladowaniem pierwowzoru Lysippa albo *Aristodema*, który także jest przedstawcą tegoż okresu i stylu (ob. T. VI, str. 155). — W końcu przypominamy konie spiżowe świętego *Marka* w Wenecyi (T. II, str. 144) (*).

Co do sztuki malowania w obu okresach tej epoki kilka lekkich wiadomości o niektórych mistrzach wystarczy. Na wstępie do tej epoki stanął wielki *Polygnotos* wspomniany już powyżej (str. 189), który choć trybem wielce prostym umiał wyrazić duszy poruszenia — on jest rejem szkoły attyckiej. Później pojawia się szkoła

(*) *Paryż* posiada bez wątpienia najcudowniejszy posąg *Afrodyty*, który się nam pozostał po całej starożytności, a tym jest *Venus z Melos* (z *Milos* po nowogrecku), będąca może naśladowaniem boginki *Koickiej* (*Koos*) *Praxitela*, albo jak inni mieć chcą *Skopasa* — w niej widzimy uroczyść, szlachetność zlaną z wysoką pięknoscia. W *Luwrze* również przechowuje się jeden z *Niobidów* z *Pedagogiem* — dalej *Menada* porwana szałem bachicznym, zapewne naśladowanie wzoru *Skopasa*. *Paryż* posiada jeszcze niektóre dzieła wykonane za czasów rzymskich wedle motywów i w stylu *Praxitela* — jako ową sławną *Dianę Wersalską*, która uwidania nam jak to *Praxiteles* pojmował boginię *łowów*. Wielce godna wspomnienia jest głowa *Knidyjskiej Wenery* — *Venus z Arles* — *Venus Genitrix* — *Bachus* — i znowu młody *Bachus* — *Grupa leśny Pan ze Satyrem* (ob. wyżej) — *Apollo Sauroktonos* — (z błędnie restaurowanem ramieniem prawem).

W *Londynie* złożone są ważne płaskorzeźby z tego okresu a pochodzące z dawnego *Halikarnasa* (dziś *Budrun*), a które należały do owego słynnego pomnika który kazała postawić *Artemisia* królowa na cześć swojego małżonka *Mausoleusa* (z tą grobowiec zwał się *Mausoleum*). *Pan Ch. Newton* bieżącego właśnie roku odkrył na miejscu nowe resztki tego grobowca który tém ważniejszy, iż sam *Skopas* zajmował się wystawieniem jego (*).

Monachium szczyci się istnieniem sztuki w *Meduzie Rondanini* — mistrz jakby cudem zdołał połączyć śmierć i życie, okropność, ohydę z pięknoscia form. Niektórzy krytycy odnoszą to dzieło do niniejszego czasu, więc do drugiego okresu Epoki III. — W stolicy bawarskiej przechowuje się jeszcze ów *Faun* pijany *Barberini*.

(*) Objaśnienia w tym względzie daje dzieło *Newtona*: *A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Brachadae*. 2 tomy. Londyn 1862 r. — St.

jońska, która podobnie jak i *jońska* architektura jest miękka, łagodna a nawet nieco niewieścia. Do niej należy *Zeuxis* którego talent głównie celował w przedstawieniu aż do złudzenia pojavów zewnętrznych mniej atoli świecił treścią duchową; następnie wstąpił się *Parrhasios*, który jak się zdaje był mistrzem w cieniach, światłach i półcieniach i t. d. *Timanthes* odznaczał się, jak się domyślać można, głębokiem ujęciem przedmiotu potrącającem widza do myślenia — wszyscy ci trzej mistrze kwitną za czasów wojny Peloponezkiej, zatem około 420 przed J. Chr. Obok tych szkół powstaje Sycyońska na Peloponezie. Zdaje się, że ona podobnie jak Sycyońska szkoła rzeźbiarzy zwróciła się do głębszych studyów rzeczywistej natury. Tu należy *Eupompus* i *Pamphilos*, który uczy umiejętnie, *Aristides*, umiejący chwycić stronę moralną w człowieku; *Euphranor*, rzeźbiarz i malarz, był uczniem *Aristidesa*. Wszyscy tu przytoczeni malarze kwitną w przeciągu czasu między końcem wojny Peloponezkiej a Aleksandrem W. (między 404 a 336 r. przed J. Chr.). A współczesnym Aleksandra był *Apelles*, największy malarz starożytności — i prawie jemu równający się geniuszem *Protogenes*. Do końca tej epoki należy artystka *Helena*, która będąc współczesną Aleksandra malowała bitwę pod Issus stoczoną w 333 r. przed J. Chr.; niektórzy domyślają się, że owa sławna mozaika pompejańska, Bitwa Aleksandra, jest kopią jej obrazu.

E P O K A IV.

Od Aleksandra W-go do zburzenia Koryntu przez Rzymian.

Grecya po Aleksandrze straciła siebie, kłaniała się przemożnym zwycięzcom, często nawet szczęśliwym a niecnym awanturnikom. Ztąd architektura i w ogólności sztuka służy teraz przeważnie ludzkiej dumie, a raczej kocha się w przepychu nie w piękności, raczej stawia pałace nie świątynie. Buduje całe miasta — namioty i okręty bajecznego ogromu i zbytku (*).

Co się tyczy w szczególności rzeźby, i ta epoka zrodziła dzieła nieśmiertelnego znaczenia, choć jej ideał był wskrós inny — nowy ale niższy od poprzednich. Bo tym ideałem jest natura ludzka i spotęgowanie gwałtowne uczuć ciała i duszy, jest wstrząśnienie ducha człowieka do dna, a uchwyconego w jednej przelotnej chwili. —

(*) W Wenecyi (T. II, str. 58), mówiąc o Bucentaurze dozów, opisałem okrętą Hierona (um. 214 przed Chr.) i drugi statek Ptolomeusza Philopatora, oba te okręty są dobitną charakterystyką tej epoki.

Charakterystyka tej epoki: T. IV, str. 156 i nast.; T. VI str. 121 i 136 i nast.). Sztuka, jak sobie przypominamy, jeszcze żyła we dwóch ogniskach, bo w Pergamie i na wyspie Rhodus.

W pierwszym powstały owe grupy przedstawiające, jak nam wiadomo, klęski najezdniczej galskiej dziczy (Gall zwykle zwany gladiatorem umierającym, fig. 141. T. VI, str. 136 i grupa Galla zabijającego żonę i siebie we Villi Ludovisi fig. 149. T. VI, str. 160). Druga zaś szkoła kwitnąca w Rhodus unieśmiertelnia się grupą Wołu Farnezyjskiego, której mistrzami byli *Apollonius* i *Tauriskus* z Tralles, fig. 77 (T. IV, str. 160) i grupą Laokoona. fig. 137 (T. VI str. 122). Wiemy już, iż Laokoon jest dziełem wspólnym trzech mistrzów, których imię było *Agesandros*, *Athandoros* i *Polydoros* (T. VI, str. 121 i nast.). Wszakże o tych szkołach i o tych jej dziełach i o charakterze tej epoki rozwodziliśmy się w obszernych rozprawach, do nich tedy w tym względzie odsyłam szanownego czytelnika (w Neapolu T. IV, od str. 153 do 162, w Rzymie T. VI, od str. 120 do 124, a nakoniec T. VI, str. 160 i następane). Dodajmy tylko na dopełnienie charakterystyki, jako w tej epoce sadzono się na posągi ogromnej kolosalności (*Chares*, uczeń Lysippa tworzy ów słynny śpiżowy kolos Rhodyjski 79 stóp wysoki, policzony między siedem cudów świata). W tej epoce rzeźba celowała w portretach — przypominamy brązowe popiersie Bereniki w muzeum neapolitańskim fig. 79 (T. IV, str. 175). Zdaje się, że do tej epoki należą może owe dwa siedzące, a tak doskonałe watykańskie posągi Menandra i Posidippa (T. VI, str. 115) — i posąg Aristotelesa tak genialnie pojęty (T. VI, str. 160). Że w owych czasach nie brakło i dzieł będących owocem rozumowania, dowodem ów posąg cudowny Nilu w Brascio Nuovo (T. VI, str. 129). Również jest cechą charakterystyczną tej epoki, iż *Sosos* wykonał pod owe czasy z taką sztucznością niesłychaną i misternością znaną nam mozaikę, przedstawiającą posadzkę sali jadalnej niewymiecionej (T. VI, str. 149).

E P O K A V.

Czasy rzymskie.

Gdy nie tylko w tej *Podróży* naszej, ale i w innych książkach często pisałem o charakterze Rzymian i o ich sztuce, przeto tutaj jedynie treściwie o tym przedmiocie mówić będziemy (*).

(*) Pomijając krótsze rozprawki nad duchem Rzymu, rozrzucone w różnych miejscach tej *Podróży*, zdaje mi się, że nasze wędrowki po Pompei (w T. IV) i po

Jak literatura, jak poezya, jak cała cywilizacya, tak i sztuka rzymska rozwinęła się głównie na tle pierwowzorów greckich. Artyzm grecki doznał atoli pod wpływem Rzymian właściwych zmian, które się zrodziły z czynników nieznanych Grekom.

Czynnikami temi są głównie następujące :

Rzymianie nie byli ludem artystycznym — sztuka nie wpływała bynajmniej z ich usposobienia rodzinnego.

Rzymianie zostawali najprzód pod wpływem *Etrusków*, a lubo te wpływy ustąpiły później cywilizacyi greckiej, nie wyginęły atoli nigdy zupełnie.

Następnym a wielce ważnym czynnikiem rzymskiego artystyzmu jest duch wskroś utylitarny i praktyczny, lecz pojmujący nawet sprawy najprozaiczniejsze na stopę olbrzymią, wzniosłą. Z tą utylitarnością a prozą łączy się wyborna konstrukcyja a technika doskonała.

U Rzymian nadto zrodziły się obyczaje, zwyczaje i potrzeby podobniejsze do naszych, a nieznanne wcale Grekom.

Ci panowie ludowładni odznaczali się żądzą przepychu i wspańności, mniej zważającą na piękność idealną. Gdy Grecy dbali jedynie o okazałość przybytków samym bogom poświęconych, w Rzymie niesłychana zamożność ludzi prywatnych, a duma światowładnych cesarzów siliła się na budowy świeckie prawie mitycznej wspańności a niepojętego dla nas ogromu. Ta zamożność, jakiej nie było na świecie przykładu, jest, jak miemam, jednym z głównych żywiołów rzymskiego artystyzmu.

Mimo to sztuka grecka zawsze silny wpływ wywierała na artystyzm Rzymian, zwłaszcza na ich rzeźbę. Dla tej przewagi greckiej sztuki w Rzymie, nazywamy słusznie artystyzm jego sztuką greckorzymską i uważamy go jako Epokę V sztuki klassycznej (*).

zwaliskach Rzymu, zajmujące tak znaczną część niniejszego Tomu (*), wystarczyły, aby podać naszemu czytelnikowi dostateczne wyobrażenie o nastroju wewnętrznym tego ludu. W *Listach z Krakowa* poświęciłem dwa długie listy temuż przedmiotowi (List XXIII i XXIV, T. II).

(*) Tu miejsce, by wspomnieć choć pobieżnie o Etruskach (**). *Etruskowie* bynajmniej nie stanowią ścisłego ogniwa w dziejach sztuki dawnej, oni stanęli na uboczu jęj historycznego rozwoju, i dla tego też mało gdzie trudziłem czytelnika zabytkami, które się po nich przechowują po muzeach italskich przez nas zwiedzających. Ztąd też wystarczy, jeżeli choć w przypisku podamy ogólne wiadomości o tym ludzie zagadkowym, o którym nawet nie wiemy z pewnością, zkąd się wziął i kiedy zniknął z dziejów ludzkich.

Etruskowie przybyli, jak niektórzy mieć chcą, na 1380 lat przed J. Chr. do Włoch. Będąc ludem pokrewnym Grekom i prowadząc handel z Grekami Azji

(*) W niniejszem wydaniu wędrowki po starożytnym Rzymie zajmują cały tom V *Podróży do Włoch*. — St.

(**) Wyniki nowszych badań nad *Etruskami* podają: Noel Desvergers, *L'Étrurie et les Étrusques*. 1863 i Taylor, *Etruscan researches*. 1874. — St.

Z tych powyżej przypomnianych cech usposobienia rzymskiego łatwo zgadnąć, że *Architektura* była gałęzią sztuki najwięcej odpowiedzialną duchowi starego Rzymu — i najwybitniejszym wyrazem jego arcyzmu.

Mniejszej i południowych Włoch, chętnie oddawali się wpływowi tych zacnych pobratymców swoich. Ale z drugiej strony Etruskowie odznacali się rodzimem sobie usposobieniem, a wielce różnym od greckiego ducha. A tę ojczyzną swoją naturę rozwinęli zupełnie właściwym trybem przez stosunki handlowe z ludami Wschodu, zwłaszcza z Egipcyanami.

Etruskowie byli ludem arystokratyczno-kapłańskim, czczącym umarłych, a uważającym rodzinę za świętość religijną; przytém jednak nie pogardzali materialną ziemską rozkoszą. Więc chętnie bawili się przemysłem i handlem, który ich bogacił i dostarczał środków dogadzających zmysłowej ochocie. Z tego już znać, iż zmysł estetyczny, że arcyzm będący synem naniebnych ideałów nie był bynajmniej tętmem życia Etrusków, lecz że raczej utylitarność i doskonała staranna technika stała się cechą ich sztuki. Wszak ten talent techniczny Etrusków stał się powodem, że ich uważają za wynalazców sztuki budowania właściwych sklepień. A obaczmy, że ta umiejętność, stawszy się czynnikiem architektury Rzymian, nadała jej charakter tak właściwy i była pomocą a środkiem do wykonania dzieł arcyolbrzymiego ogromu.

Cloaca Maxima w Rzymie jest dziełem Etrusków godnem najwyższego podziwu a zarazem najdawniejszym przykładem budowy sklepionej (T. V, str. 45, 52, 190). Etruskowie budowali podobnie Mamertyńskie więzienia, w których kondygnacya wyższa odznacza się już zupełnem właściwem sklepieniem, dolna przeciwnie należy do najstarszych konstrukcyj, bo pokryta tym trybem, iż kamienie ułożone są na sobie tak, iż im wyższa jest warstwa, tém dalej występuje ku wnętrzu (T. V, str. 51 przyp. 122 i następne).

Brak atoli poczucia piękności właściwy Etruskom już okazuje się w budowie ich świątnic, które opisałem w Rzymie, skreślając obraz pierwotnej świątyni Jowisza Kapitolińskiego (T. VI, str. 68 i następ.). Przypominam tu zlekka charakter etruskiego przybytku. Rzut poziomy jest prostokątem prawie kwadratowym. Ten podzielony w poprzek na dwie połowy, z których pierwsza zajęta była przez przysionek spoczywający na kolumnach. Na drugiej połowie wznosi się cella (właściwa świątynia), którą znowu zwykle rozdzielano ale już wzdłuż na trzy celle, z których każda obejmowała posąg właściwego bóstwa. Szczyt świątyni wysoki, ciężki — kolumny cienkie o kapitelach wiotkich a szeroko rozstawione nadawały tej budowie wejrzenie niemile, nie harmonijne. Zdaje się téż, iż lud ten miał raczej trwałość budynków niż ich piękność na celu. Wszak starzy pisarze donoszą, że nawet prywatne domostwa miały wejrzenie twierdz obronnych.

Z pomników architektury zostały nam po Etruskach grobowce różnego rodzaju. Na rozmaitość ich wpłynęła niepomału, jak się zdaje, właściwość samego gruntu. Jakoż to sypali mogiły od spodu obwiedzione murem, to murowali ostrokręgi kamienne. Przypominamy w tej mierze grobowiec Kuryacyuszów i Horacyuszów, fig. 107, (T. V, str. 21) i podany nam przez Pliniusza fantastyczny grobowiec Porsenny (T. V, str. 22). Inne grobowce są podziemne, inne wykute w skale ze zewnętrzną facyatą przypominającą wejście do grobów lub świątnic egipskich. Te grobowce choć w skale wykute przedstawiają wewnątrz komory udające budowanie drewniane (np. wrzekomie powały, belki, krokwy). W takowych komorach na łożu kamiennem, podniesionem spoczywał nieboszczyk, a w koło ścian komory mieszczono sprzęty, naczynia i t. d.

W plastyce Etruskowie wyrabiają dzieła głównie z gliny palonej i ze śpizu, a umięją téż wykuwać takowe młotem z blachy (jest to sztuka zwana: *toreutiką*). Wszak sztuka odlewania rzeźb ze śpizu była tak powszechną u nich, że w samem jednym mieście Volsinii liczono dwa tysiące śpizowych posągów zdobiących świąty-

Z tego powodu powiedzmy najprzód słów kilka o właściwości rzymskiej architektury i następnie przypomnimy sobie najważniejsze rodzaje budynków rzymskich, przytaczając opisy nasze rozsypane po różnych miejscach naszej *Podróży*.

Uwagi nad stylem rzymskiej architektury.

W późniejszych czasach styl dorycki zdawał się panom świata za prosty, a joński może za wdzięczny, za lekki. Nie rozumiejąc cichej powagi doryckiego porządku a spokojnego majestatu jego, spaczyli jego formy i wymiary, zmieniając go na błady, wiotki porządek *Toskański*. Kolumny toskańskie niby smuklejsze stają na stopie (basis) nieznaną w doryzmie, a nadto unoszą na sobie kapitel, który później stał się wprost zwietrzałą główką dorycką.

Jeszcze za czasów Augusta, gdy Rzym odbywa najpiękniejszy okres sztuki swojej, mistrze-budowniki jego kochają się w kolumnie i główicy korynckiej. Atoli już za *Flawiuszów* pojawia się tak ciężki, choć bogaty, znany już nam kapitel rzymski (kompozyt) fig. 113 (T. V. str. 143) (*).

Jednak najważniejszym czynnikiem nadającym cechę właściwą architekturze rzymskiej jest sztuka sklepienia (arkada, kopuła, ćwierć kuli pokrywająca, nize i t. d.). Ona to zrodziła swobodę

nie! Jednak z pełnej rzeźby mało dochowało się zabytków. Przypominamy „mówcę“ we Florencyi i potwór Chimaerę (T. III, str. 191); w pałacu konserwatorów w Rzymie oglądaliśmy ową Wilczycę będącą godłem starej Romy (T. VI, str. 138). — W Muzeum Etruskim w Watykanie przechowuje się posąg Marsa, w naturalnej wielkości, a pelen ruchu i swobody — odznacza się więc przymiotem rzadkim w dziełach Etrusków, bo ich figury malowane i rzeźbione chybają zwykle w rysunku a najczęściej bywają wypaczane, niekiedy nawet jakby bezkostne a podobne do wyrobów azyatyckiego aryzmu.

Malowania ich w komorach grobowych są najczęściej niby sylwety napuszczone żywymi kolorami — a skomponowane trybem jakby płaskorzeźby. Przedstawiają one sceny z obyczaju domowego lub skonu i zagrobowego żywota.

Z właściwym aryzmem w bliskim związku są różne sprzęty Etrusków. Tak zajmujące są skrzynie czworograniaste, służące na przechowanie popiołów po zmarłych — na nich często widać płaskorzeźby będące w związku z nieboszczykiem. Dalej puzderko na klejnoty — zwierciadła okrągłe strojne we figury i grupy rylcem wykonane. — Urny i naczynia w wielkiej liczbie przeszły po nich dziedzictwem do nowożytnych czasów. Chciemy atoli baczyć, że urny zwykle etruskiemi zwane, bywają raczej wyrobem greckim pochodzącym zwłaszcza z wielkiej Grecyi (z południowych Włoch). — Mianowicie wyborniejsze urny, wazy albo wprost wyszły z greckich pracowni, albo są naśladowaniem naczyń greckich przez robotników etruskich. — Wielce ciekawe Muzeum Etruskie w Watykanie wśród innych arcy ważnych zabytków sztuki posiada wyroby złotnicze znalezione w grobach etruskich, a wzbudzające swoją misterną robotą najwyższe podziwienie nasze.

(*) Kompozyt ten występuje już wprawdzie w łuku tak zwanym Druza, ale to nazwanie jest błędne; pierwszym z pewnością znanym przykładem jest kompozyt na łuku Tytusa, fig. 113, wyżej przytoczonym. (T. V, str. 144).

dotychczas nieznaną w dziejach budownictwa. Teraz przestrzenie architektoniczne, mające być pokryte, mogły być utworzone olbrzymim wymiarem, bo mistrza-budownika już nie wiązały względy u wątek przyrodzony (np. na długość naturalną belek kamiennych). Sztuka budowania sklepień, arkad również podała możność dokonania dzieł utylitarnych na stopę ogromną (np. akwedukty, wiadukty, mosty i t. d. T. V, str. 237 przyp.).

Gdy jednak Rzymianie chętnie uznawali piękność kolumny greckiej, więc w budowach swoich pragnęli połączyć system kolumn ze sklepieniem. Tak atoli właśnie zrodziła się sprzeczność w ich architekturze. Bo kolumna z istoty swojej tak konstrukcyjnej, jak i estetycznej winna dźwigać strop płaski i belkowanie biegnące w linii prostej a równoległe do poziomowi. Gdzie zaś znajduje się sklepienie lub arkada, tam już nie ma miejsca belkowanie. Wszak nawet kolumna jest za słabą, by dźwigać sklepienia i winna ustąpić filarowi. Tym trybem kolumna zamieniła się w Rzymie jedynie na komparsę i na nicnie dźwigającą ozdobę, nie mającą więc żadnego związku z konstrukcją. Zatem też poszło, iż belkowanie stało się również takową częścią ornamentyką. Architekci rzymscy pragnąc, aby takowe kolumny choć pozornie miały znaczenie siły dźwigającej, wymyślali architrawy i belkowania tam, gdzie ich nawet być nie mogło — dla miłości tych kolumn stojących przy ścianie, owe wrzekome belkowanie to biegło wzdłuż ściany, to znowu występowało, by pokryć sobą kapitele kolumn. Często kolumny przypierały do filarów podpierających arkady, i nosiły belkowanie pozornie ciągnące powyżej tych arkad (*). Często też kolumny stawszy się li ozdobą, mieściły się gruppami przy sobie. Zrozumiemy więc, iż kolumny traciły znaczenie pierwotne swoje i przestały być rzeczywistymi podporami.

Wiemy już, iż Rzymianie lubili stawiać przysionki, nie łącząc ich organicznie z budynkami (np. w Panteonie). Ten ich smak zrodził nowe sprzeczności. Jakoż takowe przysionki były bardzo wysokie, wymagały podobnie wysokich kolumn, a takowa znowu wysokość kolumn żądała także znacznej ich grubości. Z tej ogromnej grubości wynikała z kolei potrzeba dalszego od siebie oddalenia tych kolumn; ale takowe ich dalsze rozstawienie potrzebowało bardzo długich belek kamiennych, mających je łączyć od góry. Lecz gdy takich belek rzadko dostarcza natura — więc Rzymianie uży-

(*) Arkady a między nimi umieszczone kolumny widzimy na Kolosseum fig. 115 (T. V, str. 146); podobnie w nowoczesnej architekturze często bardzo spotykaliśmy toż samo połączenie arkad i filarów i do nich przylegających kolumn, przytaczam jeden tylko przykład zamiast wielu innych, bo bibliotekę Ś-go Marka w Wenecyi, dzieło J. Sansovino (T. I, fig. 2, str. 137) i t. p. Wszak prawie wszystkie nasze kościoły, od XVI wieku począwszy, okazują nam wszystkie właściwości architektury rzymskiej dopiero co powyżej wspomniane.

wali niższych kolumn, osadzali takowe na wysokiem podnożu, gdy atoli i to nie wystarczało, wznosili od góry nad belkowaniem jeszcze attykę. Attyka, będąca więc wynalazkiem rzymskim, nie wypływa bynajmniej logicznie z konstrukcyi, jest architekturą dekoracyjną, pozorną, murowaną oponą. Zwykle attyka jest ścianą wysokości pół piętra a ozdobioną w pilastrach balustradą lub posągami (*). Zrozumiemy, że ściany zwłaszcza wewnętrzne ożywione będąc łamiącym się belkowaniem, gruppami kolumn, niżami i t. d. — sklepieniem krzyżowem, kopułami i t. d. sprawiły, że budownictwo rzymskie przybrało charakter wskróś malowniczy — a mniej architektoniczny.

Pomijając już inne słabe strony architektury rzymskiej pod względem artyzmu, przypominamy, cośmy rzekli o widoku ogólnym, jaki zapewne niegdyś nastroczały budowania starożytnego Rzymu np. świątynie, bazyliki, curie i t. d. stojące niegdyś przy Forum Romanum (T. V, str. 113 i nast.).

Teraz, mając odbyć pogląd na najważniejsze rodzaje budynków rzymskich, obaczmy najprzód, czém była rzymska *świątynia*. Tłómaczenia nasze nie mało nam skrócą drzeworyty pompejańskie i dopiero co powyżej umieszczona fig. 157 (T. VI, str. 178), podająca nam prawidłowy plan, niby ogólny typ rzymskiej świątyni.

Przypominamy świątynię Jowisza w Pompei. Jój rzut poziomy objęty jest w planie pompejańskiego forum fig. 84. (T. IV, str. 225) a oznaczony przez A, jój przysionek przez 1, a jój cella przez 2; nadto fig. 85 (T. IV, str. 227) przedstawiała nam ten przybytek z boku widziany, a fig. 86 (T. IV, str. 228) jój przekrój podłużny. Chciejmy się jeszcze przypatrzeć widokowi świątyni Pompejańskiej Fortuny fig. 89. (T. IV, str. 250) i ruinom przybytku Romulusa w Pompei fig. 87 (T. IV, str. 234). Wszak opisy nasze tych pomników w Pompei dostatecznie nam rzecz wyjaśniły. Z nich poznaliśmy, jak wielce świątynia rzymska różniła się od greckiej. Jakoż świątynia rzymska ma dodany sobie zwykle tylko jeden przysionek, który znajduje się ze strony wstępu, a najczęściej opiera się nie tylko z przodu swojego, ale i z boków na kolumnach. Ten przysionek atoli, lubo jest pochodzenia etruskiego, nie był już tak głęboki, jak u przybytków etruskich. Świątynia rzymska stała na wysokiem podwyższeniu, do którego atoli tylko z jednej strony, to jest od strony tegoż przysionku, wstępowały schody. Gdy to podwyższenie było zarazem podmurowaniem i celli przysionku, i gdy bywało prze-

(*) Taką attykę widzimy na bramach tryumfalnych, np. na bramie tryumfalnej Septimiusa Sewera T. V, fig. 111 str. 93. — Podobnie facyaty nowoczesnych świątyń bardzo często opatrzone są w attyki, np. facyata kościoła Ś-go Piotra, T. VI, fig. 118, str. 23; widzujemy je prawie zawsze w kamienicach miejskich obecnie stawionych.

dłużone po obu bokach schodów, więc łączyło w jedną całość wszystkie te trzy części budynku, bo celle, przysionek i schody. Często przysionek takowy pysznił się kilku rzędami kolumn. Świątynia nie miewała okien. Niekiedy atoli do jej boków zewnętrznych przypierały półkolumny, a tak tworzył się Pseudodipteros (np. Fortuna Virilis w Rzymie, T. V, str. 181). Przecież krom tych przybytków ściśle rzymskiego stylu, Rzymianie budowali niekiedy swoje świątynie z grecka, bo otaczali takowe ze wszystkich czterech stron kolumnadą i stawiając również ze wszystkich czterech stron schody. Oprócz powyżej wymienionych dwóch świątyń pompejańskich opisaliśmy w Rzymie świątynie, stojące przy Forum Romanum zwłaszcza dziś jeszcze istniejące Antonina i Faustyny (T. V, str. 117) i resztki świątyni *M. Aureliusa* (urząd celny) (T. V, str. 28 i 252), świątynia *Wenery i Romy* skomponowana przez *Hadryana* (T. V, str. 139), *Deus Rediculus* (T. V, str. 246). Wiemy też z naszych wędrówek, że Rzymianie niekiedy tworzyli świątynie okrągłe, taką jest świątynia *Penatów, Vesty, Minerwy Medyki* (T. V, str. 234), a zwłaszcza *Pantheon* fig. 115 i 117 (T. V, ob. str. od 200 do 215).

Fora. — Jedne z nich były *obywatelskie* (civilia), przeznaczone do zebrania się obywateli, a w okolicznościach ważniejszych do spraw politycznych. Te fora otoczone były jak wiemy przez portyki, świątynie, bazyliki i curie i t. d. Inne zaś fora służyły za targowiska zwyczajne. Tamte pierwsze opisaliśmy skreślając *Forum civile* w Pompei z planem na fig. 84 (T. IV, str. 223 i nast.) i opisując *Forum Romanum* w Rzymie — ob. fig. 110 (T. V, str. 87) i zarazem opis jego obszerny (T. V, str. 39 i nast., 86 i nast.). Dalej choć krótkim zarysem starałem się dać wyobrażenie o przepychu Forów zbudowanych w Rzymie przez cesarzów (T. V, str. 157 i nast.). Mówiłem też o forach będących niegdyś li targowiskiem (Forum Boarium T. V, str. 186 przyp., Olitorium str. 191).

Bazyliki należały bez wątpienia do najważniejszych budynków świeckich w Rzymie. A dla nas one tém są ważniejsze, że ich idea zasadnicza przeszła, jak się prawie z pewnością zdaje, w budowę kościołów chrześcijańskich. Mówiliśmy atoli tylekroć o bazylikach, że nam tutaj kilka słów spełna wystarczy.

Bazyliki starorzzymskie służyły zarazem i sądom i sprawom handlowym. Rzut ich poziomy był prostokątem, którego szerokość stanowiła połowę lub trzecią część jego długości. Ta przestrzeń otoczyła się wewnątrz ze wszystkich czterech stron podsieniami, które spoczywały na kolumnach. Ściana jednego z krótszych boków, a stojąca naprzeciw ściany wstępnej, odznaczała się ogromną półkolistą niżą, w której na podniesieniu mieściło się krzesło sędziego. Później na tych podsieniach budowano drugą kondygnacją także otwartą na przestrzeń wewnętrzną. Jeszcze w późniejszych czasach pokrywano całą bazylikę sklepieniem spoczywającym na kolumnach

lub filarach. O bazylikach prawłem w Wenecyi (T. II, str. 12 i nast.). Wobec pompejańskiej bazyliki (T. IV, str. 239). W Rzymie rozdzieliliśmy się szeroko nad dziejami bazylik stojących przy Forum (T. V, str. 104 i następane) — i nad bazyliką Konstantyna (T. V, str. 136).

O *curiach* wspomniałem w Pompei (T. IV, str. 239). W Rzymie zajmowała nas zwłaszcza stara Curia Hostilia (T. V, str. 50 i 100) i Curia Julia (Cezara T. V, str. 108).

Wiemy też jako budowaniem wskrós rzymskiem były *bramy tryumfalne*. O znaczeniu samego tryumfu mówiliśmy szeroko z powodu świątyni Jowisza Kapitolińskiego (T. V, str. 71 i nast.). Następnie rozbierałem krytycznie a ogólnie budowę łuków tryumfalnych (T. V, str. 95 i nast.). Czytelnik miał sobie podany rysunek i rzut poziomy bramy tryumfalnej cesarza Septimiusa Sewera fig. 111 i 112 (T. V, str. 94) — dalej opis Bramy Tytusa (T. V, str. 41 i 142), Konstantyna (T. V, str. 41 i 156), Druzusa (T. V, str. 243), Dolabelli (T. V, str. 229), Galiena (str. 233).

Oprócz bram tryumfalnych stawiali Rzymianie jeszcze *kolumny* na chwałę ludzi, których uczcié pragnęli. Przypominamy opisy kolumny Trajana (T. V, str. 163), kolumna Phokasa (T. V, str. 118).

Cyrki, jak wiemy, przeznaczone bywały zrazu na igrzyska a później na same gonitwy wozowe. Przywodzimy tu Circus Maximus dla 150,000 widzów (ob. T. V, str. 52, 177 i nast.), Circus Maxentiusa (T. V, str. 247), Caliguli (T. VI, str. 11).

Teatr rzymski opisany był dostatecznie w Pompei fig. 91 i 92 (T. IV, od str. 255 do 262). — W Rzymie wspomnieliśmy o teatrach Marcella (T. V, str. 192), Balbusa (str. 195 przyp.).

Często obok teatrów stawiano przepyszne podsienia oparte na kolumnach, zwane *Porticus*. Podobną budową jest porticus Octavii, którego wstęp dotychczas choć w ruinach zachowany skreśliłem czytelnikowi (T. V, str. 194).

Amfiteatra. Owe straszne a ogromne budowania, przeznaczone na walki krwawe gladiatorów i dzikiego zwierza, przedstawiłem w różnych miejscach naszej Podróży. Najprzód odwiedziliśmy amfiteatr w Weronie (T. II, str. 244), później rozpatrywaliśmy się w Amfiteatrze Pompejańskim (T. IV, str. 252 i nast.), a nakoniec w Rzymie prawłem obszernie o Amfiteatrze Flawiusa zwanym Colosseum fig. 115 (T. V, od str. 145 do 156).

O *Thermach* (łaźniach), stanowiących tak ważny czynnik w obyczajach rzymskich, mówiłem najprzód w ogólności w czasie naszej bytności w Pompei (T. IV, str. 244), następnie w Rzymie (T. V, str. 222). Łaźnie Pompejańskie zajęły nas nawet w szczegółach swoich, bo one lubo skromnych wymiarów, wystarczyły, aby nam podać wyobrażenie o urządzeniu tych zakładów szczerorzemych. Thermy Pompejańskie oznaczone są na planie Forum tegoż miasta

fig. 84 (T. IV, str. 225) przez M i liczbami od 1 do 7; fig. zaś 88 (T. IV, str. 249) przedstawia nam strojne sklepienie sali łaźiebnej zwanej Tepidarium. W Rzymie odwiedzaliśmy thermy Dyoklecjana (T. V, str. 223), Caracalli (T. V, str. 226) i Tytusa (T. V, str. 230).

Domy mieszkalne, pierwotnie arcyskromne, stały się później wrazem szalonego zbytku. Znamy z dość obszernego naszego opisu dom Złoty Nerona (T. V, str. 172). Wiemy też z jakim przepychem, dla nas prawie mitycznym, bywały zakładane Ville prywatnych ludzi, a cóż dopiero cesarzów! Villa Hadryana w Tivoli, lubo dziś w rozsypaniu, świadczy, że ona niegdyś zajmowała prawie jakby całą krainę. W niej widać było budynki przeróżnego rodzaju, a przeróżnego architektonicznego stylu. Bo ten cesarz zarazem wielki a zarazem dziwaczny, zwiedziwszy pieszo kilkunastoletnią podróżą kraje różnych ludów i różnych klimatów obszernego państwa swojego, pragnął z tej willi uczynić jakby architektoniczne album wszystkich krajów znanego mu świata. Brak miejsca a nawet przedmiotów ciężkiego znaczenia stał się powodem, iż nie wspominałem w Rzymie o mojej wycieczce do tej willi.

Pielgrzymując po Pompei przejrzelśmy z czytelnikiem liczny szereg prywatnych *domów* rzymskich fig. 93, 95, 96, 97, 98, 99. (T. IV, str. od 271 do 285).

Grobowce. W Pompei zwiedzałem z czytelnikiem groby tego miasta, będącego już samo przez się cmentarzem (T. IV, str. 285 i nast.). A w Rzymie chodziliśmy po Vii Apii, po tym gościńcu umarłych, oglądaliśmy pieczary grobowe Scypionów (T. V, str. 240), Columbaria (T. V, str. 241), Grobowiec Cecylii Metelli (T. V, str. 248), Cestiusa (T. V, str. 250). A poprzednio zajmował nas grobowiec Augusta, będący dziś widownią skoczków (T. V, str. 218), grobowiec Hadryana, zwany dziś zamkiem Anioła (T. V, str. 220 i nast.); przywodziśmy jeszcze fantastyczny, dziwaczny pomnik posmiertny Eurysacesa, piekarza (T. V, str. 236).

OKRESY DZIEJOWE SZTUKI RZYMSKIEJ.

OKRES I, (*)

od czasów zburzenia Koryntu do Flawiuszów,

od 146 przed J. Chr. do 69 po J. Chr.

Pierwotnie, jak powyżé rzekłem, sztuka rzymska miała głównie charakter etruski (Cloaca maxima, więzienia Mamertyńskie, świątynia Jowisza Kapitołińskiego) ale później, bo po 200 latach przeszło przed Chr., Rzymianie, zdobywając i łupiąc kraje bogate w zabytki greckiego arcyzmu, sprowadzają takowe do Rzymu, a tak zwolna zaszczipiają u siebie smak do sztuki Hellenów. — Gdy zaś w połowie drugiego wieku przed J. Chr. (r. 146) po zburzeniu Koryntu Grecya zamienioną była w prowincyą rzymską, już wtedy sztuka grecka stała się przeważającą u Rzymian. Pamiętajmy atoli, że nawzajem i sztuka grecka, zwłaszcza attycka, pod wpływem potężnych świata panów na nowo się obudziła i tworzyła dzielnie i pilnie pod opieką tych nowych a możnych swoich opiekunów.

Architektura tego okresu żyje tradycyą późniejszej greckiej sztuki, przerabiając atoli takową po swojemu. W czasie kończącej się republiki budownictwo odznacza się powagą a prostotą. A gdy później nastaly czasy Augusta, będące najcudniejszym wykwitem duchowości rzymskiej, już i architektura pojawiła się majestatem uroczym, spokojnym i wielce wspaniałym. Czynniki czysto rzymskie powyżej wspomniane odziały się odgłosem greckiej piękności. Tak promieniła architektura aż do Nerona, ostatniego z rodziny Cezara. Gdy potwór ten zamienił stolicę świata w zgłiszcze — a gdy później wiekuista Roma znowu zwolna zmartwychwstała z popiołów, wtedy już budowała się w smaku innym, należącym już do następnego okresu. Przypominamy, iż w tej epoce zwłaszcza za Augusta żyje Vitruwius architekt, który nam zostawił wielce dla nas ważne dzieło o budownictwie.

Pomijając zacne budowle, które się w tym okresie wzniosły po prowincyach rzymskich, a zwłaszcza w Grecyi, przytoczymy jedynie najważniejsze pomniki, wspomniane przez nas w czasie naszych przechadzek po Rzymie. W ostatnich czasach rzeczypospolitęj pozostały następujące budowle :

Teatr Pompejusa (T. V, str. 195 przyp.).

(*) Dla łatwiejszego rozpatrzenia się w topografii starożytnego Rzymu i w zwaliskach jego, podałem czytelnikowi odpowiednią mapę fig. 108 (w końcu T. V).

Bazyliki: Porcia (Catona), Fulvia, Aemilia, Sempronia (Grachusa), Julia (Cezara) (T. V, od str. 104 i nast. 109).

Forum Juliusza Cezara (T. V, str. 73 przyp., str. 158, i nast.).

Pomniki zaś, które z tego okresu jeszcze dotrwały do naszych czasów, są następujące:

Tabularium na górze Kapitolińskiej (T. V, str. 39, 83 i nast.).

Świątynia szczęścia męzkiego (Fortuna virilis) (T. V, str. 181).

Groby Scypionów (T. V, str. 240).

Sarkofagi Luciusa Scypiona Barbata (T. VI, str. 118). Grobowiec Cecylii Metelli (T. V, str. 248). — Grób Publiciusa Bibulusa, tak ważny dla stariej topografii Rzymu (T. V, str. 125). — Grobowiec fantastyczny Eurysacesa, piekarza (T. V, str. 236) (*).

Co do czasów Augusta, czytelnik raczy mieć na uwadze przypisek w Tomie V na stronie 60 i nast., w którym spisałem chronologicznie lata panowania cesarzów rzymskich, zaczynając od Juliusza Cezara a kończąc na Konstantynie, więc na pierwszym cesarzu chrześcijańskim. W tym spisie oznaczyłem celniejsze dzieła architektoniczne, które się wzniosły w Rzymie w czasie rządu tych imperatorów. Dla tego przywołujemy obecnie jedynie najważniejsze budowle z czasów Augusta, jako teatr Marcella (T. V, str. 192), przysionek Octawii (T. V, str. 194), Pantheon (T. V, str. 200 do 215), Grobowiec Augusta (T. V, str. 218). Co do panowania Tiberiusa, Caliguli odwołujemy się do wyżej przytoczonego przypisku. — Tutaj przypominamy akwedukt cesarza Claudiusa (T. V, str. 235). — Dom Złoty Nerona (T. V, str. 172). — Do tego okresu należy policzyć grobowiec piramidalny Cestiusa (T. V, str. 250) — a nadto całą architekturę w Pompei i Herculanium w T. IV. Widzieliśmy w tych zasypanych miastach najczęściej przejście ze stylu greckiego w rzymski. Zarzucają tym budowom zapewne słusznie smak zbyt dekoracyjny, lekki, nie ścisły. Mniemam atoli, że nie należy zbyt surowo sądzić tych zabytków i że raczej pamiętać wypada, jako te miasta, zwłaszcza Pompeji, były miastami prowincjonalnymi — a nadto zamieszkanymi przed lud lekki zapewne, rozpieszczony miękkim życiem i rajską w koło naturą.

Co do *rzeźby* tego okresu uważamy, iż greccy mistrze pracujący dla Rzymu i pod jego wpływem, nie zdołali wprawdzie zrodzić nowych ideałów, ale wedle dawnych motywów tworzyli dzieła, będące po dziś dzień przedmiotem najwyższego uwielbienia.

(*) Nie opisałem w *Podróży* naszej swojej wycieczki do Tivoli, nie wspomniałem tedy o świątyni tam będącej (Vesty lub Sybilli) a należącej do czasów republikańskiego Rzymu — albowiem nie tylko nie starczyło nam czasu do bliższego jej skreślenia, ale jak mniemam opisy naszych zabytków starorzemych, widzianych w Rzymie i w Pompei, zupełnie wystarczają do celu naszego.

Ci artyści założyli szkołę wielce zacną i świetną, którą nazwano szkołą *nowoattycką*.

W tym czasie żyje Apolonius, syn Nestora z Aten (między 79 a 63 r. przed J. Chr.). Wszak on jest mistrzem owego sławnego Torsa Belwederskiego, będącego zapewne Herkulesem wykonanym wedle motywów Lysippa (T. VI, str. 117 ob. także str. 196). Za czasów Augusta kwitnie Kleomenes, drugi świetny przedstawca szkoły nowoattyckiej, twórca Wenery Medycejskiej, wedle pomysłu Knidyjskiej Afrodyty Praxitela (T. III, fig. 54 str. 174. T. VI, str. 194). — Glykon pracuje również w tym czasie, znany on nam jest z posągu Herkulesa Farnezejskiego będącego jak się z pewnością zdaje naśladowaniem pierwowzoru Lysippa (*). (Neapol T. IV, fig. 78, str. 162, ob. jeszcze T. VI, str. 196). — *Diogenes* z Athen; ten rzeźbił za Augusta owe przesławne Karyatydy dla Panteonu (T. VI, str. 127). Wiemy już, że w tym okresie powstał ów tak świetnej sławy Apollo Belwederski (T. VI, fig. 138, str. 124 i nast.) — którego mistrza nie znamy nawet z imienia. Do tego okresu należą jak się zdaje Dioskury na Quirinale, będące zapewne naśladowaniem dzieła z epoki Fidiasowej — Antiochus z Aten jest twórcą pięknej Minerwy we willi Ludovisi. Tu może należyć jeszcze Flora Farnezejska znana nam z Neapolu (T. IV, str. 144).

Oprócz tej szkoły *nowoattyckiej*, kwitnie w tym okresie jeszcze szkoła mistrzów pochodzących z Małej Azji a zbliżająca się stylem do szkoły peloponezkiej (Sycyon, Argos). Do niej liczy się *Agasias* z Efezu, *Aleksander* z Antiochii i t. d. Krom tej szkoły wspominam jeszcze jako Praxiteles (więc imiennik owego dawnego a przesławnego greckiego mistrza) rodem z Włoch południowych, pracował w Rzymie za Pompejusa (aż do r. 30 przed J. Chr.) i zostawił liczną szkołę po sobie (**).

Obok tej sztuki, tchnącej duchem greckim, rozwinęła się *rzeźba szczerorzymska* spokrewniona z rzeźbiwistym, ziemskim światem, więc też nie dziw, że ona się kochała w mistrzowskiem wykonaniu wizerunków. Wszak uderzył nas podziwem posąg siedzącej Agryppiny w Neapolu fig. 75 (T. IV, str. 126) podobnie posągi konne Balbów z Herkulanum (T. IV, str. 118), wizerunki Juljusa Cezara,

(*) Powyzéj mówiąc o drugim okresie, drugiej więc najświetniejszej epoki greckiego artyzmu, mówiłem już o torso Belwederskim i o tej Wenerze Medycejskiej, i o tym Herkulesie (ob. str. 194 i 196).

(**) W Louvrze jest wielkiej piękności posąg nazwany Germanicus, będący dziełem Kleomenesa, tego samego który był mistrzem Wenery Medycejskiej. Tu przechowują jeszcze inne klejnoty sztuki pochodzące z téjże samej epoki i z téjże nowo-attyckiej szkoły, jako marmurową amforę Sosibiosa z Aten. Sławny zapasnik Borghesyjski (gladiateur combattant) w Louvrze jest dziełem Agasiasa z Efezu; a Wenus z Melos, będąca również chwałą Louvru, jak się domyślają, była wykonana przez Aleksandra z Antiochii. — Diana z Versailles zrodziła się także, jak się zdaje, w tym okresie wedle motywów szkoły Praxitelesa.

Cicerona i t. d. przechowane w Neapolu i Rzymie. Widzieliśmy w Watykanie posąg Augusta fig. 140 (T. VI, str. 129) — a posąg Pompejusza w pałacu Spada, liczący się słusznie do dzieł najznakomitszych tego rodzaju. Godzi się też wspomnieć, że za czasów Augusta żył mistrz *Dioskorides*, który na drogich kamieniach, składających się z różnobarwnych warstw, wyrzynał Kameę cudownej piękności (*).

Co do malarstwa tej epoki, odsyłamy czytelnika do naszych opisów malowideł Pompejańskich i Herkulańskich, bo katastrofa uderzyła na te miasta już w 10 lat po tym okresie.

Przypominam iż drzeworyty nasze przedstawiają nam różne rodzaje malarstwa (ob. fig. 90 T. IV, str. 254, a następnie figury od 100 do 106, T. IV, i od str. 301 do 309). — Przywodzę jeszcze, że Timomachus, malarz Medei, fig. 104 (T. IV, str. 306) żyje w tym okresie a nawet przed Cezarem. — Znać, że malowane architektury fantastycznie strojące świetlice pompejańskie są wiernym obrazem mody owego czasu. Co się tyczy owej wielkiej a przesławnej mozaiki pompejańskiej przedstawiającej nam bitwę Aleksandra (T. IV, str. 310); takowa, jak się zdaje, była za rzymskich czasów wykonaną wedle kompozycji Heleny współczesnej artystki Aleksandra W-go. — Do tego okresu należą licze przedmioty ornamentyki przedstawione na kilku drzeworytach naszych ob. fig. 80 do 83 (T. IV, od str. 182 do 185) i fig. 88 (T. IV, str. 249).

OKRES II.

Od Vespazjana (Flavius) do Septimiusa Severa,

(od r. 69 po J. Chr. do 193).

Pożar Rzymu sprawiony przez Nerona jest epoką, od której architektura rzymska przybiera wydatnie właściwe sobie cechy odstępując od tradycyji greckich. Odbudowanie na nowo Forum przez Dominicyana nadało — jakeśmy mówili, nowe wejście tej historycznej przestrzeni (T. V, str. 110). — Vespazjan buduje Colosseum będące wyrazem istnym ducha rzymskiego, fig. 115 (T. V, str. 146). Jego ogół i jego szczegóły dzielne, butne obliczone na wielką stopę.

(*) Paryż posiada Kameę z tego czasu 13 cali wysoką, 11 szeroką, przedstawiającą Apotheozę Tiberiusa otoczonego mnóstwem figur — a drugą Kameę z Germanikiem i Agryppiną.

W Wiedniu znajduje się Kamea 9 cali szeroka, 8 wysoka, wyobrażająca Apotheozę Augusta. — Paryż, Petersburg, Wiedeń szczycą się Kameami sławnymi, które atoli po większej części należą do epoki poprzedniej (czwartej), więc do czasów po Aleksandrze Wielkim.

Przypominam tbermy Tytusa i jego łuk tryumfalny (T. V, str. 142), na którym już się okazuje głowica, kompozyt, fig. 113 (T. V, str. 143. — Nerva (r. 96 do 98) buduje Forum, Palladium (T. V, str. 161). — Ale Trajan przewyższa wszelkie dawniejsze dzieła architektoniczne przepychem, stwarzając swoje Forum (T. V, str. 161 i nast.), mistrz Apollodorus (T. V, str. 139) Bazylikę Ulpia. — Następca jego Hadryan, sam będąc artystą, usiłuje wskrzesić sztukę grecką, która też zmartwychwstała lubo słabem i krótko trwałem życiem. Cesarz ten sam skomponował, jak wiemy, i wykonał ów olbrzymi przybytek Wenery i Romy (T. V, str. 139). Również olbrzymi jest jego grobowiec, dziś zamek Ś-go Anioła (T. V, str. 220). — W Tivoli jeszcze zachowały się ruiny z budynków, stanowiących niegdyś willę Hadryana, o której właśnie wspominałem powyżej. W tym okresie powstaje już świątynia Antoniusa i Faustyny, dziś S. Lorenzo in Miranda (T. V, str. 116 i nast.) i świątynia Marka Aureliusa, dziś urząd celny (T. V, str. 28 i 252).

Rzeźba i w tym okresie idzie dawnym torem, mając wzgląd na greckie wzory. Krom tego sztuka rzymska w tym czasie tworzy nowy sobie właściwy ideał *Aninousa* (T. VI, str. 135). Najdobitniejszym atoli wyrazem artystycznego ducha Rzymian jest styl ich płaskorzeźby. W nim widać jak to Romie mniej chodziło o preczystą piękność, ale raczej o bogatą strojność i o wierne przedstawienie faktów historycznych. O reliefach rzymskich prawiliśmy wobec łuku Tytusa, fig. 114 (T. V, str. 114) — a rozbierając rzeźby kolumny Trajana, mówiliśmy dość obszernie o różnicy płaskorzeźb rzymskich a greckich (T. V, str. 165).

Rzeźba w tym okresie, przedstawiając wizerunki osób żywych, rzeczywistych, dowodzi wysokiego choć może zbyt naturalistycznego mistrzostwa swojego. Przypominamy posąg spížowy konny Marka Aureliusa na placu Kapitołińskim (T. VI, str. 130).

Do niniejszego okresu, jak zapewne i do poprzedniego czasu, należą dzieła wykonane wskróś rzymskim realizmem, umięjącym chwycić rzeczywistość powszednią w całej jej gołej prawdzie, np. przypominam w Neapolu owych dwóch parobków, sprawiających prosię (T. IV, str. 120), i owego gladiatora co ranny śmiertelnie chwije się na nogach z wyrazem straszliwego osłupienia na twarzy (T. IV, str. 119).

OKRES III.

Od Septimiusa Severa do Konstantyna W-go,

od r. 222 do r. 323, to jest do ogłoszenia Wiary chrześcijańskiej za panującą w świecie Rzymskim.

Te lat 100 są latami skonania ducha rzymskiego i jego sztuki. Rozpatrując się z czytelnikiem w bramie tryumfalnej cesarza Septi-

miusa Severa, skreśliłem charakter tego cesarza i jego strasznego czasu (T. V, str. 95). Widzieliśmy, że rzeźba tej bramy w porównaniu do jej architektury jest nierównie niższą, a najwyraźniej zwiastuje upadek sztuki, fig. 111 i 112 (T. V, str. 93), choć już sama architektura jest mdła i wiotka. A jeszcze słabszej rzeźby jest owa brama złotników na forum Boarium, wystawiona Septimiusowi na cześć (T. V, str. 189). Tu jeszcze należy sąsiadujący z nim nieco zagadkowy Janus Quadrifrons (T. V, str. 185). Przecież mimo tego nie brakło i w tym czasie ogromnych pomysłów stwarzających rzeczy na stopę tak olbrzymią, na jakąby prawie nie stać czas nowożytny. Przypominamy thermę Caracalli (T. V, str. 226 i nast.) — Dyoklecjana r. 303 (T. V, str. 223). — Wiemy, jak zdumiewającym obszarem, jak niesłychanie kosztownego wątku była ta budowla. Przywodzi jeszcze świątynię Słońca wzniesioną r. 270 (T. V, str. 167), przez tego samego cesarza Aureliana, który jak wiemy obwiódł Rzym murami. — W tej epoce jeszcze powstał Cyrk Maxentiusa tak dobrze zachowany, iż nam dokładnie uwidamia tego rodzaju budowle i cały ich rozkład (T. V, str. 247). — Do tegoż czasu należy bazylika Pokoju czyli raczej Konstancyjna W-go w sąsiedztwie Forum (T. V, str. 136) i brama tryumfalna tegoż cesarza; ona nas uderzała dwójkami rzeźbami wręcz różnej wartości, bo rzeźbami wziętymi z łuku Trajana tak cudnej piękności, i rzeźbami wartości arcy niepoczesnej, gdyż te, będąc wykonane za czasów Konstancyjny, jawnie świadczą o upadku sztuki a o skonaniu starożytnego świata (T. V, str. 156).

Lecz ten czas obumierania sztuki pogańskiej był zarazem epoką wykluwania się chrześcijańskiego arcyzmu. — Konstancyjn W. urodzony w pogaństwie ogłasza tryumf wiary zbawienia — i stawia chrześcijańskie bazyliki.

II.

DZIEJE SZTUKI ROZWINIĘTEJ W CZASACH CHRZEŚCIJAŃSKICH WE WŁOSZECH.

EPOKA I. SZTUKA STAROCHRZEŚCIJANSKA.

Sztuka chrześcijańska poczęła się w katakombach. A było to w czasie, gdy artyzm pogańskiej społeczności konał od dawna w bezmocy swojej. Sztuka nowonarodzona chrześcijańskiego świata, choć później wystąpiła na jaw widny z ciemności podziemnych, nie stworzyła sobie jeszcze form właściwych dla nieskończonej treści swojej; więc używa przez długi czas tradycyj starożytnego artyzmu, a duch jej odziewa się we formy grecko-rzymskiej sztuki, z których właściwy im ożywczy duch od dawna uleciał. Tak się dzieje, iż w tych zewnętrznych formach zapadłej przeszłości, świeciła pełnym, wyższym żywotem idea nadświatna przyszłych dziejów, a gdy ta idea po długim szeregu wieków się wzmogła, spotężniała w sobie, wtedy już spadły z niej owe przybrane a obce formy, a idea chrześcijańska stanęła otulona we własnych rodzimych kształtach. (Ob. T. VI, str. 74 i nast.)

Uważmy! Te czasy, w których sztuka chrześcijańska jeszcze tym trybem tworzy dzieła swoje na tle starożytniej sztuki, w których więc jeszcze używa form klassycznosci dawniej, zowie się słusznie *starochrześcijańską* epoką.

Epoka ta trwa przeszło siedem wieków, bo prawie do roku 1000 Mając na względzie artyzm całej Europy, wypadaloby podzielić tę epokę starochrześcijańską na trzy okresy. *Pierwszy* zawiązuje się w katakombach, gdy jeszcze życie sztuki chowa się po nocnych podziemiach, za nim wystąpiło swobodnie na świat jawny za Kon-

stantyna W-go. *Drugi* okres rozkwita z Justinianem, cesarzem bizantyńskim (r. 522 do 565). *Trzeci* zaś rozpoczyna się z Karolem W. (r. 768—814) a trwa mniej więcej do roku 1000. Jednak streszczając rzecz, a zwłaszcza mając głównie same Włochy na baczności, zajmiemy się jedynie ogólnie tą epoką, nie wdając się w bliższe charakteryzowanie tych trzech szczegółowych jej zwrotów.

Wiemy już, że w tej epoce rozwinęły się dwa style, bo *styl bazylikowy* i *styl bizantyński*.

Wspomniałem już kilkakrotnie, jako prawdopodobnie zasadnicza idea starożytniej rzymskiej bazyliki, będącej niegdyś niby giełdą i trybunałem, przeniosła się do pierwotnych kościołów chrześcijańskich. Stało się to jednak z odmianą na pozór małą, ale w istocie wielce ważną, bo zmieniającą całą myśl żywotną budynku. Przypominam polotnie, cośmy dopiero co powyżej rzekli, mówiąc o starożytniej rzymskiej bazylice (str. 204).

Najprzód — że ona była przestrzenią prostokątną a na wewnątrz ze wszech stron otoczoną szerokimi podsieniami, spoczywającymi na kolumnach; *powtóre* — że w jednym z boków krótszych tej przestrzeni mieścił się wstęp i że w boku jemu przeciwległym, więc w drugim krótszym boku była zbudowana niża ogromna, w której na podniesieniu stało krzesło sędziowskie; *potrzebie* pamiętajmy, że często na owych podsieniach wznosiła się druga kondygnacya (niby łoże) także otwierająca się do wnętrza przestrzeni i t. d. Przypominamy co się stało z rozkładem bazyliki takowej, gdy już myśl zastosowano do chrześcijańskiego przybytku: *Najprzód*, opuszczono owe podsienia, ciągnące się wzdłuż boku, w którym roztwierała się owa niża (absyda, trybuna) a tak ta niża dotychczas prawie ukryta i odgradzona od reszty budynku, stanęła na jego otwartym widoku; *powtóre*, podobnie też albo opuszczono zupełnie podsienia ciągnące się wewnątrz, a wzdłuż boku wstępnego, albo takowe przemieniono na przedsień. Tym trybem przeistoczone było całe wejście wnętrza. Bo gdy bazylika starorzymska, będąc wewnątrz otoczoną ze wszech stron podsieniami, miała swoje ognisko w samym środku prostokąta, przeciwnie bazylika chrześcijańska, zniósłszy po obu bokach krótszych owe podsienia, zamieniła się na budynek podłużny, mający w owej niży ognisko swoje. Tém samém atoli się stało, że środkowa przestrzeń i owe podsienia boków dłuższych nabrały teraz znaczenia naw. Owe zaś łoże umieszczone na wyższej kondygnacyi tylko niekiedy się utrzymały w bazylice. Spotykamy je rzadziej we Włoszech a częściej na wschodzie, który takowe łoże przeznaczał dla niewiast (*). Wielkie bazyliki miewają jeszcze sobie dodane nawy poprzeczne.

(*) Mówiliśmy opisując bazyliki Rzymu, iż w S. Lorenzo zachowały się łoże (T. VI, str. 58 przyp.) i że w bazylice S. Agnese te łoże biegną nawet wzdłuż boku wstępnego (ob. 58 przyp.).

Blizsze szczegóły opisane były wśród podróży naszej. Katedra na *Torcello* pod Wenecją była pierwszym dla nas wzorem bazyliki — opisując ją wspomniałem o jej stylu i rozkładzie (ob. T. II, od str. 11 do 20, zwłaszcza przypisek na str. 13; fig. 13, str. 14 unaoczniała nam plan tej bazyliki, a fig. 14 str. 16 przedstawiła widok owej jej tak charakterystycznej wielkiej niży, trybuny, absydy). Wszak rozpatrując się w bazylice pompejańskiej, zwłaszcza w jej rzucie poziomym, objętym w planie forum fig. 84 (T. IV, str. 225), mówiliśmy podobnie o przeistoczeniu się tego rodzaju budynków pogańskich na chrześcijańskie kościoły (T. IV, str. 239 i nast.). Nadto rozprawiałem szeroko w Rzymie o najstarszych i najważniejszych bazylikach chrześcijańskich, jakoż najprzód o pierwotnej bazylice Ś-go Piotra (T. VI, str. 13), następnie o bazylikach rzymskich (T. VI, od str. 37 do 60, zwłaszcza przyp. do str. 58). Rzut poziomy bazyliki Ś-go Pawła fig. 123 (T. VI, str. 38) jest wielce dla nas ważnym, bo jest typem i pierwowzorem dla wszystkich tego rodzaju większych przybytków Bożych. W Rzymie opisaliśmy też obszernie Bazylikę S. Clemente, z całym jej rozkładem, urządzeniem wewnętrznym, dołączając dwa drzeworyty fig. 129 i fig. 130 (T. VI, str. 52 i 53).

Powtarzaliśmy nieraz jako z bazylikami i nawet często obok nich stawiano i budowy centralne, to okrągłe, to wielokątne (najczęściej ośmiokątne). Takowe budowania były albo baptysteryami, które mieściły się obok katedr, albo bywały kaplicami grobowymi, albo nakoniec kościołkami (w T. VI, str. 55, wspominaliśmy już o tych trzech rodzajach przybytków centralnych i przytaczając przykłady z podróży naszej).

We Włoszech budowa centralna bywa jedynie wyjątkiem, na wschodzie zaś ona potęguje się w nowy zupełny styl, wręcz odwrotny stylowi bazylik. Styl ten nowy, mający głównie ognisko swoje w Konstantynopolu, jest właśnie stylem *bizantyńskim*. On rozkwitł i wzmógł się do najwyższej potęgi za Justyniana (który panuje od r. 527 do 563). Pojawia się też we Włoszech, występuje w Wenecyi a jeszcze świetniej w Rawennie (ob. T. VI, 58 przyp.). O stylu bizantyńskim mówiliśmy w wielu miejscach, które później przytoczę; tu przypominam, że pragnąc dać ogólną jego charakterystykę opisaliśmy w Tomie II choć polotnie kościół Św. Zofii w Konstantynopolu będący najwyższym przedstawcą bizantyjskiej architektury (T. II, str. 20, 135; a zwłaszcza w przypiskach na str. 136, 137, 139).

Przypominamy tutaj główne cechy architektury bizantyńskiej, jako ona się okazuje w najwyższym rozwoju swoim w kościołach a to w czasach najświetniejszych.

Styl ten jest raczej owocem najwyższej sztuczności i kombinacyi misternej, niż fantazyi swobodnej, twórczej. Ideą panującą w przybytku bizantyńskim jest architektura kopulasta. Rzut poziomy bywał najczęściej kołem lub kwadratem. Na potężnych filarach,

łączących się arkadami, spoczywa nad środkiem kościoła olbrzymia kopuła, do niej przypierają to półkopuły, to całe kopuły więc cały system kopuł. Kopułkami pokrywa się też przedsień. Między filarami, dźwigającemi arkady, na których dźwiga się owa kopuła główna, stają szeregiem kolumny. Tak przeto dobitnie wyraża się idea koncentracji, a wyraża się ona tém silniej, iż ta środkowa przestrzeń jest właśnie potężnie oświetloną oknami głównej kopuły. Z tego powodu kościół bizantyński jest sprzecznością w sobie, gdyż niża (trybuna, absyda), a owa przestrzeń środkowa są dwoma ogniskami. Nie ma więc tutaj ściślej jedności artystycznej, ale panuje dualizm.

Potężne filary i owe kolumny wzniesione między niemi sprawiają, że nawy poboczne jakby odgródzone od środka przestrzeni, mają raczej wejrzenie sal osobnych, a nie zaś naw. Szczegóły, zwłaszcza gzymse, są wiotkie, biakuje im rozwoju a szerokiego oddechu, a wątek niezmiernie kosztowny, tak wówczas lubiony, nie wynagradza tego niedostatku. Kapitel bizantyński odznacza się właściwą formą; jest trapezem, niby przewróconą a ściętą piramidą czworościenną, zdobną w szlaczki, a niekiedy w kwiaty skamieniałe, martwe. Taki kapitel bizantyński często wielce się potęguje, dźwigając na sobie nastawę, także formy przewróconej, ściętej piramidy. Ob. drzeworyty, przedstawiające kapitele bizantyńskie fig. 21 (T. II, str. 148), fig. 22 (str. 149), fig. 23 i 24 (str. 150).

Opisując w Wenecyi kościół Ś-go Marka prawiliśmy dość obszernie o tym stylu, fig. 4 (T. I, str. 161 i nast.; T. II, str. 130 i nast.), fig. 19 (str. 132), fig. 20 (str. 133). Bizantyńska architektura była również przedmiotem uwag naszych na wyspie Torcello; tam porównywaliliśmy nawet styl ten z bazylikowym (T. II, str. 19). Bizantyński kościółek S. Fosca podawał porę do bliższych rozbiórów (T. II, fig. 15, fig. 16, str. 22 i fig. 17, str. 24). Kościół S. Lorenzo w Medyolanie, choć go niektórzy mają za łaźnią starorzyską, jest podobnie, jak się z pewnością zdaje, budową bizantyńską; fig. 44 (T. III, str. 54), przedstawia jego rzut poziomy (*).

O rzeźbie w epoce starochrześcijańskiej mówiliśmy właśnie w niniejszym tomie obszernie mianowicie odwiedzając katakomby (T. VI, str. 75 i nast.). Przytoczyłem tam powody, dla których skulptura a zwłaszcza rzeźba pełna, posągowa, nie odpowiadała nastrojowi tak spirytualnemu owych pierwotnych czasów. Jakoż posąg śpiżowy Ś-go Piotra w bazylice Ś-go Piotra fig. 121 (S. VI, str. 30), jest przykładem arcyzradkiej pełnej skulptury z tych wieków pierwszego chrześcijaństwa. Dla tego też płaskorzeźby, strojące sarko-

(*) W rozprawie: *Kilka słów o epoce, w której rozkwitła sztuka bizantyńska* (umieszczonej w Dodatku do Czasu, w Listopadzie 1856 r.) obszerniej rozprawiałem o tym stylu. (Zob. ostatni tom Dzieł Kremera. — St.)

fagi najdawniejszych chrześcijan są najważniejszymi pomnikami ich sztuki. Te sarkofagi różnią się swoim stylem wręcz od reliefów starorzymskich, a więcej jeszcze od greckich (T. VI, str. 75 i następ.). Jednak świat starochrześcijański, wyswobodzając się coraz więcej z form klasycyzmu starej, coraz silniej odwracając się od sztuki, stosował tę gałąź sztuki jedynie jeszcze do dzieł świeckich, tworząc posągi cesarzy, dygnitarzy (zwłaszcza bizantyńskich), albo też używał jej jako prostej ornamentyki wyrabiając sprzęty strojne, wizerunki, relikwiarze, ołtarze, ambony, krzesła biskupie, stalle, drzwi i t. d. Do tego rodzaju wyrobów bizantyńskich należy Pala d'oro w kościele Ś-go Marka w Wenecyi (T. I, str. 265). Do wielce ważnych pomników starochrześcijańskiej sztuki policzyć wypada dzieło Volviusa, ów znany nam ołtarz u Ś-go Ambrożego w Medyolanie, fig. 43 (T. III, str. 51), pochodzący jednak z czasów późniejszych, bo z epoki Karolowingów; daleko starsza od ołtarza tego jest rzeźba strojąca niegdyś drzwi śpiżowe bazyliki Ś-go Pawła pod Rzymem, a będąca pradziadowym zabytkiem bizantyńskim, fig. 124 (T. VI, str. 40).

O malarstwie pierwotnych chrześcijan mówiliśmy również zwiedzając katakomby w Neapolu (T. IV, str. 132), i katakomby rzymskie (T. VI, str. 66 i nast. dalej 76). Tam zajęła nas choć ogólna charakterystyka tych malowideł starochrześcijańskich, które później wystąpiwszy z ciemnic grobowych przemieniły się w przepychu mozaikowych obrazów, strojących bazyliki. Gdy w następnych czasach tradycje starożytne stężały jakby śmiercią, wtedy mozaiki stały się raczej powtarzaniem ciągłym, rzemieślniczym, mechanicznym, raz na zawsze przejętym szematu. Fantazyja ujęta była w pęta tak duszne i twarde, jak to widzimy w obrębach bizantyńskiego stylu. Typowość ścisła tym potężniej górowała, gdy sama sztuka mozaisty jest raczej techniką, niż artystem, i gdy treść i forma obrazów ściśle była przepisana przez Kościół. Bizantyńskie malowanie było we wielu miejscach przedmiotem uwag naszych (w Akademii Weneckiej T. I, str. 276 i nast. dalej w kościele Ś-go Marka T. II, str. 141 i nast.) i t. d. Wszak i w tej epoce spotykamy często malowania przemawiające do nas niewypowiedzianą powagą i uroczystością świąteczną, które, jak słusznie powiedziano, roztwierają światy nadoczesne, gdyż nie okazują działania czynu, ale przedstawiają istnienie wieczne, trwałe, niebiańskie w niezamąconym pokoju. Przykładem w tym względzie są mozaiki widziane przez nas w bazylikach rzymskich (w bazylice Ś-go Pawła), mozaika z piątego wieku (T. VI, str. 39), dalej mozaika (kopia) z trichlinium Leona III (T. VI, str. 46), mozaiki w S. Maria Maggiore (T. VI, str. 49) i t. d.

EPOKA II. WIEKI ŚREDNIE.

OKRES I.

A. Styl romański,

(mniej więcej od roku 1000 do 1200).

W tomie II, str. 30 i następnę naszej *Podróży* skreślony jest pobieżnie nastrój duchowy średnich wieków, wyrażający się tak dobitnie w ich architekturze. Tam zwracając uwagę naszych czytelników na dwa okresy, na które rozdzielają się te średnie wieki, bo na *okres stylu romańskiego* i na *okres stylu gotyckiego* oznaczyłem ogólnie cechy właściwe i stosunek wzajemny tych dwóch epok do siebie. W inném zaś miejscu wyjaśniłem choć z lekka zrodzenie się stylu romańskiego ze starochrześcijańskiej sztuki, a razem podałem bliżej charakterystykę jego (T. IV, str. 9 i nast., zwłaszcza przyp. na str. 10). Więc tam odsyłając czytelnika dotknę tutaj rzeczy tylko w skróceniu dla dopełnienia owych powyższych uwag moich.

Architektura romańska (style a plein-cintre, Rundbogenstyl), wysnuła się z bazylikowego stylu, ale wprowadziła w niego zmiany wielce ważne. Najprzód powiększyła jego presbyterium, a oto w ten sposób, iż w miejscu, w którym niża bazyliki rozkwierała się na kościół, styl romański przybudował jeszcze przestrzeń kwadratową, której boki równają się szerokości nawy środkowej, a dopiero do tej dodanej przestrzeni przypiera absis (niża). Przez przybudowanie tej przestrzeni bazylika tedy straciła swój kształt pierwotny do litery T podobny (ob. plan bazyliki Św. Pawła fig. 123, T. VI, str. 38), a nabiera formy krzyża łacińskiego. Presbyterium tak rozszerzone, a przedłużone bywa jeszcze znacznie podwyższone, bo dźwiga się na kilkanaście schodów nad posadzkę naw. Pod presbyterium mieści się confessio czyli krypta. Najczęściej tak podniesione presbyterium zajmuje pewną część nawy poprzecznej. Narthex zaś będący tak ważną cechą bazylik, znika w kościołach romańskiego stylu (T. VI, str. 52). Znika też ów dziedziniec, Atrium (aula, T. VI, str. 52), a jego Cantharus (studnia) zamienia się na ową czarę kamienną z wodą święconą.

Wrychle zaszły jeszcze inne ważne odmiany. Jakoż kolumny łączą się od góry arkadami, na których spoczywa ściana środkowej nawy, wznosząca się pod wysoki strop kościoła. Aby zaś zestroić formę okrągłą kolumny z tą ścianą płaską, dano tym kolumnom na północy europejskiej nowy kapitel, będący sześcianiem, ale mającym cztery dolne rogi zaokrąglone, niby odcinek kuli. Również i stopa kolumny przybrała cechę właściwą. Kolumny rozsunięto od siebie,

stawiając je w oddaleniu równajacemu się szerokości nawy środkowej, a tak oba rzędy kolumn stanowią odgraniczenie wydatne nawy środkowej. Brzemie, cisnące na tych kolumnach, podało później myśl zastąpienia ich filarami. Zrazu mieszczą się po dwie kolumny, lub jedna kolumna między dwoma filarami tegoż samego rzędu. Tym sposobem metryczność już się odezwała w całej budowie. Gdy się wzięto do sklepienia naw, z początku tylko sklepieno nawy poboczne jako węższe i niższe, więc łatwiejsze do sklepienia, później także pokrywano nawę środkową sklepieniem (krzyżowem). Przez sklepienie i same filary nabierają życia i organizmu. Jakoż pierwotnie filar był wprost czworograniasty. Później do rogów jego i ścian przylegały płaskie pilastry i półkolumny, które łączyły się ścisłym związkiem z konstrukcją krzyżowego sklepienia, to jest z jego pasami poprzecznymi, diagonalnymi i t. d.

Taki jest ogólny charakter stylu romańskiego nawet z tej strony Alpów. We Włoszech styl ten odznacza się właściwemi sobie charakterystycznymi cechami. Najprzód spotykamy w romańskim stylu Włoch wielką miłość do form klasycznych odziedziczonych po przeszłości, następnie często styl ten w italskich ziemiach wznosi kopuły na świątyniach. Często kościoły nie bywają sklepione ale pokryte stropem płaskim lub wprost wiazaniem dachu. Następnie ważną jest cechą, iż wieże stoją w odosobnieniu od kościoła, nakoniec, iż kościoły są zbudowane wątkiem wielce szlachetnym, kosztownym, różnobarwnym marmurem. Prawda, iż krytycy wytykają, że te marmurowe kosztowne płyty stroją niekiedy zbyt dowolnie, zbyt dekoracyjnie zewnętrzną stronę kościołów.

Styl ten wedle różnych ziem włoskich, przybiera różne znamiona. Styl tak zwany lombardzki, który spotykamy w Lombardyi w budowach tego okresu, jest rzeczywiście romańskim z właściwemi cechami swojemi. Tu należy kościół arcyważny Św. Zenona w Weronie; fig. 35 przedstawia jego facyatę, fig. 36 rzut poziomy, fig. 37 przekrój podłużny, fig. 38 kryptę, fig. 39 i 40 wyobrażają nam dwa kapitele i dwie stopy romańskie tego kościoła (ob. T. II. od str. 246 do str. 250). W Medyolanie zajął nas kościół Św. Ambrożego (T. III, str. 50), a w Pawii sławny kościół Św. Michała (T. III, str. 98). Osobnego charakteru jest Św. Donato na Murano, którego widok zewnętrzny chazyterium przedstawiła fig. 18 (T. II, str. 37). Wszak niektórzy historycy sztuki liczą do architektury romańskiej bazylikę Św. Marka w Wenecyi, jednak i ci autorowie wyznają, że w sławnym tym przybytku tętni bardzo silnie styl bizantyński. My jesteśmy zdania, że jest wykonany przeważnie w duchu bizantyńskim.

W Wenecyi wspomniałem jeszcze o budynkach świeckich budowanych w tej stolicy stylem romańskim, jak np. Fondaco dei Turchi i pałace Farsetti i Loredan (T. I, str. 265 i nast.).

Znowu inaczej rozwija się styl romański w pięknej, szlachetnej

a bogatej Toskanii. Gdy czytelnik już w innych miejscach naszej książki znalazł ogólną charakterystykę tokańskiego budowania w tym okresie, z tego powodu też nie rozwodzimy się w tej mierze (ob. T. IV, str. 12). Przypominam jedynie precudnej piękności kościół Św. Miniato pod Florencją z r. 1207 (ob. fig. 58, T. III, str. 196 i fig. 59 str. 197). Wszak dziwem architektury tego okresu jest baptysterium we Florencji (T. III, str. 229 i nast.); podobnie wielkiego są znaczenia budowy w Pizie, jako katedra będąca dziełem *Rainalda* z r. 1063, baptysterium zbudowane przez *Diotislavi*, roku 1153, nakoniec wieża pochylona z roku 1174, której mistrzami byli *Bonannus z Pizy* i *Wilhelm z Insbruku* (ob. T. III, str. 315 do 320, fig. 72 str. 316), przedstawia nam widok wszystkich tych trzech budowli, a fig. 73 (str. 319) plan katedry. W Rzymie mówiliśmy, jako styl bazylikowy tak głęboko wkorzenił się na gruncie wiezystego grodu, iż styl romański nie zostawił po sobie żadnych wielkich, istnych dzieł architektonicznych (T. VI, str. 59). Przecież w tym okresie rodzina *Cosmatów* tworzy cudownej piękności ornamentykę, zdobiąc ambony, konfesyonały, stalle i t. d. a mianowicie budując dziedzińce i krużganki klasztorne. O Cosmatach była mowa (T. IV, str. 22, T. VI, str. 50, 59). W duchu tej szkoły utworzone są dziedzińce Św. Pawła, (ob. fig. 126 T. VI, str. 42) i dziedziniec Św. Jana Laterańskiego (T. VI, str. 45) i t. p. W Rzymie przechował nam się fantastyczny dom tak zwany Casa di Pilato (T. V, str. 182).

Co do rzeźby stylu romańskiego. Ona w ogólności mówiąc przedstawia nam się w tej epoce dwoistym trybem. Gdyż albo jako dzieła bizantyńskie, wyrażające doskonałą technikę, pewną ogładę konwencyonalną, obok martwicy obumarłej — albo też dzieła skulptury wyjawiają jakąś oppozycję gwałtowną przeciw tradycjom bizantyńskim, więc popisują się naturalnością, ale naturalizmem grubasznym i arcysurowym. Później ten rodzimy włoski naturalizm nabiera form uroczystych i poważnych, jak tego jest przykładem fig. 127 (T. VI, str. 46), która wyobraża płaskorzeźbę ze śpiżu z roku 1195, znajdującą się w kaplicy starego baptysterium bazyliki Laterańskiej.

Przecież właśnie w tym okresie romańskiej sztuki pojawia się z nienacka i jakby cudem geniusz *Mikolaja z Pizy*, pod którego dłutem zmartwychwstaje sztuka klassyczna z całą pięknnością swoją przeczystą a wdziękiem rodzinnym. *Nicolo Pisano* (kwitnący od 1225 do 1280 r.) już jako architekt stał się przedmiotem uwagi naszej w Wenecji (T. II, str. 160 i 166), dalej w Padwie (T. II, str. 233). Najwyższą atoli cześć dla swojego geniuszu zbudził swoją amboną w Sienie (T. III, str. 309), a później amboną w Pizie z roku 1260 (T. III, str. 316). Dzieła te są wprost jakby odgłosem klassycznego aryzmu.

Malarstwo tego okresu jest zrazu jeszcze bizantyńskie, ale prze-

cież, choć zwolna obrazy ożyły swobodniejszym oddechem, a przytęm głęboka mistyka i allegorya przemawia z nich uroczyście o tajemnicach nieba i ziemi.

Gdy mozaiki trybuny w bazylice Św. Pawła jeszcze z bizantyńska są pojęte (T. VI, str. 39), tymczasem mozaika w kościele Lateranu z r. 1288, będąca dziełem *Jakóba della Turríta* w całej swojej tak bogatej kompozycji wyjawia już dzielnie ocknienie się fantazyi (T. VI, str. 44). Mozaiki na kościele *S. Maria Maggiore*, i choć późniejsze (r. 1300) są z romańska wykonane przez Filipa Rosuti (T. VI, str. 50); opowiadają dzieje założenia tego kościoła z dziecięcą prostotą a rzewnością, a uderzają malowaną architekturą, wielce podobną do owych, które spotykamy na pompejańskich malowidłach. Na swoim miejscu była mowa o *Giunto Pisano* i o *Guidonie ze Sieny* (T. IV, str. 13). Wszak mistrzem malarzem, który się wydobył ze skołczenia bizantyńskiego był wielki *Jan Cimabue* (ur. 1240, † 1300). W nim pasuje się wskrzeszone życie ze śmiercią. Ale o tym mistrzu prawilem za kilku nawrotami w Wenecyi (T. I, str. 278 i 290), głównie jednak we Florencyi w *S. Maria Novella* (T. III, str. 247) i w zarysie sztuki tokańskiej (T. IV, str. 14 i nast.), w Rzymie (T. VI, str. 46). Jak zaś Cimabue był praszczurem szkoły florenckiej, a może całego późniejszego malarstwa włoskiego, tak *Duccio di Buoninsegna*, żyjący w tymże okresie, stał się założycielem szkoły sienckiej (T. III, str. 308, T. IV, str. 15). Godni wspomnienia artyści są: *Andrea Taffi*, *Gaddo Gaddi*, o nich atoli mówiłem w Zarysie sztuki w Toskanii (T. IV, str. 15 i następne).

OKRES II.

B. Styl gotycki.

Od roku 1200 prawie do połowy XV wieku we Włoszech.

W tomie IV, str. 16 i nast., zwłaszcza w obszernym przypisku str. 17, podane są cechy *architektury gotyckiej*, które choć ogólne wystarczają dla celu naszego. Nadto w wielu miejscach mówiłem o fantazyi romantycznej, której właśnie najdobitniejszym wyrazem jest styl gotycki. Nie przytaczając wszystkich w tej mierze ustępów, odsyłam do uwag naszych rzuconych we Florencyi o wieżach gotyckich (T. III, str. 227). W T. III, str. 242, prawilem o sztuce chrześcijańskiej w ogólności, a w Neapolu porównywałem sztukę romantyczną z klasyczną (T. IV, od str. 141 do 144) i znowu ornamentykę klasyczną z gotyką i renessansową (T. IV, str. 179 i następne). Powtarzałem atoli kilkakrotnym zawodem, iż gotyk nigdy nie przyjął się zpełna na ziemiach włoskich, że był tutaj tylko gościem, barbarzyńskim cudzoziemcem, przybyszem

z po za Alp. Jakoż we Włoszech tradycje klassycyzmu, pochodzenie rodowe, wzory starożytnego świata choć w zwaliskach, klimat a poczucie artystyczne rodzime były przeciwne gotyckiemu stylowi który przychodził Włochom z północy. Zatem poszło, że rzadko tylko we Włoszech znajdziemy budowanie większe, będące wskrószeniem przeniknione idea gotycyzmu, jak to bywa na północy — i że jedynie pomniejsze dzieła, jak grobowce, pomniki, stały się wyrazem wiernym tego stylu. Nadto gotyk włoski nie tchnie owym spirytualizmem niebolotnym, zrywającym się od ziemi i przemagającym materję, owszem u niego rozmiary poziome rozpościerają się obszernie, nawy środkowe bynajmniej nie strzelają w górę z tą suchawością właściwą północy. Ztąd też cały widok wewnętrzny włoskiego gotyku jest raczej szeroki niż wysoki — bo nawet rozpięcie sklepień i arkad bywa stosunkowo wielce szerokich rozmiarów. Gdy na północy ściany kościelne bywają tak wąskie, iż raczej mają wejście filarów rozdzielających ogromne okna, przeciwnie okna w kościołach włoskich są stosunkowo szczupłych wymiarów, więc ściany rozwijają się w znaczną powierzchnię, a tak właśnie użyczają malarstwu swobodnego obszernego miejsca. Na północy kościoł gotycki zwraca na zewnątrz swój niby szkielet i odurza, zachwyca tym dziwnym a skomplikowanym systematem filarów przypornych (szkarp) i arkad napowietrznych, a zarazem czaruje tłumem iglic, filarów i tysiącem osobnych całości (*). We Włoszech styl gotycki patrzy prawie trzeźwo, chłodno; szkarpy jego wielce umiarkowane a chłodne. Jednak lubo nie ma w nim fantastyki czarodziej-skiej krajów północnych, za to różnobarwne płyty marmurów, ożywiają ściany, a często skulptury wysokiej wartości uczniają widok zewnętrzny. Prawdziwem uzupełnieniem widoku kościołów gotyckich w Italii są te ich wieże, które nie tylko wznoszą się z osobna, nie stykając się z kościołem, ale bynajmniej nie są tak smukłe, śmigłe, niebolotne, jak ich siostrzyce na północy (charakterystyka gotyki włoskiej T. II, od str. 159 do 263).

Nie dziw też, iż w różnych stronach Włoch gotyka się zmienia wedle zewnętrznych wpływów. Tak pamiętamy, iż w Wenecyi pałace i inne budowy świeckie ochuchane są tchem maurytańskim z powodu częstych, zwłaszcza handlowych stosunków tego morskiego grodu ze wschodem.

Ten wpływ orientalny tak silnie tu przemawia, iż zdradza w Wenecyi jakby osobny rodzaj gotyckiego stylu. Wspominamy przedewszystkiem o weneckich pałacach, których widoki podaliśmy na drzeworytach, jako pałac dożów (z r. 1342 do 1354) zbudowany za dożę *Falierego* przez *Filipa Calendario* fig. 1 (T. I, str. 133, opis tego

(*) Te wszystkie cechy istnego gotyckiego stylu oznaczyłem w przyp. T. IV, str. 17 powyższej przytoczonym.

pałacu str. 136), pałac *Foscari* przez mistrza *Bartolomeo* fig. 8 (T. I, str. 372), *Ca Doro* fig. 9 a i b (T. I, str. 240 i 243). Opisując te pałace oznaczyliśmy bliżej, na czém zależy ten styl maurytańskogotycki pałaców weneckich (głównym naszym opisem w tej mierze jest ustęp od str. 202 do 210 T. I, a zwłaszcza przypisek str. 207). *Porta della Carta*, będąca przepysznym portalem do pałacu dożów jest również pomysłu *Filipa Calendario* a okazałym przykładem gotyzmu będącego atoli już na wylocie (T. II, str. 43 i nast., a na fig. 4, T. I, str. 161 widać ten portal choć zacięniowany). Do kościołów gotyckich w Wenecyi głównie liczy się *S. Maria Gloriosa dei Frari* z r. 1205, którego mistrzem był wspomniany *Mikołaj z Pizy* (T. II, str. 160); *S. Giovanni e Paolo* wykonany przez uczniów *Mikołaja* fig. 25 (T. II, str. 167) pokazuje nam gzyms wielce oryginalny tego kościoła; a na fig. 26 (T. II, str. 176) przedstawiający nam *Scuolę di S. Marco* spostrzegamy część tego kościoła Św. Jana i jedną z jego wieżyczek z kwiatonem. W Padwie kościół Św. Antoniego kompozycyi *Mikołaja* jest gotykiem nie bardzo szczęśliwym (ob. T. II, str. 232 i następane). W Medyolanie katedra założona przez mistrza *Henryka de Gomodia* w r. 1386 jest bez wątpienia najbogatszym stylem gotyckim, na który się mogły zdobyć Włochy północne; cała wskrós z białego marmuru, mimo to, że i w niej znajdziemy błędy przeciw ściślejszej architekturze gotyckiej, którą chciano ześlubić z rodzimem poczuciem italskiem. Dla czytelników naszych wielce jest ważny rzut poziomy tej katedry, skreślony na fig. 42 (T. III, str. 23), gdyż nam pokazuje rozkład ściśle gotycki — i może nam być ogólną modłą planu kościołów gotyckich na północy europejskiej. Ornamentyka zaś facyaty, i owe znane nam igielki, wieżyczki, wytryskujące całym światem czarnoksiezkim po nad kościołem, są pojęte zupełnie w duchu italskim (ob. opisanie tej katedry w T. III, od str. 22 do 25, a dokładniej jeszcze od str. 77 do 83).

Z dzieł architektonicznych świeckich w Medyolanie godne podziwienia *Ospedale Grande*, pierwotnie założony przez mistrza *Filarete* fig. 45 (T. III, str. 56) podaje nam część wyższą jednego z okien wraz z arkadą. Tam również czytelnik znalazł bliższy opis tego budynku gotyckiego, ale tchnącego już nadchodzącym stylem renesansu.

Katedra w Como przemówiła do nas gotyką włoską, połączoną z wczesnym renesansem (T. III, str. 63). Kościół *Certosa* pod Pawią z r. 1396 założony był przez *Marca di Campione* (T. III, str. 89) w czasie gotyckiego stylu, ale facyata jego dokonana była później przepychem wczesnego renesansu. Facyata katedry genueńskiej z czarnego i białego marmuru nie zupełnie odpowiada idei stylu gotyckiego (T. III, str. 119 i nast.).

Co do gotyckiej architektury na ziemi Toskańskiej, przytaczamy tu jedynie ową przepyszną katedrę florencką, którą wyjaśniają nam trzy drzeworyty: fig. 61 (T. III, str. 205), fig. 62 (str. 218), fig. 63

(str. 221), a którą budował (od r. 1296) ów śmiały geniusz *Arnolfo di Cambio* także di Colle zwany. Kopuła zaś należy już do następującej epoki; i wybudował ją Brunelleschi. Wszakże ten sam Arnolfo jest mistrzem kościoła *S. Croce* (T. III, str. 238) i owego butnego, groźnego palacu *Vecchio*, fig. 51 (T. III, str. 156). Dziwów dokazuje we Florencyi wielki architekt, rzeźbiarz i malarz *Andrea Orcanga* — on buduje lodże dei Lanzi, fig. 51 (T. III, str. 156). Ale mistrzem najślawniejszym tego okresu jest *Giotto* († 1336), budownik dzwonnicy florenckiej, fig. 61 (T. III, str. 205 opis 226), *Sisto* i *Ristori* obaj zakonnicy stawiają kościół *S. Maria Novella* (T. III, str. 246). A *Jan z Pizy*, syn Mikołaja buduje *Campo Santo* w Pizie (T. III, str. 320). W Sienie patrzyliśmy na cud marmurowy, jakim jest katedra tamtejsza, zbudowana przez *Maestro Lando* (T. III, str. 307 i T. IV, str. 20). Zob. jeszcze ogólną charakterystykę gotyckiego stylu w Toskanii (T. IV, str. 16 i nast.).

W Neapolu, w kościele Ś-tój Klary, oglądaliśmy grobowce gotyckie domu andegaweńskiego.

W Rzymie, jak wiemy, ściśle mówiąc jeden jest tylko kościół zbudowany wedle prawideł gotycyzmu (T. VI, str. 59 i nast.).

Wspomnijmy jeszcze o kilku najważniejszych budowach gotyckich we Włoszech, choć przez nas w Podróży nieopisanych. Tu należy kościół wyższy w Assyżu (dolny jest w stylu romańskim), katedra w Luce i ów ogromny arcy wspaniały kościół Św. Petroniusza w Bononii. Między okazalami świeckimi budowami gotyki przytaczam za przykład w Bononii Logią de Mercanti, we Ferrarze Palazzo della ragione (z r. 1326) — Palazzo della ragione w Padwie — w Sienie Palazzo Buonsignori, i t. d.

Rzeźba gotyckiego okresu. Wiemy, jako *Jan z Pizy*, syn *Mikołaja* jest rzeźbiarzem w duchu italsko-gotyckim. Wielkie bogactwo myśli, głębokie uczucie, ze samego dna serca pochodzące, wyraz duszy z mistrzowska oddany, kompozycya umiejąca się genialnie zastosować do danój przestrzeni, obok piękności formy, oto są zalety, które słusznie przyznają *Janowi*. Mówiliśmy o nim, jako o rzeźbiarzu w obec posągu Najświętszej Panny, fig. 60 (T. III, str. 204), wzniesionym nad jednym z bocznych portalów katedry florenckiej. Obok niego godzien wysokiej chwały syn jego *Andrzej Pisano* (T. III, str. 229) i *Nino Pisano* (T. IV, str. 22). Wszakże rejem tego czasu w skulpturze jest *Giotto*. Rozprawialiśmy obszerniej o jego rzeźbach zdobiących dzwonicę florencką (T. III, str. 228 i nast.). Przypomnijmy sobie ducha jego stylu, gdy później mówić będziemy o jego dziełach pędzlem wykonanych. Przywiedźmy jeszcze imiona niektórych współczesnych rzeźbiarzy. Tu należą architekt i malarz *Andrea Orcanga* (T. III, str. 288), *Filippo Calendario* (T. I, str. 138, T. II, str. 114 przyp.), podobnie i *Arnolfo di Cambio*; widzieliśmy na fig. 125 (T. VI, str. 41) aniołka z tabernakuly bazyliki Św. Pawła, wykonanego przez tego Arnolfa albo imiennika jego. Do tego

okresu należy jeszcze grobowiec kardynała Gonsalvo w *S. Maria Maggiore*, rzeźbiony w r. 1299 przez *Jana Cosmy*, którego rodzina zakwitnąwszy w okresie stylu romańskiego jeszcze świeciła chwałą za czasów gotyki; fig. 128 (T. VI, str. 50) przedstawia nam anioła stojącego w tym grobowcu.

Toskania w tym okresie stanęła również na czele malarstwa, a głównym przewodnikiem stanowiącym zwrot w tej sztuce jest *Giotto* (Bordone ur. 1276, † 1336), przyjaciel Dantego. Scharakteryzowaliśmy tego wielkiego założyciela nowoczesnego malarstwa w wielu miejscach naszej książki. Wiemy, że on maluje głębokie myśli, że małym zachodem wypowiada najwznioślejsze idee. Spirytualizm, który żyje w gotyckiej architekturze północnej przemawia w rzeźbach i malowaniach Giotta całym światem duchowym. Rzeczywistość, natura, anatomia o tyle tylko u niego mają znaczenia, o ile dla niego są środkiem do wyrażenia prawd wiekuistych. Odsyłam czytelnika w tej mierze do uwag naszych wyrzeczonych we Florencyi (T. III, str. 226 i nast., podobnie od 243 do 246), dalej w Padwie (T. II, str. 234 i nast.) — następnie w Zarysie dziejów sztuki tokańskiej (T. IV, str. 24 i nast.) — a nakoniec w Neapolu (T. IV, str. 318 i nast.). Bo Giotto malował po wszystkich stronach Italii, wszędzie rozsiewając ziarna żywotnego geniuszu swojego; tworzy w Padwie, w Neapolu, w Rzymie, w Assyżu i t. d. Uczniem Giotta jest *Taddeo Gaddi*; pracuje jeszcze r. 1366. Mówiliśmy o tym mistrzu jako o architekcie we Florencyi (T. III, str. 207 i 237) jako o malarzu w kaplicy Baroncelli (T. III, str. 245) (ob. jeszcze Zarys Dz. sztuki Tosk. T. IV, str. 26). Tu należy następnie syn jego *Agnuolo Gaddi* † 1394 (T. IV, str. 27) — a przede wszystkim *Tomaso di Stefano* ur. 1324, † 1356, który choć nie był wprost uczniem Giotta, tak się przejął duchem jego, iż go *Giottino* zwano (ob. T. IV, str. 27, pracuje też jako rzeźbiarz T. III, str. 229). Równocześnie prawie kwitną jeszcze w Toskanii malarze: *Buffolmaco* (T. III, str. 321, T. IV, str. 27), podobnie wspomniany powyżej rzeźbiarz i architekt Andrzej Orcanga († 1389) jest twórcą obrazu: „Tryumf śmierci“ w Campo Santo w Pizie (T. III, str. 322, T. IV, str. 27), obok niego pracuje *Bernardo*, jego brat, dalej ów fantastyczny *Spinello z Arezzo*, który umiera przestraszony pojawieniem się szatana przez niego malowanego (T. III, str. 200 tudzież str. 325 także w Zarysie Dz. szt. w Tosk. T. IV, str. 28, przywoziliśmy innych Giottystów).

Pamiętajmy atoli, iż obok tej szkoły florenckiej Giotta malującej niby myślami, ideami, rozkwita druga będąca również spirytualną, ale przedstawiającą uczucia rzewne, tkliwe, nadziemskie, niby muzyka niebiańska — jest to szkoła *Sieńska*. Charakter jej bliżej określony i ważniejszych jej mistrzów podałem we Florencyi (T. III, str. 298), w Sienie (T. III, str. 308 i 310 i nast.); a później ta szkoła była charakteryzowana jeszcze w Zarysie sztuki Tosk. (T. IV, str.

23 i nast. i str. 28). Jak szkoła florencka poczęła się w okresie gotyckim genialnością *Giotta*, tak sienska w okresie romańskim poczyła się od malarza *Duccio di Buoninsegna* (T. III, str. 308) a w czasach gotyki rozkwita talentem *Szymon di Martino*, który był właśnie współczesnym *Giotta*. Późniejsi mistrze sieniecy, *Pietro di Lorenzo* i *Ambrogio di Lorenzo* malują pod wpływem szkoły *Giotta* (T. III, str. 326). Kończymy rzecz o tym okresie przywołując prawdziwie anielskiego malarza, owego *Jana z Fiesoli* — nie darmo *Angelico* zwany (ur. 1387, † 1455). Wszak to on tak często nas zachwycał i rozrzewniał we Florencyi. Jakoż gdy już współczesne malarstwo zwróciło się do natury, do rzeczywistości, *Angelico* w niebie tonie, malując niby modły a hymny przeczyste — nadziemskie (T. III, str. 278, 299, T. IV, str. 29). Współczesnym jego był malarz *Kamedula Don Lorenzo* (T. IV, str. 29).

Gdy *Giotto* wykonywał w Neapolu ważne dzieła (tak głównie w S. Maria Incoronata, T. IV, str. 318), więc mu nie brakło w tém mieście następców. W jego stylu tworzy *Miestro Simone* i uczniowie jego *Stefannone*, *Francesco di Maccho* i t. d. (ob. T. IV, str. 319). Ten *Francesco* miał ucznia dzielnego imieniem *Colantonio del Fiore* (ur. 1352, † 1444), o którym dość szeroko rozprawialiśmy w Neapolu (T. IV, str. 320).

Rzym ówczesny nekany nieszczęściem był w tej epoce gruntem nie płodnym dla sztuki. Godzien atoli chwały *Piotr Cavallini* architekt i mozaista tworzący w stylu *Giotta* (T. VI, str. 77).

W Wenecyi mówiliśmy o wpływach *Giotta* na tamtejszych malarzy (T. I, str. 277). Przedstawiły się nam obrazy, które stworzył *Mikołaj Semitecolo* (kwitnie: 1367 do 1394), *Stefano Pivano* (T. I, str. 278 do 280), dalej *Lorenzo Veneziano* (T. I, str. 280), *Michał Giambano* (T. I, str. 280); a przedewszystkiem przypominamy szkołę, która się zawiązała pod Wenecją na wyspie Murano a ztąd szkołę *Muranców* zwana. Do niej należą: *Giovanni Alemano*, dalej rodzina *Vivarinich*, *Giovanni*, *Antonio Vivarini* i jeszcze inni mistrze z tej familii (T. I, str. 24 i nast.).

W Medyolanie zaszczeplił styl *Giotta* *Giov. di Milano* i pracowali w tym kierunku *Michele de Milano* i *Trozada Monza* (T. III, str. 27, T. IV, str. 27).

Dla uzupełnienia poczetu malarzy tego okresu, wspominamy jako kwitną w Padwie *d'Avanzo Aldighiero* i *Stefana da Zevio z Verony*, *Jan* i *Antoni z Padwy*. Przywołujemy jeszcze artystę pełnego lubiej słodczy imieniem *Gentile Fabriano* († 1450); o nim mówiliśmy w Wenecyi (T. I, str. 304).

SZTUKA NOWOŻYTNA.

Srednie wieki już się przeżyły a ze stuleciem XV nastął ogromny nowy zwrot w ludzkich dziejach. Mówiliśmy już za kilkakrotnym zawrotem, iż Średnie Wieki (a zwłaszcza druga ich połowa, będąca okresem stylu gotyckiego) są czasem młodzieńczym nowoczesnej Europy, który trafnie romantycznym nazwano. Jednostki ludzkie wybujały ogromną poczuć indywidualności swojej, cała społeczność rozsypała się jakby na atomy osobne, z których każdy podrzucany był ochotą do samoistności a swobody bez granic. Jednak wtedy człowiek w tej samodzielności swojej jeszcze odnosił się do samego wnętrza swojego, do własnej swojej jednostkowej istoty, do treści, która mu wykipiiała z wnętrza a odwracał się od natury i od zewnętrznego rzeczywistego świata. Tak oddając się swojej fantazyi, swoim uczuciom wrzącym młodzieńczym, na miejsce świata rzeczywistego, dla którego nie miał oczu, wymarzył sobie świat fantastyczny, czarodziejski, w którym żyje i oddycha. Ale człowiek średniowiekowy nie byłby nawet zdołał wpłynąć na rzeczywistość zewnętrzną, bo sam ten człowiek jak i ten cały zewnętrzny, umysłowy i fizyczny świat ujęty był w karby potęg ogólnych i wielkości uświęconej tradycyi.

Inaczej się stało w wieku XV. Umysł dojrzał, zmężniał, uczucie indywidualności i swobody nie tylko jeszcze potężniej się wzmoгло ale stało się wskrós inne niby praktyczne. Człowiek albowiem teraz burzy już ów świat swój fantastyczny, złudny, roztwiera szeroko oczy duchowe i świeżemi siłami ima się natury i rzeczywistości. On teraz zuchwale zrywa z tradycyą i wszystko bada, przenika; on gorącą żądzą chce opanować cały świat, wziąć go w posiadanie, przeistoczyć go wedle własnej treści osobistej, a tak uczynić

go wyrazem swojej indywidualnej istoty. A z zrządzenia Opatrzności się stało, że właśnie olbrzymie fakta w tym wieku XV a raczej w drugiej jego połowie były pomocą nowemu zwrotowi cywilizacyi. Druk dawniej wynaleziony, teraz już dzielnie rozwinął skrzydła swoje, i na wszech strony roznosił powiewem duchowym zdobywcze pracującej myśli. Kolumb odkrywa Amerykę, Kopernik roztwiera tajemnice niebios gwiazdzistych a upadek Konstantynopolu przeważnie się przyczynia do rozbudzenia zapadłej starożytności. Filozofia, literatura, poezya, sztuka starożytna staje teraz na jawie i dla wszystkich przystępnym. I uważmy! Ten wiek XV, który już sam z siebie był party do nawrócenia się do natury i rzeczywistości zewnętrznej — teraz w tym nowo odkrytym świecie starożytnym spotyka dzielną potuchę tych dążności swoich. Bo jak wiemy istotą żywotną tej starożytności klassycznej jest właśnie zgoda a zaślubienie się ducha z naturą, — człowieka wewnętrznego z całą rzeczywistością zewnętrzną.

Nowy zwrot duchowy stał się zarazem też zwrotem dla dziejów sztuki. Gdy w średnich wiekach człowiek podrzucany będąc fantazją, a kipiącą zagadkową treścią, z której sam sobie nie zdołał zdać sprawy jasnej, wyrozumowanej — więc też rodzajem sztuki jemu najwięcej odpowiednim była architektura, jako sztuka symboliczna, ogólnikowa — zagadkowa, — zwłaszcza przypadał mu do serca ów styl gotycki, zrywający się jakby przecuciem w nieskończoność. Teraz zaś, gdy człowiek wzrósł w indywidualność, gdy sam siebie ujął jako jednostkę, rzeczywistą, osobniczą, gdy rozumiał siebie, więc też nie był już zadowolony z ogólników architektonicznych tak bezosobowych i abstrakcyjnych, ale jął się z całą miłością sztuki, wyrażającej właśnie najwierniej indywidualność i całą jej grę osobniczą. Takową sztuką atoli jest malarstwo! Uważmy jeszcze. Gdy jednostka już siebie pojmowała, gdy już badała świat i stosunki ludzkie, więc też poczęła rozumieć ów zgrozy pełen dramat dziejów a społecznych walk. A ze wszystkich rodzajów sztuki właśnie malarstwo zdoła być tej dramatyczności najwierniejszym wyrazem, malarstwo pod tym względem staje prawie obok samej poezyi. A nadto uważmy, jako świat chrześcijański, tętnący nadziejską ideą, właśnie w sztuce malarskiej tak idealnej dobił się najwięcej sobie odpowiedniego przedstawcy. Z tego powodu też w następujących naszych zarysach sztuki nowoczesnej przeważnie zwrócimy uwagę na ten rodzaj artyzmu.

Wszak ówczesne pokochanie się w starożytnym świecie i w naturze i rzeczywistości wskroś przerodziło sztukę samą. Malarze, rzeźbiarze teraz studują rzeźby starożytne i żywą, żyjącą naturę, a mistrze budowniki włoscy zapatrują się z miłością na zabytki starożytniej architektury, która tém więcej przypada im do serca, gdy z niej właśnie przemawia względ na naturę a na istotę materyi; tej materyi, którą sobie tak lekce ważył północny styl gotycki! Archi-

tektura starożytna zawsze tak blisko krewniła się z poczuciem budowników włoskich, że nawet w ich średniowiekowych budowach dosłuchać się możemy jej odgłosu.

Teraz przypominamy czytelnikowi epoki i okresy nowoczesnej sztuki, — które mają być poniżej przedmiotem naszym. Uważmy! Jak w epokach poprzednich tak i w okresach nowoczesnej sztuki bierzemy nazwy tych okresów od architektury, bo sztuka budowania jest zarówno tłem rzeźby i malarstwa.

EPOKI SZTUKI NOWOŻYTNEJ.

A. Epoka renesansu.

- a) *Okres wczesnego renesansu (od r. 1420 do 1500).*
- b) *Okres późniejszego renesansu, czyli najwyższego jego rozkwitu od 1500 do 1540 — 1550.* (Co do znaczenia renesansu i jego okresów przytaczamy tu główne miejsca, w których o nich prawiliśmy: T. II, str. 171 i nast., 175, dalej 191 i nast., T. III, str. 254, T. IV, str. 31 i nast.).

B. Czasy teoretyków czyli właściwego odrodzenia (druga połowa XVI wieku).

C. Styl Barocco — czasy kolejnego upadku i dzwigniania się sztuki, od końca wieku XVI do końca prawie XVIII.

Przypominamy jako streszczając już w różnych tomach naszej Podróży uwagi poczynione nad przeróżnemi pomnikami architektury i przywołując takowe w kolei chronologicznej, oznaczyliśmy te same epoki i okresy nowoczesnej sztuki. Tak w T. II, str. 209 i nast. T. III, str. 131 i nast. (W tém miejscu T. III, nie rozdzieliłem epoki renesansowej na dwa jej okresy, bo oba pomniki tam przytoczone S. Maria della Grazie w Medyolanie i Certosa w Pawii należały do okresu renesansu wczesnego). Nakoniec trzymałem się tychże samych epok w Zarysie dziejów sztuki Toskańskiej (T. IV, od str. 31 do końca Zarysu).

W okresie wczesnego renesansu i w okresie renesansu najwyższego, artyzm tak błogo, tak świetnie, przebogato wybujał w Italii, iż po różnych jej ziemiach i w różnych jej miastach prawie w jednych i tych samych latach zajaśniali wielcy mistrzowie a rozwinęły się arcyważne a znakomite szkoły. Mniemam, iż opowiadanie kolejne tych wielkich pojawów nie byłoby zupełnie stosowne do przedstawienia faktów sobie współczesnych, zdaje mi się przeto, iż przysłużyć się czytelnikom, gdy uwidomię te dwa okresy tablicami, które za

jednym rzutem oka unaocznią czytelnikowi współczesność różnych szkół a znakomitych mistrzów (*).

A) EPOKA RENESSANSU.

a) Okres wczesnego renessansu (**),

od r. 1420 do 1500.

Ogólny charakter okresu.

Architektura. Gotyka się przeżyła a artyzm italski całym sercem jął się form starożytnych, do których od dawna był tęsknił. Ale uważmy, że prócz tych form, inne jeszcze czynniki nie mało wpłynęły na właściwość rozwoju budownictwa w tym okresie. Jakoż naprzód okres gotycki, choć był już przebrzmiał, zubożył renessans doświadczeniem i bogatą techniczną wiedzą, — następnie świat nowoczesny miał inne potrzeby, inne obyczaje, inne wymagania, jak świat klasycyzacji od wieków wymarły, więc chodziło o to, aby dawne starożytne formy zastosować do potrzeb nowoczesnych. Tak się dzieje, iż renessans doświadcza sił swoich, że wpada na różne pomysły, by sprostać zadaniu temu. Takowe doświadczenie nie przychodziło mu ze zbyt wielką trudnością, bo fantazyja tego czasu była młoda, lekka, bogata i natchniona, nie krępowana jeszcze żadnymi prawidłami a to tém mniej, że wtedy jeszcze nie rozumiano gruntownie znaczenia konstrukcyjnego różnych części i członków starożytnej architektury. Ztąd też fantazyja ówczesnych budowniczków świeża, radośna a kochająca się w przystrojach, buduje tworząc przebogate dekoracye i ornamentyki wielkiej rozmaitości i wdzięku, lubo nie zawsze odpowiednie logicznej istocie rzeczy. Ztąd też zrozumiemy, iż renessans ten tak w przeróżnych kształtach wykwita po różnych ziemiach i grodach italskich, że architektoniczne dzieła są wyrazem indywidualnego nastroju mistrza. Tak przeto każdy wielki budownik tego okresu komponuje w stylu sobie właściwym,

(*) Ze względów typograficznych, jak i w celu zachowania ciągłości w wykładzie przedmiotu, wcielamy owe dwie tablice, przedstawiające rozwój sztuki renessansowej, do tekstu, podobnie jak to sam Kremer uczynił przy wykładzie dalszych epok sztuki nowożytniej. — St.

(**) Dla braku miejsca przywiodzę tutaj tylko niektóre ustępy w dziele odnoszące się do mistrzów, o których mowa na tych tablicach; odsyłam tedy szanownego czytelnika do poniżej umieszczonego alfabetycznego spisu mistrzów, w którym już dokładniej oznaczone są wszystkie ustępy im odpowiednie.

który tedy od mistrza bierze nazwanie swoje, np. styl Bramantego, Lombardów i t. d., (ob. T. II, str. 170 i nast., 174 i nast., 191 i nast., 209. T. IV, str. 31 i nast.

Rzeźba i malarstwo tego okresu. Rozbudzona indywidualność, zwrócenie się do natury a studia rzeczywistego życia i obyczajów (nawet wątku różnego szat) występuje wybitnie w dziełach sztuki a zwłaszcza w malowanych obrazach. Bo w nich już wyraźnie wyjawiają się indywidualne postawy i fizyognomie a często bardzo wiadać jakiś świeży naturalizm i realistyczne pojęcie, a przystęp życia zwyczajne powszednie, współczesne, z miłością studyowane przenosi się w obrazy religijne, tak dalece, iż nawet święte osoby prawie zawsze ubrane w strój współczesny mistrzom. Jednak z drugiej strony często bardzo spostrzedz można, iż przezysta idealna piękność tchnąca w rzeźbach starożytnych nie mało ułagodziła i uszlachetniła realizm mistrzów tego okresu.

T o s k a n i a.

Architektura. Toskanii a mianowicie szlachtetnej Florencyi należy się pierwszeństwo w całej tej nowoczesnej sztuce. Rejem naczelnym architektury renessansowej jest tutaj *Filippo Brunelleschi* (Brunellesco) ur. 1377, † 1444; on postawił kopułę na katedrze florenckiej, fig. 61 (T. III, str. 208 i nast.), buduje we Florencyi kościół S. Lorenzo, fig. 65 (T. III, str. 254 i nast.), S. Spirito (T. III, str. 267), pałac Pitti (T. III, str. 268, ob. jeszcze i T. IV, str. 34). Znakomitym jeszcze architektem jest *Michelozzo* a zwłaszcza *Benedetto da Majano* (ur. 1442, † 1497), mistrz pałacu Strozzi, fig. 67 (T. III, str. 265). *Szymon Cronaca* skomponował belkowanie tego pałacu, fig. 68 (T. III, str. 266). Tu jeszcze wspomnieć należy świetnych braci budowników *Giuliano* i *Antonio di San Gallo*, (ob. T. IV, str. 35, dalej T. VI, str. 16). O tej rodzinie San Gallo podaliśmy wiadomości w (T. VI, str. 17 w przyp.). Innych mistrzów budowników znajdzie czytelnik w T. IV, str. 34 i nast. W T. IV, str. 34, mówiłem o bliższych cechach architektury toskańskiej tego okresu. Tutaj jedynie przypominamy, że wczesny renessans florencki jest pełen rozłożystej powagi, uroczystości a jakiegoś butnej grandezzy, liczącej na wielką stopę.

Rzeźba. W rzeźbie odznacza się ten sam *Filip Brunelleschi* (T. III, str. 210 i nast. str. 249), *Lorenzo Ghiberti* (ur. 1378, † 1455), mistrz drzwi spiżowych w baptysterium florenckim, nazwanych *furtką do raju*, fig. 64 (T. III, str. 233); jest to dzieło, jak się na swoim miejscu rzekło, skomponowane w stylu malarskim. *Lucca della Robbia* (ur. 1400, † 1480), praszczur całej rodziny zacnych artystów (T. III, str. 294, T. IV, str. 36). *Donato di Betto Bardi* zwykle *Donatello* zwany (ur. 1386, † 1466), przesadzający w naturalizmie (ob.

T. III, str. 209 i nast., str. 283, T. IV, str. 36), *Andrea Verrochio*, (ur. 1432, † 1488), pamiętny nam z zatargów ze Signorią Wenecką (T. II, str. 168, T. IV, str. 37). Innych rzeźbiarzy tokańskich tego czasu wymieniłem w T. IV, str. 36 i nast., określając cechy ówczesnej sztuki. Tu należy powyżej wspomniony *Benedetto da Majano*, znany nam jako architekt (T. III, str. 294), i *Giuliano da Majano*, budowniczy pałacu weneckiego w Rzymie (T. VI, str. 60). Również świetnym rzeźbiarzem jest mistrz sienński *Jacopo della Quercia* (ur. 1374, † 1438), znany nam ze Sieny (T. III, str. 308, 312 T. IV, str. 35).

Malarstwo tokańskie. W T. IV, od str. 38 do 46, czytelnik miał sobie przywiedzionych wszystkich znakomitych malarzy florenckich tego okresu z przytoczeniem miejsc, w których o nich w naszej Podróży mówiłem; ograniczam się więc tu na najcelniejszych mistrzach.

Przodkujący malarstwu i rozpoczynający w całej pełni sztukę nowoczesną malowania jest *Tomaso* zwykle *Masaccio* zwany (ur. 1402, † 1443). Mówiliśmy głównie o tym wielkim mistrzu we Florencji w kaplicy Brancacci (T. III, str. 284 i nast. ob. i T. IV, str. 39 do 41). Nieco późniejszym od niego jest ów genialny a tak fantastyczny zakonnik *Fra Filippo Lippi* (ur. 1412, † 1469, T. III, str. 287, 299), T. IV, str. 41 i nast.). *Sandro Botticelli*, szorstki naturalista, malujący allegorye (ur. 1447, † 1515; T. III, str. 300 i T. IV, str. 42, oraz uczeń jego *Filippino Lippi* (ur. 1460, † 1505, T. III, str. 287) — następnie malarz pełen życia i ruchu *Benozzo Gozzoli* (ur. 1420, † 1498), znany nam z pizańskiego *Campo Santo* (T. III, str. 326, ob. jeszcze T. IV, str. 43). Przecież po wielkim *Masaccio* należy się hold jeszcze dwom wielkim mistrzom, bo *Dominikowi Ghirlandajo* (ur. 1449, † 1495; T. III, str. 250, T. IV, str. 44), i *Lukaszowi Signorelli* (1439, † 1521), który kończy ten okres i niekiedy uważany bywa za wysłannika *Leonarda da Vinci* (T. III, str. 300, T. IV, str. 45 i nast.). Wspominamy jeszcze o *Andrzeju del Castagno* (ur. 1406, † 1480?), tak twardego pędzla i serca (morderca Dominika Veneziano; ob. T. I, str. 302, i T. IV, str. 44). O *Verocchio* mówiłem powyżej, jako o rzeźbiarzu; on był zarazem malarzem i nauczycielem *Leonarda*.

W e n e c y a .

Renessans wczesny jest tutaj zupełnie różny od florenckiego; zamiast owęj rozłożystej przestrzennej powagi, widzimy w Wenecji radośną, bogatą architekturę, uśmiechającą się świetnością kosztownego wątku a bogatą wdzięczną ornamentyką. Ta właściwość zrodziła się najprzód z braku obszernego miejsca (kościół, pałace stawiano na palach), które wynagradzano przepychem materyału —

powtórę z przewagi arystokracji nadzwyczaj zamożnej, szczęśliwej, spełniającej kielich ziemskiej radości, ale arystokracji uszlachetnionej miłością dla sztuki i jej wdzięków uroczych.

Architektura. Do *budowników* weneckich tego okresu liczy się *Bartolomeo Buono* (T. I, str. 148), a przedewszystkém rodzina *Lombardo* (*Pietro* r. 1496, T. I, str. 149 i 247; T. II, str. 171 i 188), *Martino*, *Antonio*, *Giulio*, *Tullio*, *Sante* (T. I, str. 247, T. II, str. 171, 188 i nast.). Na stronie 211 i nast. w T. II, przytoczyliśmy dzieła architektoniczne, które przez nas w Wenecyi bliżej opisane były; tutaj przypominamy tylko te, które są wyjaśnione figurami. Kościół S. Zaccaria przez *Marcina Lombardo* r. 1457, fig. 28 (T. II, str. 186), pałac *Vendramin-Calergi* z r. 1481 przez *Pietro Lombardo*, fig. 10, 11, 12, (T. I, od str. 248 i nast.). Scuola di S. Marco przez *Marcina* i *Piotra* z r. 1485, fig. 26 i 27 (T. II, str. 176 i 177).

Rzeźba. Do ornamentyki ówczesnej należy podnoże jednego z masztów na placu Św. Marka, fig. 5, wykonane przez rzeźbiarza *Aleksandra Leopardo* (ur. 1450, † 1515, T. I, str. 168 i T. II, str. 168). Sławnemi są rzeźbiarzami *Ant. Bregno* i *Antonio Scarpagnino* (T. II, str. 50).

Malarstwo. Z malarzy tu rozpoczyna rej *Bartolomeo Vivarini*, z owęj zasłużonej *Vivarinich* rodziny pracującej na wyspie Murano (T. I, str. 292, przyp.). *Bartolomeo* trzyma się szkoły padewskiej. Silniej wpłynął na zrodzenie się nowej epoki malarstwa *Antonello da Messina* (ur. 1414; T. I, str. 300). Lecz najwyższą świetnością zajaśniała w Wenecyi rodzina *Bellini*, ojciec *Jacopo* (ur. 1400, † 1470; T. I, str. 304) i dwaj jego synowie: *Gentile* (ur. 1421, † 1501; T. I, str. 308 i nast.), a drugi sławniejszy niż obaj, *Jan Bellini* (*Gianbellini*; T. I, str. 288 i 299). Wszak to on dowcipnym podstępem nauczył się olejnego malowania od *Antonella* (T. I, str. 300). *Jan Bellini* jest głową szkoły weneckiej, której zalety w nim już rozkwitają i dochodzą do najwyższej potęgi w następnej epoce — więc też poniżej o nich mówić będziemy. (Wspomniałem o *Janie*, w T. I, str. 300, 304 i nast., i w T. II, str. 215). Tu jeszcze należą *Cima* (T. I, str. 310), *Carpaccio* (T. I, str. 311), *Catena* (ur. 1478; T. I, str. 310), *Basaiti* (T. I, str. 313) i inni.

Padua i Ferrara.

Padua. *Francesco Squarcione*, (ur. 1394, † 1474), założyciel szkoły padewskich malarzy — on wprowadza do niej naukę rysunków i studia rzeźby starożytnej (T. I, str. 291). A uczniem znakomitym jego był *Andrea Mantegna* (ur. 1431, † 1506). Naturalizm, nieco szorstka ścisłość, choć twarda w rysunku, ale sumienna umiejętność w perspektywie architektur są wielką zaletą jego szkoły. (T. I, str. 293 i nast., T. III, str. 37). Uczniami tej szkoły byli

Piero della Francesca (ur. 1398, † 1484) i inni mistrze przytoczeni w T. I, str. 292 przyp. *Melozzo da Forlì* († około 1493; T. I, str. 292 przyp.).

Później ta szkoła nabiera więcej swobody i słodyczy.

Malarze *ferrarejscy* zostają wprost pod wpływem szkoły padewskiej, jako *Cosimo Tura* około roku 1479, *Stefano da Ferrara*, † około 1500; zacny i świątobliwy a ściśle modelujący malarz *Francesco Cossa* około 1470; przedewszystkiem zaś godzien wspomnienia wielce znakomity *Lorenzo Costa*, ur. 1460, † 1535; (co do tych mistrzów ob. T. I, str. 295 w przyp., i T. VI, str. 81 i nast. w przyp.). Ten Lorenzo bawiąc w Bononii, trybem oryginalnym połączył twardey pędzel swojej szkoły z lubością wdzięczną *Franciszka Francii* (Raiboliniego). Uczniem Costy był *Ercole Grandi* (ur. 1494, † 1531) i *Ludovico Mazzolini* (ur. 1481, † 1530; ob. T. VI, str. 82 w przyp.).

Verona, Vicenza, Medyolan, Bononia.

W Veronie odznacza się wśród innych *Francesco Morone* (T. I, str. 311) i inni.

W Vicenza pracuje (około r. 1489) *Bartolomeo Montagna*, trzymający się również szkoły padewskiej (T. I, str. 292 w przyp. i 310). Podobnie *Francesco Buonsignori* (około 1485).

Medyolan. Z architektury przypominam kościoł S. Maria delle Grazie; część jego skomponował wielki *Bramante* (1444 do 1514); ob. fig. 41, (T. III, str. 20).

Malarstwo. W Medyolanie kwitnie w tym okresie *Vincenzio Foppa* († 1494), należący do kierunku szkoły padewskiej (T. III, str. 28). *Bramante*, wyżej wymieniony architekt (T. III, str. 28), *Bartolomeo Suardi*, uczeń jego, zwykle *Bramantino* zwany (T. III, str. 28); *Ambrogio Fossano* zwany *Borgognone* (około r. 1500, T. I, str. 292 przyp., T. III, str. 28) i inni.

Uważmy, że pod stolicą dawną Lombardyi to jest pod Pawią architektura stroi facyatę kościoła w Certosa, owym wczesnym przepysznym nad wyraz renessansem; fig. 46, 47, 48 (T. III, str. 92 do 94).

W Bononii dopiero w tym okresie zajaśniało malarstwo w osobie wielkiego artysty imieniem *Francesco Raibolini* zwykle zwanym *Francesco Francia* (ur. 1450, † 1517), malarz o uczuciach rzewnych, przypominający szkołę umbryjską z tkliwości i niebiańskiego wyrazu swoich postaci, (T. VI, str. 81). Uczniem jego był już wspomniany pod ferrarejską szkołą *Lorenzo Costa*, choć takowy jest twardy i ścisły jak zwykle malarze Ferrary i Paduy (T. I, str. 292 przyp.) *Giacomo*, *Giulio* jego krewny, podobnie *Amico Aspertini* uczeń jego, zasługują na uczciwe wspomnienie.

Neapol.

W okresie gotyckiej sztuki wspomniałem o *Colantonio del Fiore* (ur. 1352, † 1444), który już przeczuwał nową drogę w artyzmie (T. IV, str. 320). Świeży zwrót i nową epokę w całej pełni rozpoczął w Neapolu *Antonio Solario*, zwykle *Zingaro* zwany († 1455); miłość uczyniła go wielkim mistrzem (T. IV, str. 320). *Simone Papa*, bracia *Donzelli* są uczniami Zingara; czułym i tkliwym malarzem jest *Silvestro de Buoni* († 1484; ob. T. IV, str. 321).

Umbria i Rzym.

W Umbryi zawiązuje się w tym okresie sztuka, tchnąca anielską tęsknotą, a pełna uczuć przezczystych, rzewnych. Ogniskiem jej jest Perugia (T. VI, str. 78 i nast.), a założycielem: *Niccolo Alunno z Foligno*, którego uczniem był *Andrea di Luigi*. Godnym pamięci stał się *Fiorenzo di Lorenzo* i *Benedykt Buonfiglio* (ob. T. VI, str. 78 i nast.).

Najcelniejszym mistrzem Umbryi a głową szkoły perudzińskiej jest *Piotr Vanuci* zwykle *Pietro Perugino* zwany (ur. 1446, † 1524). Z ubogiego pacholeńca wytrwałą pracą wzrósł w mistrza pełnego sławy i dostatków. Trzy manierey Perugina odznaczają trzy rozwoje życia jego; jednak słodycz rzewna, niebiańska, piękność nadziemską, prostota i cudowna harmonia jest właściwą zaletą najwyższego jego rozwoju. Przecież później wpadł w mechaniczną szablonową manierę i przeżył swoją wziętość (ob. T. III, str. 38, a zwłaszcza T. VI, str. 79 i nast.). Uczniem jego był *Rafael*, należący do następnego okresu; współpracownikiem jego był *Bernardino Betti*, znany światu pod imieniem *Pinturichio* (ur. 1454, † 1513); jest to malarz serdeczny, pełen prostoty sielankowej (T. III, str. 309, T. VI, str. 80). W stylu szkoły umbryjskiej maluje jeszcze *Giovanni Sanzio* (Santi) z Urbino, (ur. 1443, † 1493), ojciec Rafaela (T. VI, str. 80). Ważniejszych uczniów Perugina wyliczyłem w T. VI, str. 80, zwłaszcza w przyp.

W tym okresie nie nadeszła jeszcze godzina chwały artystycznej dla Rzymu. Świetne dzieła piękności były tworzone w wiecznym grodzie przez artystów innych ziem italskich. (T. VI, str. 77 i nast.). Wnet atoli Rzym stał się ogniskiem najświetniejszemu sztuki. Artyzm przeniesiony do niego z Umbryi zapalił się wrychle cudem w geniuszu Rafaela.

b) Okres renesansu w najwyższym jego rozkwicie, czasy najświetniejszego dla sztuki.

Od 1500 do 1540 lub 1550 roku.

Ogólny charakter okresu.

Wiek XV, to jest okres wczesnego renesansu, wyrównał ścieżki fantazyi twórczej, a tak nastął wiek XVI, który może być porównany z czasami Peryklesa i Fidiasa w Atenach. Ze wszystkich atoli rodzajów sztuk malarstwo wzniosło się teraz do najjaśniejszych szczytów swoich.

Architektura. Malarze budownicy tego okresu tchną również bogatą, ciepłą fantazyą, jak architekci okresu przeszłego, ale krom tej fantazyi opierają się jeszcze na głębszej znajomości architektury starożytniej, pojmują zwłaszcza znaczenie jej szczegółów według ich istoty konstrukcyjnej. Ztąd architektura teraz spoważniała, nie ugania się więcej za malowniczością, za samem bogactwem igrającej ornamentyki, ale raczej tworzy swoje dzieła z wzniosłym poglądem, z wielką przezrystą prostotą, z cudownem poczuciem proporcji i harmonii, licząc i ważąc pomysły swoje na wielką stopę (porównaj T. VI, str. 62).

Rzeźba. Sztuka ta już wyzwoliła się zupełnie z pod dawniejszych wpływów architektury, staje się samodzielną, ale nie wyrównywa malarstwu, które będąc sztuką zaiste chrześcijańską dobiega w tym okresie najjaśniejszych szczytów swoich, jak już nigdy więcej na świecie całym.

T o s k a n i a.

Tu rozpoczynamy od malarstwa. Jakoż przeznaczony syn Florency *Leonardo da Vinci* (ur. 1452, † 1519) jest najpierwszym przedstawcą chrześcijańskiego artyzmu w najszlachetniejszym i najwznioślejszym jego znaczeniu. Daleko nawet po za Toskanią sztuka się odradza pod władztwem jego geniuszu. Leonardo zwłaszcza stał się czołem szkoły malarskiej w Medyolanie. Charakterystyka jego fantazyi i życie było skreślone w T. IV, str. 50 do 54. O jego „Wieczerzy Pańskiej“ w Medyolanie pawiłem w T. III, str. 11 i nast., także 30 i nast.

Drugim wielkim synem Toskanii jest ów tytanicznej potęgi a wskróś oryginalnego geniuszu *Michelangelo Buonarotti* (ur. 1474, † 1568). Wpływy swoje wywarł nie tylko na wszystkie włoskie ziemie ale i na cały artystyczny świat, a to pod względem wszyst-

kich trzech rodzajów sztuk. Wiemy też, iż genialną samowolą narzucił sztuce indywidualną choć olbrzymią oryginalność swoją, a tak stał się powodem, że artyzm spaczył się za następców a naśladowców jego. (Kaplica Medyceuszów we Florencyi, posąg L. Medyceusza, fig. 66, T. III, str. 258 do 262, 272, 291, i charakterystykę ogólną mistrza tego T. IV, str. 60 do 65. O innych jego dziełach mówimy jeszcze pod Rzymem).

Co do *architektury* florenckiej tego okresu ob. jeszcze T. IV, str. 48.

Rzeźba. Skulptorem wysokiej wartości jest zacny *Andrea Sansovino*, rodem z Florencyi († 1529); ob. T. III, str. 295 i T. IV, str. 48. Przypominam genialnego a awanturniczego złotnika a rzeźbiarza *Benvenuto Celliniego* (ur. 1500, † 1571); nasza fig. 69, (T. III, str. 289), przedstawia jego posąg Perseusza (ob. T. III, str. 280 do 290 i T. IV, str. 49, zwłaszcza przyp.).

Godzien wspomnienia malarz *Gianfrancesco Penni* zwany *il Futto*, urodzony we Florencyi (ur. 1488, † 1528), później przeszedł do szkoły Rafaela, pracuje atoli w Neapolu (ob. T. IV, str. 323 i T. VI, str. 96). Florencya szczyci się w tym okresie dwoma wielce świetnymi i wielkimi malarzami, pierwszym z nich jest zakonnik *Baccio della Porta*, znany całemu światu jako *Fra Bartolomeo* (ur. 1469, † 1517), a drugim jest *Andrea del Sarto* (ur. 1488, † 1530). O tych obu wielkich mistrzach, o ich stylu i żywocie mówiłem w wielu miejscach. O Bartłojemiu w T. III, str. 183, 271 i nast. str. 280, a mianowicie T. IV, str. 53 do 55. O Andrzeju w T. III, str. 183, 272, T. IV, str. 55 do 57. Uczniem Andrzeja był *Jacopo Carruci* zwany *Pontormo* (ur. 1493, † 1558); ob. T. IV, str. 57, gdzie również wymieniłem innych najważniejszych malarzy florenckich tego okresu.

Szkoła Sieńska zaś tak sentymentalna, a znana nam z dawniejszych czasów, nabrała siły w osobie *Jana Antoniego Bazzi* zwykle *Sodoma* zwanego (ur. 1480, † 1554), T. IV, str. 58. Sodoma doznał zbawiennego wpływu Leonarda, później zostaje pod wrażeniem Rafaela. Uczniów jego sieńskich najcelniejszych przytoczyłem na str. 54, T. IV. W Sienie się rodzi wielki *Baldassare Peruzzi* (ur. 1481, † 1536), architekt, malarz i wielki dekorator; T. IV, str. 59, i T. VI, str. 16, 62, 90.

W e n e c y a.

Architektura. Wenecya w tym okresie dosięgnęła najświetniejszych swoich czasów. Z architektury pojawia się *Jacopo Sansovino* właściwie *Tatti* (ur. 1477, † 1570), mistrz pełen przepychu i wdzięku; wytykają mu atoli, że się za nadto stosował do zachcianek panów weneckich a mniej szedł za wznioślejszym natchnieniem.

Z dzieł jego znane nam są: S. Giorgio de' Greci, z r. 1550 fig. 29, (T. II, str. 189), Lodżietta na placu Ś-go Marka (T. II, str. 151), Biblioteka Ś-go Marka (fig. 2, T. I, str. 137, część tego budynku widać jeszcze na fig. 1, T. I, str. 133), Pałac Cornaro (T. I, str. 194 i nast.). Buduje w Wenecyi w tymże stylu *Giorgio Spavento* kościół S. Salvatore r. 1534 (T. II, str. 190), a *Sanmicheli* pałac Grimani (T. I, str. 232). Godzien jeszcze chlubnego wspomnienia *Alessandro Vittoria* (ur. 1525, † 1608), mistrz pałacu Balbi.

I rzeźba buja i kwitnie swobodnie w tym grodzie Adryatyku. Skulptorami są: *J. Sansovino*, wyżej wspomniany architekt (drzwi szpiżowe w kościele Ś-go Marka T. II, str. 145), *Guglielmo, Bergamasco, Girolamo Campagna* i inni.

Malarstwo. Ale arcyświecniemi mistrzami malarstwa promieni w tym okresie Wenecya.

Georgio Barbarelli (ur. 1477, † 1511) zwykle *Giorgione* zwany, uczeń Jana Belliniego (ob. okres przeszły) jest jednym z najznakomitszych malarzy a istnym Wenecyaninem i z uczucia i z promieniujących barw (T. II, str. 66 i nast.). Uczniem jego jest *Sebastiano dei Piombo* (ur. 1485, † 1547, T. II, str. 71, 81), pracujący później pod wpływem Michała Anioła (T. VI, str. 108), a drugim uczniem jego jest *Giovanni da Udine* (ur. 1487, † 1564, T. II, str. 72, T. V, str. 231 i T. VI, str. 96 zwłaszcza), który później przechodzi do Rafaela. Utworzonym torem przez Giorgionego poszedł znakomity *Jacopo Palma Vecchio* (seniore), ur. 1480, † 1528 (T. II, str. 72 i nast.); podobny do niego *Rocco Marcone* (T. II, str. 74), *Lorenzo Lotto* (ur. 1513, † 1554) zaś uważany bywa jako ważący się między Wenecyanami (Giorgionem) a Lombardami (Leonardem); T. II, str. 74. Drugim uczniem Jana Belliniego a na olbrzymią miarę geniuszem jest *Tiziano Vecellio da Cadore* (ur. 1477, † 1576), o tym wielkim mistrzu mówiliśmy w licznych miejscach (ob. przy końcu tomu niniejszego spis alfabetyczny), najobszerniej o nim rozprawiałem w T. II, od str. 75 do 89, kreśląc główne cechy a właściwość usposobienia tego wielkiego mistrza. A ta charakterystyka jego talentu jest zarazem bliższą charakterystyką całej szkoły malarzów weneckich (na str. 89, T. II, wyliczyłem najważniejszych uczniów Tycjana). Ważnym jeszcze artystą weneckim jest *Bonifacio Veneziano* (ur. 1491, † 1562), *Andrzej Medula* zwykle *Schiavone* (ur. 1522, † 1582, T. II, str. 91), dalej *G. Antonio Regillo* zwany *da Pordenone* (ur. 1483, † 1539, T. II, str. 92), i *Faris Bordone* (ur. 1500, † 1570; T. II, str. 93).

Medyola n.

W tej stolicy Lombardzkiej *Leonardo da Vinci* stał się głową arcyważnej szkoły, którą poznaliśmy w galerji Brera. Do niej należą: *Bernardino Luini*, którego malowania często uchodzą za prace

Leonarda (T. III, str. 31 i nast. 52; † 1530), *Marco d'Oggione* († 1531) może nieco za cierpki (T. III, str. 32), *Andrea Salaino*, *Franciszek Melzi*, ulubiony uczeń Leonarda (T. III, str. 33), *Jan Antoni Beltraffio* (ur. 1467, † 1516, T. III, str. 34), *Cesare da Sesto* (ur. 1460, † 1524); Cesare traci później siebie samego przechodząc do szkoły Rafaela (T. III, str. 34); *Gaudenzio Ferrari*, (ur. 1484, † 1549, T. III, str. 34 i nast.), *Jan Paweł Lomozzo* (ur. 1538, † 1600), on później ociemniał a jest autorem książki arcyfantastycznej (T. III, str. 35), uchodzi on atoli już za manierystę. Inni malarze medyolańscy przytoczeni w przypisku T. III, str. 36.

Verona, Mantua, Bononia, Ferrara, Genua.

W Veronie świecą w tym okresie talentem *Gian. Francesco Caroto* (T. IV, str. 59 przyp.) i inni malarze, wspomnieni w T. II. str. 103 przyp.

W Mantui pracuje *Giulio Romano*, ów wielki malarz i architekt z czasu Rafaela; uczniów jego wspomniałem w T. VI, str. 95.

W Bononii uczniem *Fr. Francii*, znanego z przeszłego okresu, jest *Timoteo della Vite* (ur. 1470, † 1523), który przeszedł później do szkoły Rafaela (T. VI, str. 96.), podobnie *Bartolomeo Ramenghi* (ur. 1493, † 1551, T. VI, str. 96), który oddaje się później wpływom Rafaela.

W Ferrarze *Ludovico Mazzolino* (ur. 1481, † 1530), wspomniany już w okresie powyższym, trzyma się dawnych tradycyji ferrarejskich łącząc z niemi koloryt wenecki (T. VI, str. 82, przyp.). *Benvenuto Tisio*, wielce znakomity mistrz, znany pod imieniem *Garofalo* (ur. 1481, † 1559), przechodzi później do Rafaelistów (T. IV, str. 344, i T. VI, str. 82 przyp.), *Bracia Dossi* († 1550), *Giovani Dossi* († 1545), którzy przybierają koloryt wenecki (T. V, str. 82 przyp.); *Dosso Dossi* zaś niekiedy przypomina Rafaela.

W Genui pracuje *Perin del Vaga* (ur. 1500, † 1547), jest Rafaelistą, przypominającym niekiedy wielkiego mistrza; (ob. T. III, str. 116, przyp. i T. VI, str. 96.).

P a r m a.

Antonio Allegri od miejsca urodzenia *Coreggio* zwany (ur. 1494, † 1534). Ogniskiem twórczości jego jest Parma. On pojmuje sztukę zupełnie inaczej jak wszyscy inni mistrzowie. Uczuciowość, zmysłowość gorąca, sentymentalność muzykalna, mistrzowstwo w magii światła i cieniów i półcieniów, wdzięk jego postaci, a przytém uchwycenie genialne natury psychicznej i fizycznej, to są właściwości oryginalnego jego geniuszu (ob. obszerniejsze uwagi w T. III, od str.

38 do 41). Uczniem jego najcelniejszym jest *Francesco Mazzuoli* zwany *Parmegianino* (ur. 1503, † 1540) T. III, str. 41, tamże w przyp. przytoczeni inni uczniowie Coreggia).

N e a p o l i.

Tu kwitnie ulubiony uczeń Rafaela *Andrea da Salerno*, właściwie zwiący się *Sabbatini* (ur. 1480, † 1545). Obszerniejsze uwagi o nim w T. IV, str. 322 i nast.). Uczniem Andrzeja był *Franc. Santafede* i inni mistrze, których przytoczyłem w T. IV, str. 323.

Drugim uczniem Rafaela był *Polidoro Caldara* (ur. 1495, † 1543), którego zwykle *Polidoro Caravaggio* zowią (odróżnić go należy od późniejszego *Amerighi da Caravaggio*). Polidor był przepowiednią późniejszych, tak głośnych w świecie naturalistów neapolitańskich (ob. T. IV, str. 323 i nast.). W Neapolu pracuje również *Gianfrancesco Penni il Fattore* zwany (ur. 1488, † 1528), wspomniany już pod Florencją, miastem rodzinném jego, a w T. IV, str. 323, w T. VI, str. 96, wymieniony jako uczeń Rafaela.

R z y m.

Rzym za wielkiego Juliusza II, wzrósł chwałą artystyczną na stopę olbrzymią, i jeszcze za Leona X, był ogniskiem najświetniejszém nie tylko sztuki włoskiej, ale świata całego. (T. VI, str. 61).

W architekturze występuje wielki *Bramante* (ur. 1444, † 1514), który nadał właściwe wejście Rzymowi (mówiliśmy o nim w T. III, str. 19 i nast. 58, w T. VI, str. 16), później wielki malarz *Rafaël Sanzio*, *Baldassare Peruzzi*, *Giulio Romano*, *Antonio da San Gallo* (młodszy). Prawie o wszystkich tych mistrzach mówiliśmy obszerniej w T. VI, od str. 62 do 64, a pierwój jeszcze wspomniałem o nich opowiadając dzieje budowy Ś-go Piotra (T. VI, str. 16 i nast.). W tym okresie *Michał Anioł* buduje w Rzymie dzieła wielkiej wagi, jak np. pałace placu kapitolńskiego, fig. 109 (T. V, str. 36), kościół S. Maria degli Angeli (T. V, str. 224); a jeszcze w tymże okresie bo w r. 1546 Paweł III, w znaném nam breve oddał dalszą budowę kościoła Ś-go Piotra *Michałowi Aniołowi* (T. VI, str. 17). Opisałiśmy dokładnie kościół Ś-go Piotra, fig. 110 i 120, (T. VI, str. 24 do 29).

W rzeźbie i malarstwie *Michał Anioł* rozpoczyna wczesnie nowy okres. Tworzy Boga-Rodzicę z umarłym Zbawicielem na łonie (T. VI, str. 34). Długo później *Michał Anioł* wykonał Mojżesza do pomnika grobowego Juliusza II, (fig. 131, T. VI, str. 103). Jako malarz stworzył niewidzianej jeszcze potęgi freski, w których przedstawił genesis i proroków i sybille w Syxtyńskiej kaplicy, a nakoniec Śąd Ostateczny (ob. ocenienie tych dzieł w T. VI, od str. 96 do 104).

Następcami i naśladowcami Michała Anioła w rzeźbiarstwie byli: *Giov. Angelo Montorsoli* (ur. 1498, † 1563), *Rafaël de Montelupo*, *Guglielmo della Porta* († 1577), *Prospero Clementi* († 1584) a mianowicie do brze nam znany *Bandinelli*, którego mielibyśmy w następnej epoce.

Najważniejszymi uczniami Michała Anioła w malarstwie byli: *Marcello Venusti* († 1580), *Sebastiano del Piombo* (ur. 1458, † 1547), wspomniany już pod Wenecją, nakoniec *Daniel Ricciarelli*, znany pod imieniem *Daniel da Volterra* (ur. 1509, † 1567); ob. T. VI, str. 109 i nast. i T. IV, str. 70, przyp. Jednak dziwem a cudem ducha ludzkiego jest *Rafaël Urbino Sanzio* (ur. 1483, † 1520), w nim pojawił się światu największy mistrz malarstwa, którego wydały dzieje ludzkie — jest głową szkoły rzymskiej. Żywot jego, artystyczne jego przemiany geniuszu w trzech epokach rozwoju, podobnie najważniejsze jego dzieła w Watykanie (Stanze, Łodzie) i w innych miejscach Rzymu stały się przedmiotem obszernych naszych rozpraw, zwłaszcza w tomie niniejszym od str. 82 do 96, gdzie też dodane są uwagi charakteryzujące geniusz wielkiego tego mistrza od str. 92 do 96. Krom tego spotykaliśmy się z Rafaelem w wielu miejscach podróży naszej (ob. spis alfab.). Co się tyczy uczniów Rafaela, podaję ich właśnie czytelnikowi tutaj pod różnymi miastami, a nadto zebrane są razem na str. 95 i nast. Tu jedynie przypominamy, że najważniejszym jego uczniem w malarstwie był *Giulio Romano* (ur. 1492, † 1546). Uczniowie Giulia Romana wliczeni są w témże miejscu, a godzin osobnego wspomnienia przywiedziony już pod Wenecją *Giovanni d'Udine* (ur. 1487, † 1564, T. II, str. 72, T. V, str. 231, T. VI, str. 89, 96).

B) CZASY TEORETYKÓW CZYLI WŁAŚCIWEGO ODRODZENIA,

to jest epoka drugiej połowy XVI-go wieku.

Architektura. Około środka XVI wieku chłodniej fantazyja mistrzów budowników, a natomiast występuje gruntowna nauka i studjum pomników starożytnych, zwłaszcza rzymskich. Miejsce dawnego natchnienia tworzącego jakby instynktem piękność architektoniczną występuje teraz bystrość i cyrkiel. Prawda, że i w tym czasie nie brakło Italii mistrzów budowników z wielkim geniuszem ale wyznać należy, że prężną cechą tego czasu jest głęboka refleksja i doskonała teoria. Ztąd też dzieła architektury bywają często wspaniałe i szlachetności pełne, tchną atoli niekiedy jakim chłodnym majestatem, jaką trzeźwą wzniosłością. Gdy styl ten właściwy już się pojawia około roku 1540, więc widzimy, iż obok niego przez długi czas jeszcze kwitnie ów późniejszy, pełen świetności renessans.

Okres ten, już był w *Podróży* naszej kilka razy ogólnie scharak-

teryzowany, więc do tych odpowiednich ustępów odsyłam szanownego czytelnika (T. II, str. 191 i następne; T. III, str. 109 i nast.; T. IV, str. 65 i nast.).

Do najzacniejszych przedstawców tego okresu w architekturze należy przede wszystkim wielki *Andrzej Palladio* (ur. 1518, † 1580). O nim mówiliśmy (T. I, str. 272 i następ. a obszerniej T. II, str. 192 do 198) określając zarazem bliżej rodzaj jego geniuszu. Opisywaliśmy też w Wenecyi z dodaniem kilku wizerunków dwa jego kościoły, bo *S. Giorgio Maggiore* (fig. 30, T. II, str. 199) i *S. Redentore* (fig. 31 str. 202; fig. 32 str. 203; fig. 33 str. 204 i fig. 34 str. 206, ob. T. IV, str. 66). Następca Palladia jest *Vincenzo Scamozzi* (ur. 1552, † 1616), budownik nowych prokuracji w Wenecyi (T. I, str. 148). Wiemy jako w Genui czynnym jest jemu współczesny a wielce genialny *Galeazzo Alessi* (ur. 1500, † 1572), który buduje kościół *S. Maria di Carignano* (fig. 49 i 50 T. III, 110 i nast.) i tworzy owe dziwnej wspaniałości pałace geneueńskie (T. III, str. 115 i nast. str. 127; dalej T. IV, str. 66). We Florencyi kwitną architekci *Bartolommeo Ammanati* (ur. 1511, † 1586, T. III, str. 269); *Giorgio Vasari* (ur. 1512, † 1572), bo ten malarz, sławny dziejopis artystów, jest także dzielnym architektem (T. III, str. 159). (Innych budowników florenckich i bolońskich należących do tego czasu wspominałem w T. IV, 67 przyp.). Ale istnym wyrazem tego czasu teoretyków i budownictwa jest *Giacomo Barozzi*, od miejsca urodzenia swojego *Vignola* zwany (ur. 1507, † 1573) autor słynnego dzieła o porządkach architektonicznych (T. II, str. 192).

Rzeźba. Wiemy, że Michał Anioł, będąc geniuszem li osobistym samowolnym, zgubnie działał na wszystkie rodzaje sztuki. Wszak barokizm, ów styl następującej epoki przeważnie zrodził się za jego sprawą.

Przykład Michała Anioła wywołał w *sculpturze* jeszcze za życia jego nieszczęsnych naśladowców pragnących wyrównać jego sile a potędze. Przypominam jako rzeźbiarz *Baccio Bandinelli* (ur. 1487, † 1559) zazdroszcząc sławie Michała wpadł w wymuszoną manierę. We Florencyi rozbiieraliśmy jego grupę *Herkulesa i Kakusa* (fig. 70, T. III, str. 292, ob. jeszcze T. IV, str. 67). Broni się atoli dzielnie od barokizmu zacny architekt i rzeźbiarz *Giovanni da Bologna* (ur. 1524, † 1608), którego poznaliśmy we Florencyi oglądając jego „*Porwanie Sabinki*“ (fig. 71, T. III, str. 293 i T. IV, str. 68).

Malarstwo. Uważmy, że jest rzeczą arcytrudną a nawet niepodobną oznaczyć samemi latami granice nowych zwrotów w sztuce; bo niekiedy artysta należący w stylu i zapatrywaniu się do okresu poprzedniego, jeszcze żyje i kwitnie w pełni w okresie następnym i na odwrót. Można atoli ogólnie wyrzec, że gdy w niniejszej epoce architektura stawia swoje budynki najczęściej jeszcze w wspaniałym, czystym stylu odrodzenia, *malarstwo* już stało się manierą.

To zjawisko zapewne pochodzi ztąd, że lubo w tej epoce archi-

tekturze podobnie jak i malarstwu brakło pełnego rodzimego i wspólnego natchnienia, przecież budownictwo czerpiąc z głębokiej nauki a ze wzorów starożytnych jest jeszcze pełne umiarkowania, przeciwnie malarstwo oddane sobie i modzie tworzy jakby na urząd lekkomyślnie.

Zabrakło wielkich malarzy we Włoszech, *artyści* stracili poczucie godności swojej sadząc się na szybkie malowanie i goniąc za efektem. Tak się wyrodziła *maniera*, od której znaczniejsi tylko malarze obronili się mogli. I słusznie ktoś orzekł, że było wielkiem nieszczęściem dla sztuki że wówczas papieże, książęta, panie i naczelnicy korporacyj pragnęli szybkiego wykonania, żądali ogromnych obrazów i tych wielkich efektów a to wszystko za skromne pieniądze. Zwłaszcza w najświetniejszej ich stolicy w Rzymie, w tej stolicy, w której niegdyś tworzył dzieła Rafael i Michał Anioł. Tutaj Syxtus V (od 1585 do 1590), niecierpliwy starzec, nakazywał pośpiech, pragnąc się doczekać końca poruczonych malowideł. Ten czas pragnący wrażeń naśladowania Sądu ostatecznego Michała Anioła, więc maluje ciżbę nieprzebraną figur, często nie wiążących się z sobą a niekiedy olbrzymich wymiarów. Tak *Federico Zuccheri* tworzy w kopule katedry florenckiej 300 figur na 50 stóp wysokich a lucyfer jeszcze wśród nich tak olbrzymi, że one, jak się sam artysta chwali, wyglądają jak dzieci. O tej kopule i o braciach *Taddeo* († 1609) i *Federigo Zuccheri* mówiliśmy we Florencyi (T. III, str. 222). Starszym od nich i zacniejszym od nich, choć także manierystą, jest znany nam dziejopis *Giorgio Vasari* (ur. 1512, † 1574, T. III, str. 222). Do nich należy późniejszy od nich *Giuseppe Cesari Cavaliere Arpino* († 1640), manierysta buńczuczny a malujący deklamacye i oratorskie frazesa. Podobnie i *Castello* w Genui. Zacniej dopełnia powołania swojego *Simone Papa* w Neapolu. Lekkomysłnym odstępca od poprzedników swoich jest wenecki malarz *Jakób Palma Młodszy* (ur. 1545, † 1628), znany nam z Wenecyi (T. II, str. 108). Moglibyśmy cały szereg manierystów wyliczyć. ograniczamy się przypomnieniem dwóch jeszcze malarzy, których poznaliśmy w Rzymie (T. VI str. 56) odwiedzając ow kościół dziwnego kształtu, S. Stefano Rotondo. Pamiętamy, że w nim z istnem amatorsstwem przedstawili okropności męczeństwa, *Cavaliere dalle Pomeranee* (ur. 1519, † 1591) i *Antonio Tempesta* (ur. 1555, † 1630). Mistrz Antonio był znakomitym talentem, ale pośpiechy jego i wymogi czasu spaczyły te piękne zdolności jego.

W jednej tylko Wenecyi w tym czasie malarstwo utrzymuje się w piękności i czerstwem zdrowiu. *Paolo Veronese* (Cagliari), który umarł dopiero w roku 1588, jest chwałą Wenecyi. Jego postacie są spokojne, błogie swoim szczęściem, więc kompozycye swobodne, a koloryt jego wskrós wenecki, więc kwitnący, czarujący (najobszerniej o nim mówimy w T. II, str. 103 do 107). *Tintoretto* lubo grzeszy pośpiechem i niekiedy wpada w ma-

nieryzm, nieskończenie jest wyższym od wielu współczesnych artystów, żyjących po innych ziemiach italskich, żałować tylko należy iż tworzy zbyt tłumne kompozycje przesadzając ciążą figur (ob. zwłaszcza T. II, str. 96 do 103 i 218). A rodzina artystów weneckich *Bassano da Ponte* (ojciec Jacopo ur. 1510, † 1592, synowie Leandro i Francesco), lubo tworzą już obrazy rodzajowe, jeszcze są pełni fantazyi artystycznej (T. II, str. 108). Godni chwały malarze widoków zwłaszcza weneckich *Canalettowie* (T. II, str. 108). O innych malarzach weneckich ob. T. II, przyp. str. 89 i 107 i nast.

C) CZASY STYLU BAROCCO.

(*Od końca wieku XVI do końca prawie XVIII*).

Architektura. O tym stylu często rozprawiałem w czasie Podróży naszej. Dość więc nam przypomnieć, że budowanie barocco, ubiegające się za efektem, pełne kaprysów i fiochów samowolnych, nieusprawiedliwionych żądą przyczyną konstrukcyjną, rozpoczęło się choć z lekka już około 1580 roku. Wiemy też iż Michał Anioł przyłożył się głównie do wywołania tego chorobliwego smaku.

Charakterystykę obszerniejszą tego stylu podaną w T. IV, str. 70 i nast. uzupełniłem w niniejszym Tomie opisaniem kościołów jezuitickich w Rzymie (str. 63 i nast.). Połotniejsze zaś uwagi o barokizmie czytelnik spotka w T. I, str. 181 i nast., w T. III, str. 26, T. IV, str. 205 i t. d.

Często atoli przy podanej porze zwracałem uwagę jako potępienie bezwzględne epoki baroko byłoby niesłusznnością, bo trudno mu zaprzeczyć i znakomitych zalet. Zwłaszcza wyznać należy, że styl ten buduje kościoły pełne wspaniałych a tchnących przepychem przestrzeni.

Przytaczam jedynie głównych mistrzów budowników tu należących.

W Wenecyi zwrócił uwagę naszą *Józef Benioni*, budownik Dogany (T. I, str. 183) i *Baltazar Longhena*, mistrz kościołów S. Maria della Salute, fig. 6 i 7 (T. I, str. 184 i nast.) i pałacu Pesaro (str. 246). Przypatrując się w Wenecyi mostowi Rialto, postawionemu w roku 1590 przez G. da Ponte, spostrzegliśmy dziwaczący się styl jego (T. I, str. 236 i nast.). W Medyolanie *Francesco Ricchini* († 1652), budownik klasztoru Brera, zbudowanego w roku 1631 (ob. T. III, str. 26 i 55). W Neapolu zajął nas choć pobieżnie *Dominik Fontana* (ur. 1543, † 1607), który wzniósł pałac królewski (T. IV, str. 106) i pałac zbiorów sztuki (Studi) (str. 110), w Rzymie zaś pałac Laterański (T. VI, str. 43). Wiemy że te budowy jego choć jeszcze nie dziwaczne, choć jeszcze czyste, są atoli zimne i pełne prozy. *Domenico* wslawił się postawieniem obeliska na placu S-go

Piotra (T. VI, str. 207) i zasklepił wraz z mistrzem *Giacomo della Porta* kopułę Ś-go Piotra wedle modelu Michała Anioła. Ten sam zaś *Giacomo della Porta* (ur. 1539, † 1604) dokończył, jak wiemy, kościoła jezuickiego Il Gesu w Rzymie (1529 r.). Wsławił się w te czasy *Carlo Maderna* (ur. 1556, † 1629), ów budownik wcale niezbyt szczęśliwej facyaty Ś-go Piotra, fig. 118 (T. VI, str. 23) i pałacu Mattei (T. V, str. 198). Słynniejszym jeszcze od Maderny jest *Lorenzo Bernini* (ur. 1589, † 1680), twórca dziwaczного spiżowego baldakinu w bazylice Ś-go Piotra a znanego nam z drzeworytu, fig. 122 (T. VI, str. 31); jednak przepyszne a szczęśliwie wymyślone kolumnady, obejmujące plac Ś-go Piotra, są także dziełem *Berniniego* (T. VI, str. 19, ob. jeszcze T. V, str. 204, uszy *Berniniego*). *Aleksander Galilei* (ur. 1691, † 1737) barokista, komponuje genialnie w tym swoim stylu facyatę nowoczesną kościoła Laterańskiego, i dowiódł, że nawet barokizm zdobędzie się na znakomite budowy (T. VI, str. 43). Słynny cechmistrz barokizmu *Francesco Beronini* (ur. 1599, † 1667) przerobił z wielkim talentem wnętrze tegoż kościoła, zwłaszcza utworzył genialnie filary jego (tamże). Przeciwnie, *Ferdinando Fuga* (ur. 1699, † 1780), budując w tymże stylu nowożytną facyatę kościoła S-ta Maria Maggiore w Rzymie, mniej szczęśliwie wywiązał się z tego zadania, choć użył tego samego motywu otwartego portyku, który wymyślił *Galilei* w kościele Laterańskim (T. VI, str. 49). *Alessandro Algardi* (ur. 1602, † 1654) skomponował facyatę jezuickiego kościoła Ś-go Ignacego w Rzymie, a ojciec tego zakonu *Grassi* stopił dwa plany malarza *Domenichina* i tym trybem zbudował wnętrze tego kościoła. O *Algardim* mówiłem (T. VI, str. 64). Wielkiego wpływu na styl baroko był *Martino Lunghi* (około r. 1570); syna jego *Onorio* (ur. 1569, † 1619), i wnuk *Martino* († 1657) i kilku innych architektów tego smaku wymieniono w T. IV, str. 72 przyp. Przytaczam tylko, jako znakomici malarze tego okresu, podając plany na budowy, okazali się wskrós barokistami, np. *Pietro da Cortona*, *Domenichino*. Przypominamy, jakośmy wyrzekli przy innj sposobności, iż architektura baroko, tak pełna fiochów i kaprysów, o ile nie jest stosowna dla budowy poważnej a najmniej dla przybytków bożych lub grobowców, nadaje się doskonale do budynków przeznaczonych na życie światowe a lekkie, np. sale balowe, reductowe, teatru komiczne (ob. T. IV, str. 205 i nast., T. VI, str. 65).

Rzeźba. Nieco później niż w architekturze występuje barokizm w rzeźbie, bo dopiero w pierwszych dziesiątkach lat XVII wieku. Ale też wtedy wyświeca całe zuchwalstwo swoje, poniewierając czystością i wdziękiem sztuki prawdziwej, a goniąc za błyskotnym efektem. I rzeczywiście, skulptura umizga się do smaku chorowitego ówczesnej publiczności, rada dokonać niestworzonych rzeczy, a zwłaszcza wymyśla dla marmuru motywa, które jedynie dla malarstwa są możliwe. Chętnie tworzy figury, porwane gwałtownym

ruchem, lub unoszące się nawet w powietrzu; wyrabia misternie i troskliwie włosy, odstępując w tej mierze od wzorów preczystych klassycznosci dawniej — oczy opatruje w źrenice a lubi draperye powiewne, lub też dłuto popisuje się chepliwie zręcznością, naśladowując przeróżny wątek sukni, bo rzeźbi z marmuru to ciężkie, dziergane złotem jedwabne materye, to znów cieniuchne, przezroczyście w koronki obszyte — czasem nawet robi obłoki z marmuru lub gipsu. Skulptura baroko niepocześnie mizdrzy się do Michała Anioła, przesadzając w muszkułach, które raczej bywają jakby nalané, tłuste, niż silne a dzielności pełne. A takowe figury tém są wstrętniejsze, iż ówczesni artyści lubią zwykle polerować ich marmurowe członki.

Wiemy, iż na czele tego kierunku a najświetniejszym jego przedstawcą jest już wyżej pod architekturą wspomniany *Lorenzo Bernini*. Lorenzo był zapewne jednym z najświetniejszych talentów całej nowoczesnej sztuki, ale urodził się w czasie zepsutego wykrzywionego smaku i uległ czasowi swojemu. W Rzymie widzieliśmy sławną grupę jego Apollina i Dafny (fig. 132, str. 105) technąca zaiste wielką pięknoscią, mimo nietrafnego pomysłu, nienadającego się do rzeźby. Odwołuję się zresztą do uwag moich przytoczonych i w ogólnosci o rzeźbie baroko i o Berninim w T. IV, str. 72 i nast. O *Aleksandrze Algardin* rzeźbiarzu wspomniałem właśnie co powyżej, mówiąc o architekturze barocco. Styl ten barocco w rzeźbie, trwał prawie aż do naszych czasów. Spotykamy go u nas w Polsce w architekturze kościołów i w figurach wykonanych za Wazów i Sasów. Jest więc wielką zasługą nieśmiertelnego *Antoniego Canovy* (ur. 1757, † 1822 r.), że oparł się owemu oddawna burmistrzującemu barokizmowi a studyując naturę i dawne klassyczne wzory, zaszczerpił styl czysty i zacy (ob. T. II, str. 165 i nast.), a jeszcze wyżej stanął we Włoszech i potężniejszy wpływ wywarł na sztukę *Thorwaldsen* choć z Danii rodem (T. VI, str. 164 i nast.).

Malarstwo. Widzieliśmy, iż epoka przeszła, celująca architekturą, choć niekiedy chłodną ale czystą i majestatu pełną, była zarazem czasem smętnym dla malarstwa, które wyrodziło się w manieryzm bezduszny a w czcze deklamacye i frazesa malowane. Teraz zaś w tym niniejszym okresie, gdy barokizm gospodarzył w budownictwie i w rzeźbie, malarstwo dobiło się nowych dróg dla siebie. Owa maniera w malarstwie przeżyła się i wyczerpała, gdy barokizm w rzeźbie był jakby palony żądzą efektu i coraz nowych conceptów. Malarstwo przeto było zniewolone do odrodzenia się nowem życiem. To życie atoli mogło mu przyjść dwojakim trybem, bo albo nawróceniem do natury, do rzeczywistosci, którą odepchnęli manieryści, malujący niby przez szablon, albo wybawienie z manieri mogło się zrodzić przez nawrócenie do dawnych mistrzów złotego czasu — dla sztuki. Tak się też stało. Powstały dwie od-

wrotne sobie szkoły. Jedna była szkołą *naturalistów*, a druga szkołą *eklektyków*.

Naturaliści chwytają naturę powszednią rzeczywistą, codzienną, a niekiedy nawet z całą cynicznością popisują się materjalizmem grubym, nieszlachetnym, prawie bezwstydnym. Styl ten naturalistów krewni się z architekturą barocco jemu współczesną, w ten sposób, iż on równie pragnie efektu i radby uderzyć wrażeniem ogromnem.

Uważmy atoli, iż te wady naturalistów niekiedy maleją w oczach widza olśnionego prawdziwie wielkim talentem niektórych mistrzów tej szkoły. Prawda też, iż wielu szlachetniejszych naturalistów miarkują ową dążność swoją, wystrzegając się ile ich stać przesady.

Szkola Eklektyków zjednała sobie nieśmiertelne zasługi zwrócić się do wielkich wzorów XVI wieku. Mistrz z rodziny Caracci stojącej na czele eklektyki, położyli jako zasadę, iż należy naśladować najwyższych mistrzów przeszłości w tych przymiotach, które były w każdym z nich najcelniejszą zaletą (tak np. radzili naśladować Wenecyan w obchodzeniu się z farbami, Leonarda w kolorycie, w wzniosłości Michała Anioła a w cudnej symetrii Rafaela i t. d.). Prawda, że prawidła takowe były trudne do wykonania; prawda, że te silenia się rozdziły dzieła zbyt trzeźwe i chłodne, ale ten kierunek stał się zbawiennym, bo z niego wypływała konieczność głębokich, poważnych studyów i sumiennosc. Dla tego oddają krytycy cześć tej szkole, twierdząc słusznie, iż ona wpoila w zwolenników swoich zalety, zapożyczane przez manierystów zwłaszcza, bo sumiennosc i poczucie godności sztuki.

Godzi się atoli pamiętać, że wielu znakomitych malarzy łączyli w sobie obie te szkoły — zwłaszcza często naturaliści łagodzili szorstkość swoją poglądem eklektyków.

Gdy o mistrzach obu tych szkół mówiliśmy po różnych porach naszej Podróży, przeto tutaj dla łatwiejszego poglądu zestawimy ich z sobą.

Malarze z dążnością naturalistyczną.

W okresie najwyższego renessansu, więc w czasie najcudniejszego rozkwitu sztuki, umieszczony był przez nas *Polidoro Caldara da Caravaggio* (ur. 1495, † 1543); choć mistrz ten był wielkich talentów, choć był uczniem Rafaela, już później bywał uważany za odpowiednią neapolitańskich naturalistów (T. IV, str. 323).

I rzeczywiście Neapol po nim stał się głównem tej szkoły siedliskiem; tam też najobszerniej o naturalistach pawiłem. Później rejem ich w Neapolu jest *Michel Angelo Amerighi da Caravaggio* (ur. 1569, † 1609), który przyćmił swoje świetne zdolności, malując obrazy z niską grubasznoscą uczuć, z afektem namiętnym, prawie karczemnym. W Neapolu podałem dostateczne cechy talentu i koleje życia jego. Przypominam tylko, iż on, również jak imiennik

jego Polidoro, pozbawiony był wyższego wychowania, i podobnie jak tamten w młodości swojej pracował jako pomocnik malarski (T. IV, str. 327 do 329). *Józefa Ribera* znany pod imieniem *Spagnolotto* (ur. 1593, zniknął w 1656 r.). Płonął od pacholących lat swoich namiętną miłością do sztuki — urósł w naturalistę na wielką stopę, ale kolorytem przewyższa poprzednika swojego. Kocha się w malowaniu udającym najmniejsze drobnostki a przedstawia z amatorem sceny najstraszliwsze (T. IV, od str. 328 i nast.).

Obok Ribera maluje znakomity *Belisario Correnzio* z rodu Grek (ur. 1558, † 1643, T. IV, str. 330) i *G. R. Caracciolo* († 1644, tamże), którego naturalizm znacznie był ułagodzony wpływem Caraccich; jemu w tym względzie podobny, ale wyższy jeszcze od niego zdolnością był *Massimo Stanzioni* (ur. 1583, † 1656. T. IV, str. 334).

Zanim wspomniemy o innych neapolitańskich malarzach tego kierunku, przypominam jako w Neapolu utworzyła się banda malarzy pod przewodnictwem spanoszonego a hardego Ribery, która używała wszelkich niecznych sposobów (nawet trucizny i sztyletu) by nie przypuścić obcych malarzy do pracowni. *Annibal Caracci, Kawaler d'Arpino, Guido Reni* i uczeń jego *Franc. Gessi, i Domenichino*, doznali z kolei nienawiści tych złoczyńców, a Domenichino umarł, jak się prawie z pewnością zdaje, na truciznę jemu od nichadaną (ob. Neapol, T. IV, str. 328 do 334).

Uczniem przesławnym Ribery jest *Salvator Rosa* (ur. pod Neapolem 1615, † 1673); miłość gorąca do sztuki przemogła w nim wszelkie twarde a krwawe trudy, z którymi z razu walczył z życiem i ze światem. Wykształcony będąc na wzorach starożytniej literatury uszlachetnił smak swój i odwrócił od zdziczałego naturalizmu. O właściwości jego talentu i żywocie jego wielce zajmującym mówiłem w Neapolu (T. IV, str. 334 do 340). Drugim uczniem Ribery był malarz bitew *Anicło Falcone* (ur. w Neapolu 1600). *Lucca Giordano* (ur. 1632, † 1705), uczeń Piotra da Cortona. Od niego to nauczył się gwałtownego śmigania pędzlem, iż zyskał sobie przydomek *ja presto*; pomimo atoli tego gorszącego pośpiechu, Giordano był wielkim, celującym talentem, zwłaszcza w kolorycie. Jego uczeń *Francesco Solimene* śpieszył się również z życiem i umiał w małej liczbie godzin wywołać na olbrzymich przestrzeniach obrazy ogromnego rozmiaru a ciżby, za to też jego kompozycje są płytkie i powierzchowne. (O Łukaszu była już mowa w Wenecyi, T. I, str. 262, a obszerniej jeszcze w Neapolu T. IV, str. 341 i nast. Tam także wspomnieliśmy o Franciszku Solimena, str. 342.)

O innych malarzach neapolitańskich mówiłem w T. IV, zwłaszcza w przypisku na str. 342 i nast., tam wyliczyłem ich wszystkich czyniąc od dawnego Collantonio. Powiedzmy tylko jeszcze, że szkoła naturalistów, choć z początku wstrętna, ale uosobiona w artystach potężnych zdolności, miała wielkie znaczenie; ale po Łukaszu Giordano stała się mialką i bez treści.

Szkoly eklektyków.

Jednakowe poczucie, też same potrzeby wywołały po wielu miastach włoskich szkoły eklektyzmu. O znaczeniu ich i kierunku mówiliśmy dopiero co powyżej, a gdy o ich mistrzach wspomnieliśmy dostatecznie w różnych porach *Podróży* naszej, a zwłaszcza w tomie V i VI, przeto ograniczymy się prawie prostém ich wliczaniem.

W *Medyolanie* założył szkołę takową *Ercole Procaccini* (ur. 1596, † 1676); dzielną mu byli pomocą synowie jego *Camillo* i *Giulio Cesare*. Jednym i najsłynniejszym uczniem tej ich szkoły był *Giovanni Crespi* zwany *il Cerano* (ur. 1570, † 1658). (W *Medyolanie* mówiliśmy o tych mistrzach, T. III, str. 36 i nast. i w *Dziejach sztuki* Tosk. T. IV, str. 75).

We *Ferrarze* działa na odrodzenie malarstwa *Carlo Bonone* (ur. 1569, † 1632) *Federigo Baroccio* (ur. 1528, † 1612) wykształcony w dle *Correggia* występuje w *Rzymie* i tam niemal przyczynia się do podniesienia sztuki; często atoli tego mistrza liczą jedynie między lepszych manierystów. On też samym swoim wiekiem wcześniejszy, niż czas rozkwitu szkół eklektycznych (T. IV, str. 75).

W *Cremonie* *Giulio Campi* i syn jego *Antonio* i krewny ich *Bernardino Campi* zakładają szkołę eklektyków (T. IV, str. 75).

Szkoła ówczesna *florencka* także doznawszy wpływów *Baroccia* odznacza się właściwą sobie cechą. Tutaj jaśnieją: *Luigi Cardi da Cigoli* (ur. 1539, † 1613); *Alessandro Allori* (ur. 1535, † 1607); *Krzysztof Allori* (ur. 1577, † 1621, jego dziwnéj siły *Judyta!* T. III, str. 269, T. IV, str. 76); *Francesco Vanni* (ur. 1563, † 1609); *Jakób da Empoli* (ur. 1554, † 1640); *Carlo Dolce* lub *Dolci* (ur. 1616, † 1689); wreszcie *Pietro Berettini da Cortona* (ur. 1598, † 1669), którego nazywają „początkiem końca florenckiego malowania“. *Cortona* maluje znowu manierą lekkomyślną, dekoracyjnie — niby na urząd, i pociągnął za sobą tłumy podobnych uczniów, *Cortonistami* zwanych.

Tych wszystkich mistrzów florenckich oceniliśmy dokładniéj w T. IV, str. 75 i nast. Tam równieź przywiódłem innych a mniej ważnych artystów tej szkoły, których tutaj nie wymieniam.

Ale po nad wszystkie współczesne szkoły eklektyczne celuje *Bonońska*. W tém mieście albowiem *Ludovico Caracci* (ur. 1555, † 1619) i dwaj jego utalentowani synowcowie *Agostino* (ur. 1558, † 1601), i *Annibale Caracci* (ur. 1560, † 1609) założyli szkołę sumienną i grozy pełną, która wpłynęła potężnie i zbawiennie na inne współczesne szkoły eklektyczne (T. III, str. 36). W *Neapolu* rozbierałem obrazy *Augustyna* i *Annibala* (T. IV, str. 346 i nast.).

Szkoła *Caraccich* wydała cały szereg malarzy, o których atoli już tak dostatecznie wspominałem w innych miejscach, że proste wymienienie ich tu wystarczy.

Najzacniejszym z nich jest *Domenico Zampieri* zwykle *Domenichino* zwany (ur. 1581, † 1641); mówiliśmy o nim w Neapolu (T. IV, str. 331 do 333), w Rzymie wspomniałem choć z lekka o jego Komunii Ś-go Hieronima w Watykanie i o jego Dyanie z nimfami (T. VI, str. 106 w przyp.). Zwykle nie przyznają mu lotnej, potężnej fantazyi, ale oddają cześć jego sumiennosci a poczuciu piękności. Uczniem jego był *Jan Chrzyciel Salvi*, znany światu jako *Sassoferato*, a jako malarz lubyh a skromnych uczuć (T. VI, tamże). Ze wszystkich uczniów téj szkoły bonońskiej najwyższym talentem celuje *Guido Reni* (ur. 1575, † 1642) dzieła jego nie hywają jednakowej wartości, bo maluje często z bezsumiennym pośpiechem palony chucią gry, więc potrzebą pieniędzy. W Rzymie rzuciłem zarys o jego charakterze, oglądając jego Aurorę (T. VI, str. 106 i nast.; uczniów jego wyliczam na str. 107 w przyp.).

Do szkoły Caraccich należy *Bartolomeo Schedone* († 1615), który atoli jeszcze ćwiczy się na wzorach Rafaela i Correggia. Godzien także pamięci *Giacomo Cavedone* (T. VI, str. 106 w przyp.).

Ważnym mistrzem téj szkoły jest *Francesco Allani* (ur. 1578, 1660), luby malarz pacholał, geniuszków i t. d. i sielankowej otaczającej natury; mówiliśmy o jego usposobieniu moralnem niezbyt chlubném (T. V, str. 197, zwłaszcza T. VI str. 107). Uczniów Albaniego wymieniłem na str. 107 przyp., więc tutaj kładę jedynie najważniejszego z nich a tym jest *Carlo Maratta*. Tu należy jeszcze *Giovanni Francesco Barbieri* zwykle *Guercino da Cento* zwany (ur. 1590, † 1666). Oglądając w Rzymie jego obraz Ś-téj Petronelli, spostrzegliśmy, iż choć mistrz ten liczy się do eklektyków, jednak co do farb, światła i cieniów graniczy z naturalistami (T. VI, str. 108).

Rzekliśmy na swojém miejscu, jako duch Carlaccich zwolna ułonił się z duszy artystów, lecz iż szczęściem zastępowano o ile się dało natchnienie nauką i studyami akademickiemi. Tym trybem malarstwo nie uratowało się od chłodu, przecież nie zabłąkało się w bezdroża. Przedstawcą téj zacnej dążności był *Pompeo Batoni* (ur. 1708, † 1787), a później, za naszych czasów zmarły *Vicenzio Cammucini* (ur. 1767, † 1844; ob. T. VI, str. 108).

TREŚĆ ZARYSU

DZIEJÓW SZTUKI STAROŻYTNEJ

i sztuki rozwiniętej w czasach chrześcijańskich we Włoszech.

I. Szkic dziejów sztuki starożytnej.

Ogólne i wstępne wiadomości o architekturze klasycznego świata. — Charakter i rozkład świątyni greckiej, szczegółowe jej części. — Rozmaite a coraz wyższe stopnie rozwoju świątyni greckiej. — Przedstawienie ich bliższe. — Idea architektury greckiej wyraża się głównie dwoma architektonicznymi stylami czyli porządkami. — Właściwość kolumny greckiej — porządek dorycki. — Jego kolumna i belkowanie. — Porządek joński i koryncki. — Stopa jońska i attycka. — Kapitel joński. — Belkowanie jońskie i korynckie. — Kapitel koryncki. — Str. 175.

Epoka pierwsza sztuki starożytnej.

Dwa czynniki życia i artyzmu greckiego. — Najdawniejsze pomniki architektury greckiej. — Pierwotne zabytki sztuki tej epoki. — Malarstwo tej epoki. — Str. 183.

Epoka druga sztuki starożytnej.

Początek sztuki prawdziwej w Grecyi. — Szczęśliwe wpływy zwycięstw nad Persami. — Architektura ówczesna. — Rzeźba w tej epoce i jej charakter. — Styl archaistyczny i hiera-

tyczny. — Malarstwo tej epoki. — Zabytki rzeźby tej epoki a widziane w tej *Podróży*. — Zabytki skulptury z tej epoki przechowane po innych krajach Europy. — Str. 185.

Epoka trzecia sztuki starożytnj.

Szczęśliwy stan rzeczy w Grecyi. — Ta epoka rozdziela się na dwa okresy. — Str. 187.

Okres I, tej epoki. — Architektura tego okresu. — Budowy Peryklesa. — Rzeźba: Myron, Fidias i Polykletos, trzech najwyżsi mistrzowie tego okresu. — Charakterystyka ich geniuszu i dzieła przez nas widziane a odnoszące się do dłuta tych wielkich mistrzów. — Pomniki z tego okresu, znajdujące się po muzeach w innych stolicach Europy. — Str. 188.

Okres II, tej epoki trzeciój. — Cechy artystyczne tego okresu. — Skopas i Praxiteles są przedstawcami jego nastroju duchowego. — Dzieła tych mistrzów przez nas poznane. — Lysippus, trzeci wielki mistrz tego okresu. — Jego charakterystyka artystyczna i dzieła. — Zabytki przechowane po innych krajach. — Str. 192.

Malarstwo w tej trzeciój epoce. — Str. 196.

Epoka czwarta sztuki starożytnj.

Stan Grecyi po Aleksandrze W. — Dwa ogniska, w których jeszcze kwitnie sztuka. — Dzieła sławne należące do tej epoki. — Str. 197.

Epoka piąta sztuki starożytnj — czyli czasy rzymskie.

Uspodobienie Rzymian dla sztuki. — Czynniki rzymskie arcyzmu. — Sztuka Etrusków. — Architektura jest najgłówniejszym rodzajem sztuki u Rzymian. — Str. 198.

Uwagi nad stylem architektury rzymskiej. — Sztuka sklepienia ważnym jest pierwiastkiem. — Niedostatki estetyczne budownictwa rzymskiego. — Świątynia rzymska. — Fora. — Bazyliki, Curie i budowy innego rodzaju u Rzymian. — Str. 201.

Okresy dziejowe sztuki rzymskiej.

Okres I. — Jego charakter artystyczny. — Architektura tego okresu i jej dzieła. — Rzeźba tego okresu i najświetniejsze jej mistrze. — Zabytki rzeźby przechowane w innych krajach. — Malarstwo tego okresu. — Str. 207.

Okres II. — Jego cechy i architektura. — Rzeźba. — Str. 210.
Okres III. — Jego charakter, architektura i rzeźba. — Str. 211.

II. Szkic dziejów sztuki chrześcijańskiej we Włoszech.

Epoka I. Sztuka starochrześcijańska.

Stosunek tej epoki do sztuki starożytnej. — Okresy epoki starochrześcijańskiej sztuki. — Dwojaki styl architektoniczny w tej epoce. — Styl bazylikowy i powstanie bazylik. — Przypomnienie bazylik w podróży widzianych. — Styl bizantyński i jego cechy. — Budynki stylu bizantyńskiego przez nas widziane. — Rzeźba starochrześcijańska i jej charakter. — Malarstwo tej epoki. — Str. 213.

Epoka II. Wiek średni.

- I. *Okres romański.* — Rozdzielenie tej epoki na dwa okresy. — Architektura romańska; właściwe jej cechy w ogólności. — Jej cechy we Włoszech. — Dzieła architektury romańskiej, które widzieliśmy w czasie *Podróży*. — Rzeźba tego okresu i jej dzieła poznane przez nas. — Malarstwo, jego cechy i znakomitsi artyści. — Str. 218.
- II. *Okres gotycki.* — Charakterystyka architektury greckiej w ogólności. — Charakter italskiego gotyku. — Budowy gotyckie widziane w naszej *Podróży* i inne słynniejsze. — Rzeźba okresu gotyckiego. — Malarstwo tego okresu i przypomnienie wielkich mistrzów i dzieł ich. — Str. 221.

Sztuka Nowożytna.

Charakter ówczesnej społeczności ludzkiej. — Różnica wieku XV od czasów średniowiecznych. — Wielkie wypadki wtórujące zwrotom duchowym. — Powody, dla których architektura była w Średnich Wiekach rodzajem sztuki przeważającym; i przyczyny, dla których w czasach nowożytnych malarstwo stało się tą przeważającą sztuką. — Przypomnienie epok i okresów sztuki. — Str. 227.

- I. Okres wczesnego renesansu. — Str. 230.
- II. Okres renesansu najwyższego, czasy najświetniejsze dla sztuki. — Str. 236.

Czasy właściwego odrodzenia w architekturze. — Charakter tej architektury. — Dzieła nam znane i mistrze budownicy tej epoki. — Rzeźba w tym czasie. — Sztuka malowania w tej epoce wpada w maniery. — Sama jedna szkoła Wenecka świeżości pełna. — Str. 241.

Czasy stylu barocco w architekturze. — O charakterze stylu tego. — Najcelniejsi mistrzowie barokizmu i dzieła przez nas poznane. — Rzeźba barokizmu i jej cechy. — W tym czasie upadku architektury i rzeźby malarstwo na nowo się podnosi i rozkwita. — Owcześnie była dwojaka droga do odrodzenia się malarstwa. — Jedną drogą udali się naturaliści, drugą eklektycy. — Cechy naturalistów; cechy eklektyków. — Wielkie zasługi szkoły Bolonńskiej i Caraccich. — Przytoczenie najcelniejszych mistrzów naturalistów. — Najcelniejsi eklektycy. — Str. 244.

TREŚĆ TOMU SZÓSTEGO PODROŻY DO WŁOCH.

Kościół i muzea Rzymu.

Rzym (ciąg dalszy). Borgo i miasto Leona. — Porozumienie się z czytelnikiem. — Wielkie znaczenie Kościoła Ś-go Piotra w Watykanie. — Przypomnienie o zadaniu całego naszego dzieła, a w szczególności niniejszego szóstego tomu. — Str. 7.

Pałace watykańskie, i prata quintilia. — Quinctius Cincinnatus. — Ogrody cesarskie w dzielnicy Watykańskiej. — Cyrk Caliguli i Nerona. — Pożar Rzymu przez Nerona stanowi nową epokę miasta Rzymu i historii świata. — Tacitus, mąż wysokich sta- rożytnych cnót, obok człowieka czasów chrześcijańskich. — Słowa Tacyta o chrześcijanach. — Ś-ty Piotr. — Konstantyn w Watykańskiej dzielnicy na murach cyrku Nerona a nad grobem Piotra Ś-go zakłada bazylikę. — Opisanie tej bazyliki; ona staje się ogniskiem dziejów ludzkich. — Dwukrotną obecnością Karola W. w tej bazylice zawiązały się idee historyczne, które jeszcze dziś ważą w ludzkości chrześcijańskiej. — Po upływie nowych półsiódma wieków, bazylika doznaje na sobie samej nowych zwrotów historii. — Mikołaj V, rozkazuje burzyć staroczesną bazylikę Ś-go Piotra i wybudował nową na jej miejsce. — Historia i koleje budowy kościoła Ś-go Piotra. — Str. 9.

Rzym (ciąg dalszy). Opisanie obecnego kościoła Ś-go Piotra. — Pierwszy widok kopuły. — Pierwsze wrażenie na widok kościoła i placu Ś-go Piotra. — Obelisk z Heliopolis, Syxtus V,

i Domenico Fontana. — Szczęśliwy majtek Bresca. — Wodotryski jako dawny Cantharus, czyli źródło oczyszczenia. — Losy Dominika Fontany, przyp. Lekkie wyobrażenie dane o olbrzymich wymiarach placu Ś-go Piotra. — Nie nader szczęśliwa facjata kościoła Ś-go Piotra, dzieło Karola Maderny. — Przystąpienie progów tej świątyni. — Pierwsze wrażenie. — Rzeczy ogromne maleją w tych prawie okiem niedościgniętych przestrzeniach. — Opisanie wzniosłej, majestatycznej a przecież pełnej wdzięku kopuły. — Posąg śpizowy Ś-go Piotra. — O 1200 lat późniejszy baldakin tabernakulu, dzieło niepoczesne Berniniego. — Słuch podobnie jak i wzrok gubi się i majaczy ogromem wymiarów tego przybytku. — Ten dom Boży a geniusz Michała Anioła, twórcy jego. — Pietà, grupa marmurowa Michała Anioła. — Dach na kościele Ś-go Piotra, zabudowany w domostwa i kopuły dla obszaru swojego, jest jakby rynkiem małego miasta. — Wielka kopuła. — Schody umieszczone w grubości murów tej kopuły. — Widok na Rzym z najwyższego jej punktu. — Str. 18.

Rzym (ciąg dalszy). *Najważniejsze bazyliki Rzymu i rzut oka na dzieje budownictwa w wieczystym grodzie.*

Spłonienie w roku 1823 bazyliki Ś-go Pawła w Rzymie. — Opisanie tej bazyliki. — Wyprawa do niej. — Miejsce, w którym po raz ostatni pożegnali się Apostołowie ŚŚ. Piotr i Paweł. — Stan ówczesnego pogańskiego świata. — Nowożytnie odbudowanie tej bazyliki. — Niektóre pomniki starochrześcijańskiej sztuki. — Dziedziniec klasztorny tej bazyliki. — Str. 37.

Pius IX oczekiwany z Castel Gandolfo. — Pałac Laterański i Dominik Fontana. — Artyzm i w czasach upadku miewa szczęsne chwile. — Alessandro Galilei i Francesco Boromini. — Zabytki sztuki dawniej w bazylice Laterańskiej. — Mora, ulubiona gra włoskiego ludu. — W grupie budynków obok bazyliki przechowane święte zabytki wiary. — Baptysterium Laterańskie. — Dawne zabytki sztuki. — Sztuka grecka w Muzeum Laterańskim w obec uczuć religijnych i świętych za datków wiary. — Przybycie Piusa IX. Piękność dam rzymskich — one łączą w sobie idealne formy z arcyrealistyczną prozą. — Str. 43.

Liborius Papież i Patrycyusz rzymski Jan. — Dwa sny. — Śniegi na górze Quirinalskiej d. 5 Sierpnia. — S. Maria Maggiore. — W sztukach i poezji tenże sam motyw może zrodzić albo istne dzieło piękności, albo utwor niepoczesny. — Wnętrze tej świątyni i niektóre jego artystyczne zabytki. — Tęsknota obelisku i legenda mozaiki. — Str. 48.

Bazylika S. Clemente zachowała całe urządzenie a rozkład dawnych bazylik. — Rozpatrzenie się w niej bliższe. — Str. 51.

S. Stefano Rotondo, a osobliwa architektura jego. — Okropności.

męczeństw, straszące po ścianach tego kościoła. — Czyli przedmioty takowe nadają się do sztuki? — Inne jeszcze ważne bazyliki rzymskie w przyp. — Okres gotycki w Rzymie. — Czasy wczesnego renesansu. — Wielki Juliusz II, i Leon X. — Wiek XVI i najwięksi mistrzowie. — Charakter rozkwitłego renesansu. — Najświetniejsza epoka w Rzymie w rychle przeminęła, nastaje styl barocco. — Kościoły OO. Jezuitów w Rzymie. — Uzupełnienie cech barokizmu. — Str. 55.

Wodotryski rzymskie i nadający się do nich styl barocco. — Fontana Trevi fantastycznym światkiem. — Str. 65.

Rzym (ciąg dalszy). *Katakomby*. — Katakomby Ś-go Sebastyna i katakomby Ś-go Kaliksta. — Jesienny dzień dżdżysty a tęsknota na sercu. — Wyprawa do katakomb. — Wstęp do katakomb. — Początek wędrowki po tych podziemiach świętych. — Widok wykutych w ścianach grobow. — Labyrynty podziemne. — Wspólna w Bogu sypialnia. — Kaplice męczeńskie, są zarazem ogniskiem starochrześcijańskiej sztuki. — Symboliczność tego arcyzmu. — Malowidła w katakombach. — Postacie malowane rzewności pełne. — Dzikość grubasza ludzi piszących imiona swoje po ścianach tych świętych miejsc. — Uczucia przenikające wędrowca po kilkugodzinnej pielgrzymce w pośród katakomb. — Str. 66.

Uwagi nad zabytkami sztuki w katakombach. — Usposobienie duchowe pierwotnych chrześcijan i ich arcyzm. — Formy starożytniej sztuki, używane przez starochrześcijańskich artystów. — Rzeźba mniej się nadawała do ich wewnętrznego poczucia. — Ztąd też tak mało istnych posągów zostało z owych pierwotnych wieków. — Styl płaskorzeźb na sarkofagach chrześcijańskich 'wręcz różny od stylu płaskorzeźb greckich i rzymskich. — Powód tej różnicy. — Symetryczność płaskorzeźb starochrześcijańskich i jej przyczyna wewnętrzna. — Dzieła malarskie w katakombach i ich symboliczność. — Str. 76.

Rzym (ciąg dalszy). *Mistrzowie szkoły Umbryjskiej poprzednikami Rafaela*.

Sztuka chrześcijańska, poczęta w katakombach, dosięgła najwyższego szczytu swojego w Rafaelu Sanzio z Urbinu. — Smętny stan arcyzmu w Rzymie w czasie Wieków Średnich. — Szkoła umbryjska przeniosłszy się do Rzymu rozkwita szkołą rzymską Rafaela. — Charakter szkoły umbryjskiej. — Najważniejsi jej przedstawcy. — Pietro Perugino. — Ubogi młodzieniaszek o głodzie zasnawszy śni o świetnej przyszłości. — I spełniły się jego senne marzenia. — Charakter obrazów Perugina. — Upadek jego a młoda gładka żona. — Pinturicchio. — Giovanni Sanzio ojciec Rafaela. — Francesco Raibon

lini zwykle Francesco Francia zwany, ze znakomitego złotnika stał się wielkim malarzem. — Zarozumiałość swoją przypłaca życiem. — Uczniowie Franciszka. — Szkoła ferrarejska. — Str. 77.

Rzym (ciąg dalszy). *Rafaël Sanzio*. — Wcześniej zostaje sierotą. — Oddany na naukę do Perugia. — Geniusz Rafaëla jest mu aniołem stróżem, broniącym go od manieri nauczyciela. — Pierwsza epoka (pierwszy styl) zwana epoką perudzińską jego artystycznego rozwoju. — Opatrzne szczęście opiekuje się geniuszem młodym. — Rafaël we Florencyi. — Fra Bartolomeo i Sanzio stają się wzajemną sobie podniętą. — Epoka druga to jest florencka jego kształcenia się. — Niektóre Madonny z tej epoki, przyp. — Młody mistrz wezwany do Rzymu przez Juliusza II. — Epoka trzecia to jest rzymska rozwoju jego geniuszu. — Maluje Stanze Watykańskie. — Opisanie tych świetlic. — Uwaga o obrazie bitwy Konstantyna. — Łodźce Rafaëla. — Światy czarnoksiężkie Jana d'Udine. — Zwierzęca dzikość człowieka. — Dwie kopułki w Łodziach. — Farnesina. — Koberce zwane Arazzi i ich los. — Ogromna twórczość i sumienna pracowitość Rafaëla. — Niektóre Madonny i inne dzieła z tej epoki, przyp. — Transfiguracja. — Str. 82.

Rafaël jako architekt. — On pieści się nadzieją, że Rzym zmartwychwstanie dawną starożytną świetnością. — Papież i mieszkańcy Rzymu widzą w Rafaëlu bóstwo z Nieba na ziemię zesłane. — Nasze uwagi nieśmiałe o Rafaëlu i o tajemnicach jego geniuszu. — Linie u Rafaëla. — Rysunek jego. — Intuicyą przenika świat i ludzką indywidualność. — Koloryt Rafaëla. — Właściwość światła na twarzach, przyp. — Najpotężniejszym czynnikiem geniuszu Rafaëla jest kompozycja. — A najzacniejszym przymiotem jego jest pracowitość, usilność i sumiennosc. — Uczniowie Rafaëla, przyp. — Giulio Romano i inni artyści, przyp. — Str. 92.

Rzym (ciąg dalszy). *Kaplica Syktyńska i Michał Anioł Buonarotti*. — Str. 96.

Treść fresków w kaplicy Syktyńskiej. — Stworzenie świata i pierwotne dzieje ludzkiego rodu. — Proroki i Sybille. — Dziwne grozy i dreszcze, któremi nas przenikają te postacie. — Porównanie tych wrażeń z wrażeniami wręcz różnemi, których doświadczamy wobec Jowisza Fidasowego. — Przyczyna tego psychicznego zjawiska. — Przodkowie Maryi Panny. — Sąd ostateczny Michała Anioła. — Opisanie tego fresku. — Zarzuty, które zwykle czynią temu obrazowi. — Te zarzuty w części się tłómaczą z usposobienia mistrza, częścią są mniej słuszne. — Słowo o tej kompozycji. — Michał Anioł jako rzeźbiarz. — Jego posąg Mojżesza. — Charakter jego

- dziel. — Następcy Michała Anioła. — Swawola barokizmu. — Lorenzo Bernini i jego grupa Apollina i Dafny. — Str. 97.
- Niektóre wielkiej chwały obrazy w Rzymie i uzupełnienie wiadomości o znakomitych malarzach. — Domenichino i jego Komunia Ś-go Hieronima. — Guido Reni i jego Aurora w pałacu Rospigliosi. — Guido tak hardy a dumny zapomina o godności swojej. — Nienawiść wzajemna ówczesnych artystów. — Francesco Albani, malarz wdzięczny geniuszków, pacholat niewinnych, chowa zazdrość i zaciętość w sercu. — Cavaliere d'Arpino, malarz napuszystych frazesów — jego zataragi z kolegami. — Guercino da Cento w obrazie Ś-tój Petronelli staje się wielkim, rzewnym poetą. — Daniel da Volterra. Zdjęcie z Krzyża Pana Jezusa w kościele *Trinita de Monti* jest pociechą matek stroskanych. — Zabytki starożytnej rzeźby. — Str. 105.
- Rzym** (ciąg dalszy). *Muzea Watykańskie*. — Sala Rotonda i głowa Jowisza z Otricoli wedle Fidiаса. — Charakterystyka tej głowy. — Posąg Jowisza Verospi jest pomocą dla fantazyi do wyobrażenia sobie Jowisza Olimpijskiego Fidiаса. — Apollo Sauroktonos wedle Praksitelesa. — Amor Praksitela i anegdota o Phrynie kochance jego. — Ariadna śpiąca Skopasa. — Dzieje Ariadny i Tezeusza. — Przepaska zawieszona na gwiazdach. — Okruchy — grupa Menelausa i Patrokla. — Pasquino, przyp. — Posągi poetów Menandra i Possidippa. — Gdy życie polityczne i znaczenie ogółu upada, wtedy idą w górę jednostki, a sztuka doskonale wyrabia wizerunki. — Ganimed porwany przez Orła. — Głęboki rzewny mit o Ganimedzie. — Gwiazdka amorków. — Scenka pocieszna Satyra leśnego pana. — Diskobole Naukydesa i Myrona. — Str. 109.
- Torso belwederski i Apolloniusz mistrz jego. — Ociemniały Michał Anioł, dotykając się torsa odmłodził ducha swojego. — Winkelman w obec tego okruchu. — Sarkofag Scipiona. — Str. 117.
- Merkuryusz zwany Antinousem Belwederskim, dzieło Polykleta. — Str. 119.
- Laokoon*. — Myt o Laokoonie podany przez Wirgiliusza. — Nasze wspomnienia szkolne. — Myt zupełny o Laokoonie. — Mistrzowie tej grupy należą do szkoły Rodyjskiej. — Charakterystyka jej epoki i porównanie jej z dawniejszemi świetniejszymi czasami. — Charakter ich ideału. — Cechy tej grupy. — Jest ona tragedją o trzech aktach. — Związek duchowy trzech osób, składających tę grupę. — Str. 120.
- Apollo Belwederski, świetne dzieło nieznanego nam mistrza. — Myśl tego posągu wedle krytyków terażniejszych. — Słowa Winkelmana. — Str. 124.

Dwie Afrodyty. — Karyatyda i cudowność téj koncepcyi. — Apoxyomenes Lysippa. — Porównanie ideału Lysippa z ideałem dawniejszego Polykleta. — Allegorya Nilu. — Posąg Augusta cesarza. — Str. 27.

Rzym (ciąg dalszy). *Muzcum Kapitolińskie*. — Plac Kapitoliński i posąg cesarza Marka Aureliusa. — Eros napinający łuk. — Kapitoliński Faun, dzieło Praxitela. — W nim życie zmysłowe uszlachetnione, tak jak bogi greckie uduchowniły się z coraz wyższym rozwojem Hellady. — Dziewczynka z gołąbkami. — Dziewczynka nie jest idealną pięknoscią, ale istnieniem uwidomieniem wdzięku. — Na czém zależy wdzięk. — Wdzięk jest zaletą bezświadomą. — Ztąd i przedmioty bezduszne mogą być wdzięczne. — Wdzięk raczej odpowiada naturze niewieściej. — Wdzięk udawany. — Wdzięk nabyty starannem wychowaniem. — Amazonka Fidiasa. — Aleksander W. jako Helios. — Antinous; smętność i rzewność tego posągu. — Str. 130.

Posąg tak zwanego „gladiatora umierającego“ — jest to raczej Gallem konającym na polu bitwy. — Doniesienia dawnych pisarzy o Gallach najeżdżających państwo Pergameńskie. — Cechy epoki i szkoły w której powstało to dzieło. — Str. 135.

Venus Kapitolińska. — Wilczyca Kapitolińska; popiersie Brutusa i chłopczyna wydobywający sobie cieriń z nogi. — Str. 137.

Rzym (ciąg dalszy). Muzeum Laterańskie i sprzyjające nam szczęście. — Odlewy gipsowe z rzeźb Egineckich i Partenońskich przechowane w Laterańskim muzeum. — Odkrycie rzeźb archaistycznych na wyspie Eginie. — O królu Ludwiku bawarskim. — Charakter szczegółowych posągów egineckich. — Brak swobody a duchowość ich jest cechą; podobieństwo tych rzeźb do filozofii współczesnej. — Całość i ustawienie grupy. — Rozwój swobody duchowej w Helladzie zdradza czasy Perikleasa i Fidiasa. — Świątynia Parthenonu, to jest Pallady Dziewiczej. — Po 2200 latach trwania wysadził ją bombą Königsmark, brandeburski hrabia, a złupił jej szczątki Elgin, lord angielski. — Trzy rodzaje okruch pozostałych z tych Fidiasowych skulptur. — Rzeźby szczytu wschodniego przedstawiały narodzenie się bogini światłości Pallady. — Znaczenie fryzu obiegającego na zewnątrz ściany celli. — Panathence święto religijno-narodowe Aten. — Jest to najcudowniejsza rzeźba wszystkich czasów. — Fidias najwyższym przedstawcą stanowiska Grecyi w dziejach ludzkiego rodu. — Posąg Sofoklesa. — Obok tych olimpijskich widziadeł szorstko uderzają w duszę mozaiki rzymskie, przedstawiając rozbawionych gladiatorów. — Mozaika Sozona, wyobrażająca nie zamiecioną salę jadalną. — Str. 139.

Rzym (ciąg dalszy). *Villa Albani, Villa Ludovisi i Pałac Spada*. —

Bieda z ostatecznościami. — Barbarzyństwo nowoczesne karczujące ogrody, tak zwane francuzkie (szpalerowe, będące raczej włoskieni). Niektóre uwagi estetyczne o ogrodach, spowodowane ogrodami Villi Albani i Villi Ludovisi. — Przesady o ogrodach francuzkich. — Ogród Villi Ludovisi założył Le Nôtre. — Dziś przez niepoczesne angielszczyzny ten ogród stał się dziwactwem. — Co jest ogrodnictwo estetyczne? — z swojej wewnętrznej istoty może być tylko dwojakie. — Ogród francuzki i tak zwany ogród angielski okazują to połączenie w odwrotny sposób. — Klassyczność i romantyka tych rodzajów ogrodów. — Ostateczności, którym podpaść mogą te rodzaje ogrodów. — Żarty trafne Krasickiego w tej mierze. — O użyciu właściwem obu tych rodzajów estetycznego ogrodnictwa. — O zastosowaniu do nich dzieł architektonicznych. — Płaskorzeźba archaistyczna Leukothei w Villi Albani. — Posąg archaistyczny Pallady. — Winkelman niedys w tej willi tak umiejętnie gospodarzył. — Historyjka śmieszna a łzawa ciągle powtarzająca się na świecie. — Str. 150.

Posąg Diadumenos Polykleta. — Boryphoros tegoż mistrza. — Filozof Anaxagoras, a rzeźbiarz Polyklet jednym i tymże samym duchem natchnieni. — Polyklet stwarza jeszcze ideał Junony (Hery) — Kolosalna głowa Junony we Villi Ludovisi jest odgłosem ideału Polykleta. — Mars tonący w miłosnej zadumie. — Grupa marmurowa Gallów. — Époka, w której powstała. — Str. 156.

Pałac Spada. — Posąg marmurowy siedzącego męża, to Aristoteles! — Kolosalny posąg Pompejusa zachowany w Pałacu Spada, u podnóża jego padł niegdyś Cezar z rąk sprzysiężonych. — Tragedya Voltaira i swawola. — Str. 160.

Rzym (ciąg dalszy) i dokończenie *Podróży*. Quirinalskie wzgórze dziś Monte Cavallo zwane. — Dioskury Pollux i Castor. — Opisanie tych kolosalnych posągów. — Napisy na ich podnóżach: Fidias i Praxiteles. — Czas ich powstania. — W pałacu Quirinalskim. Wjazd Aleksandra W. do Babilonu, fryz przez Thorwaldsena. — Energia z jaką to dzieło wykonane było. — Intuicya genialna tego mistrza. — Anegdota o zejściu się Waltera Skota z Thorwaldsenem; instynkt wzajemny do siebie ludzi znakomitych przyp. — Opisanie tego wjazdu Aleksandra. — Pałac Quirinalski i Pius IX. — Powrót na plac Quirinalski. — Widok ostatni na Rzym. — Pożegnanie się moje z czytelnikiem w obec Rzymu i Dioskurów. — Str. 162.

Dodatek. Zarys dziejów sztuki starożytnej i sztuki rozwiniętej w czasach chrześcijańskich we Włoszech. — Str. 175.

Treść powyższego *Zarysu*. — Str. 251.

Spis rzeczy zawartych w sześciu tomach „Podróży do Włoch“.

I. SPIS ILLUSTRACYJ.

A. SPIS ILLUSTRACYJ W KOLEI, KTÓRA SĄ UMIESZCZONE W SZEŚCIU TOMACH NINIEJSZEGO DZIEŁA.

(Imię w nawiasie dodane do dzieła, oznacza mistrza jego.)

W e n e c y a .

Fig. 1.	Piazzetta Ś-go Marka	Tom	I str.	133
Fig. 2.	Wyższa część Biblioteki Ś-go Marka (Jan Sansovino)	—	—	137
Fig. 3.	Rzut poziomy placu Ś-go Marka i Piazzetty	—	—	146
Fig. 4.	Kościół Ś-go Marka	—	—	161
Fig. 5.	Trzon spiżowy masztu na placu Ś-go Marka (Alessandro Leopardi)	—	—	167
Fig. 6.	Santa Maria della Salute (Baldasse- re Longhena)	—	—	184
Fig. 7.	Rzut poziomy Kościoła Ś-tėj Maryi della Salute	—	—	192
Fig. 8.	Pałac Foscari (Zuanne Buono?)	—	—	208
Fig. 9a.	Pałac Ca' d'oro (według pierwotne- go planu)	—	—	240
Fig. 9b.	Pałac Ca' d'oro (w rzeczywistości)	—	—	243
Fig. 10.	Pałac Vendramin-Calergi (Pietro Lombardo)	—	—	249

Fig. 11.	Belkowanie pałacu Vendramin-Calergi	Tom	I str.	251
Fig. 12.	Nałęcz i węgar z pałacu Vendramin-Calergi	—	—	253
Fig. 13.	Katedra na Torcello. Rzut poziomy	Tom	II —	14
Fig. 14.	Absyda Katedry na Torcello	—	—	16
Fig. 15.	Kościół S-ta Fosca na Torcello	—	—	22
Fig. 16.	S-ta Fosca. — Rzut poziomy	—	—	23
Fig. 17.	Arkada zewnętrzna ze S-ta Fosca	—	—	24
Fig. 18.	S. Donato na Murano ze strony Presbiterium	—	—	37
Fig. 19.	Wnętrze kościoła Ś-go Marka	—	—	132
Fig. 20.	Rzut poziomy kościoła Ś-go Marka	—	—	133
Fig. 21.)	Głowice bizantyńskie	—	—	148
Fig. 22.)		—	—	149
Fig. 23.)		—	—	149
Fig. 24.)		—	—	150
Fig. 25.	Krajnik, gzyms z kościoła ŚŚ. Jana i Pawła (uczniowie Mikołaja z Pizy)	—	—	167
Fig. 26.	Scuola di S. Marco (Lombardo, Martino i Tullio)	—	—	176
Fig. 27.	Fryz ze Scuola di S. Marco	Tom	II —	177
Fig. 28.	S. Zaccaria (Lombardo)	—	—	186
Fig. 29.	S. Giorgio de Greci (J. Sansovino)	—	—	189
Fig. 30.	S. Giorgio Maggiore (Andrea Palladio)	—	—	199
Fig. 31.	Kościół S. Redentore (Andrea Palladio)	—	—	202
Fig. 32.	Belkowanie i głowica z tego kościoła	—	—	203
Fig. 33.	Rzut poziomy kościoła S. Redentore	—	—	204
Fig. 34.	Ółtarz z S. Redentore (tegoż mistrza)	—	—	206

W e r e n a .

Fig. 35.	S. Zeno	—	—	247
Fig. 36.	S. Zeno. Rzut poziomy	—	—	248
Fig. 37.	S. Zeno. Przekrój podłużny	—	—	249
Fig. 38.	S. Zeno. Rzut poziomy krypty	—	—	249
Fig. 39.	S. Zeno) Głowice i im odpowiednie	—	—	250
Fig. 40.	S. Zeno) podstawy romańskie	—	—	250

M e d y o l a n .

Fig. 41.	S. Maria delle Grazie (Bramante)	Tom	III —	20
Fig. 42.	Katedra Medyolańska. Rzut poziomy			

	(plan pierwotny przez Henryka de Gemodia)	Tom III str.	23
Fig. 43.	Rzeźby z kościoła Ś-go Ambrożego (Volvius Magister faber)	— —	51
Fig. 44.	S. Lorenzo. Rzut poziomy	— —	54
Fig. 45.	Ospedale Grande (Antonio Filarde)	— —	56

P a w i a.

Fig. 46.	Niższa część cokułu kościoła w Certosie pod Pawią	— —	92
Fig. 47.	Wyższa część cokułu kościoła w Certosie pod Pawią	— —	92
Fig. 48.	Połowa okna z kościoła w Certosie pod Pawią	— —	94

G e n u a.

Fig. 49.	S-ta Maria di Carignano Genua (Ga-leazzo Alessi)	— —	110
Fig. 50.	Rzut poziomy kościoła S-ta Maria di Carignano	— —	112

F l o r e n c y a.

Fig. 51.	Piazza del Gran Duca (pałac przez Arnolfa di Colle)	— —	156
Fig. 52.	Niobe (Skopas?)	— —	163
Fig. 53.	Jeden ze synów Nioby	— —	170
Fig. 54.	Wenus Medycejska (Kleomenes)	— —	174
Fig. 55.	Apollino (szkoła Praxitelesa)	— —	176
Fig. 56.	Gruppa dwóch zapaśników (Kefisodos uczeń Praxitelesa)	— —	177
Fig. 57.	Aleksander umierający (szkoła Lysippa)	— —	187
Fig. 58.	S. Miniato al Monte	— —	196
Fig. 59.	S. Miniato. Rzut poziomy	— —	197
Fig. 60.	Posąg Boga-Rodzicy (Pisano Giovanni)	— —	204
Fig. 61.	Katedra Florencka (Arnolfo di Colle lub di Cambio i Brunelleschi). Dzwonnica (Giotto)	— —	205
Fig. 62.	Jedne z drzwi bocznych katedry Florenckiej	— —	218
Fig. 63.	Katedra Florencka. Rzut poziomy	— —	221

Fig. 64.	Drzwi spiżowe florenckiego baptysterium (Lorenzo Ghiberti) . . .	Tom III str. 233
Fig. 65.	Belkowanie w kościele S. Lorenzo (Brunelleschi) . . .	— — 255
Fig. 66.	Lorenzo Medici, il Pensiero (Michał Anioł) . . .	— — 258
Fig. 67.	Pałac Strozzi (Benedetto di Majano)	— — 265
Fig. 68.	Belkowanie pałacu Strozzi (Sim. Cronaca) . . .	— — 266
Fig. 69.	Posąg Perseusa (Benvenuto Cellini)	— — 289
Fig. 70.	Herkules i Kakus (Bandinelli) . .	— — 292
Fig. 71.	Porwanie Sabinki (Jan z Bononii) .	— — 293

P i z a.

Fig. 72.	Katedra (Rajnaldus), Baptysterium i dzwonnica (Bonanus z Pizy) . . .	— — 316
Fig. 73.	Katedry w Pizie — rzut poziomy (Rajnaldus) . . .	— — 319

Neapol i Pompeja.

Fig. 74.	Diana Pompejańska archaistyczna .	Tom IV str. 113
Fig. 75.	Agrippina (dzieło rzymskie) . . .	— — 126
Fig. 76.	Arystides (Aeschines) . . .	— — 147
Fig. 77.	Gruppa Wołu Farnezyjskiego (Apollonius i Fauriskos mistrzowie szkoły rodyjskiej) . . .	— — 159
Fig. 78.	Herkules Farnezyjski (Glykon wedle Lysippa) . . .	— — 162
Fig. 79.	Popiersie Bereniki . . .	— — 175
Fig. 80.	Krater (czara starożytna) . . .	— — 182
Fig. 81.	Zbiór pomniejszych kandelabrow starożytnych . . .	— — 183
Fig. 82.	Przedmioty starożytne z gotowalni damskiej . . .	— — 184
Fig. 83.	Zbiór starożytnych wag i wazek . .	— — 185
Fig. 84.	Forum Pompejańskie . . .	— — 225
Fig. 85.	Świątynia Jowisza w Pompei, z boku widziana . . .	— — 227
Fig. 86.	Przekrój podłużny téjże świątyni .	— — 228
Fig. 87.	Zwaliska świątyni Romulusa w Pompei . . .	— — 234
Fig. 88.	Strop w Tepidarium w łaźniach Pompejańskich . . .	— — 249
Fig. 89.	Świątynia Fortuny w Pompei . . .	— — 250

Fig. 90.	Malowidło z amfiteatru Pompejańskiego	Tom IV str.	254
Fig. 91.	Widok wnętrzy małego teatru w Pompei	— —	256
Fig. 92.	Rzut poziomy tegoż teatru	— —	257
Fig. 93.	Rzut poziomy prawidłowego domu starorzymskiego	— —	272
Fig. 94.	Figury zdobiące starożytne impluvia i studnie	— —	275
Fig. 95.	Wnętrze domu tragicznego poety w Pompei	— —	279
Fig. 96.	Wnętrze domu Sallustiusa tamże	— —	281
Fig. 97.	Ogród w domu Sallustiusa	— —	282
Fig. 98.	Rzut poziomy domu Lucretiusa w Pompei	— —	283
Fig. 99.	Widok Peristyłu w tymże domu	— —	284

Malowania starożytne.

Fig. 100.	Nimfa tańcząca	— —	301
Fig. 101.	Druga-Nimfa tańcząca	— —	301
Fig. 102.	Ulisses i Penelope	— —	302
Fig. 103.	Zabranie Bryseidy	— —	304
Fig. 104.	Medea	— —	306
Fig. 105.	Widok wyspy skalnej	— —	308
Fig. 106.	Krajobraz historyczny	— —	309

R z y m.

Fig. 107.	Grobowiec Horacyuszów i Kuryacyuszów (zabytek Etruski)	Tom V str.	21
Fig. 108.	Mapa starożytnego Rzymu	— —	31
Fig. 109.	Nowożytny Kapitoński plac	— —	36
Fig. 110.	Plan Rzymskiego Forum (Forum Romanum)	— —	87
Fig. 111.	Brama tryumfalna Septimiusa Severa	— —	93
Fig. 112.	Rzut poziomy tejże bramy	— —	94
Fig. 113.	Głowica z bramy tryumfalnej Tytusa	— —	143
Fig. 114.	Płaskorzeźba z tejże samej bramy	— —	144
Fig. 115.	Colosseum	— —	146
Fig. 116.	Rzut poziomy Panteonu	— —	203
Fig. 117.	Widok wnętrza Panteonu	— —	206
Fig. 118.	Główna wystawa kościoła Ś-go Piotra (Carlo Maderna)	Tom VI —	23

Fig. 119.	Widok wnętrza kościoła Ś-go Piotra (Michał Anioł Buonarotti)	Tom VI str.	26
Fig. 120.	Rzut poziomy Kościoła Ś-go Piotra (M. Anioł Buonarotti)	— —	28
Fig. 121.	Posąg spiżowy Ś-go Piotra — (dłuto starochrześcijańskich czasów)	— —	30
Fig. 122.	Baldakin spiżowy w bazylice Ś-go Piotra (Bernini)	— —	31
Fig. 123.	Rzut poziomy bazyliki Ś-go Pawła .	— —	38
Fig. 124.	Płaskorzeźba z drzwi brązowych téjże bazyliki	— —	40
Fig. 125.	Rzeźba z roku 166 w Bazylice Ś-go Pawła	— —	41
Fig. 126.	Dziedziniec klasztorny przy téjże bazylice	— —	42
Fig. 127.	Płaskorzeźba z roku 1195 z baptysterium Ś-go Jana Laterańskiego w Rzymie	— —	46
Fig. 128.	Posąg Anioła (Jan Cosmas)	— —	50
Fig. 129.	Bazylika S. Clemente. (Rzut poziomy)	— —	52
Fig. 130.	Widok wnętrza téjże bazyliki	— —	53
Fig. 131.	Posąg Mojżesza (Michała Anioła)	— —	103
Fig. 132.	Grupa: Apollo i Daphne (Berniego)	— —	105
Fig. 133.	Popiersie Jowisza z Otricoli (wedle Fidiasa)	— —	111
Fig. 134.	Jowisz Verospi, posąg (według Fidiasa)	— —	113
Fig. 135.	Discobol (Myron)	— —	117
Fig. 136.	Merkurius Belvederu (Polykletos)	— —	119
Fig. 137.	Laokoon (Agesandros, Athenodoros i Polydoros ze szkoły rodyjskiej)	— —	122
Fig. 138.	Apollo Belvederu, dzieło wykonane przez nieznanego nam mistrza w okresie pierwszych cesarzów rzymskich	— —	126
Fig. 139.	Apoxyomenos (Lysippus)	— —	128
Fig. 140.	August jako kapłan (dzieło rzymskie)	— —	129
Fig. 141.	Umierający Gall (szkoła Pergameńska)	— —	136
Fig. 142.	Posągi ze świątyni wyspy Eginy	— —	142
Fig. 143.	Głowa wojownika z téjże rzeźby	— —	143
Fig. 144.	Dwie boginie wedle odlewów z Parthenonu (Fidias)	— —	146

Fig. 145.	Grupa bogów wedle rzeźb z fryzu partenońskiego (Fidias)	Tom VI str. 147
Fig. 146.	Leucotea, płaskorzeźba z Villi Albani	— — 155
Fig. 147.	Diadumenos (według Polykleta) . .	— — 157
Fig. 148.	Głowa Junony we Villi Ludovisi (Polykletos)	— — 159
Fig. 149.	Grupa Gallów we Villi Ludovisi (szkoła Pergameńska)	— — 161
Fig. 150.	Świątynia in Antis	— — 177
Fig. 151.	— in Antis z Opisthodomem	— — 177
Fig. 152.	— Prostylos	— — 177
Fig. 153.	— Amphiprostylos	— — 177
Fig. 154.	— Peripteros	— — 177
Fig. 155.	— Dipteros	— — 177
Fig. 156.	— Pseudodipteros	— — 178
Fig. 157.	— Rzymska	— — 178
Fig. 158.	Widok części świątyni doryckiej . .	— — 179
Fig. 159.	Belkowanie i kapitel jońskiego porządku.	— — 181
Fig. 160.	Stopa (baza) jońska	— — 181
Fig. 161.	Stopa Attycka	— — 182
Fig. 162.	Kapitel koryncki	— — 182

B. SPIS ILLUSTRACyj UŁOŻONY WEDLE EPOK I OKRESÓW HISTORJI
SZTUKI.

I. SZTUKA STAROŻYTNA.

1. ARCHITEKTURA.

A. Architektura Grecka (*rysunki ogólne*).

Świątynia in Antis	Fig. 150	Tom VI	str. 177
— in Antis z Opisthodomem	— 151	— —	— 177
— Prostylos	— 152	— —	— 177
— Amphiprostylos	— 153	— —	— 177
— Peripteros	— 154	— —	— 177
— Dipteros	— 155	— —	— 177
— Pseudodipteros	— 156	— —	— 178
— Rzymska	— 157	— —	— 178
Widok części świątyni doryckiej	— 158	— —	— 179
Belkowanie i kapitel jońskiego porządku	— 159	— —	— 181
Stopa (baza) jońska	— 160	— —	— 181
Stopa Attycka	— 161	— —	— 182
Kapitel Koryncki	— 162	— —	— 182

B. Architektura Rzymska.

Grobowiec Horacyuszów i Kuryacyuszów, dzieło Etrusków	Fig. 107	Tom V	str. 21
Mappa ruin starożytnego Rzymu	— 108	— —	— 31
Forum Pompejańskie (na niem planiki świątyń, bazylik, kuriów, łaźni i t. d.)	— 84	— IV	— 225

Forum Romanum (planiki świątyni, bazylik i t. d.)	Fig. 110 Tom V str. 87
Świątynia Rzymska, rzut poziomy, rysunek ogólny	— 157 — VI — 178
Kapitel z bramy tryumfalnej Tytusa jako wzór głowicy rzymskiej (kompozycji)	— 113 — V — 143
Świątynia Jowisza w Pompei	— 85 — IV — 227
Jej przekrój podłużny	— 86 — — — 228
Świątynia Romulusa w Pompei	— 87 — — — 234
— Fortuny w Pompei	— 89 — IV — 250
Rzut poziomy Panteonu jako najwyższy przykład świątyni okrągłej rzymskiej	— 116 — V — 203
Widok wnętrza Panteonu	— 117 — — — 206
Widok wewnętrzny małego teatru w Pompei	— 91 — IV — 256
Rzut poziomy tegoż teatru	— 92 — — — 257
Colosseum (amfiteatr Flawiusa)	— 115 — V — 146
Brama tryumfalna Septimiusa Sewera	— 111 — — — 93
Rzut poziomy téjże bramy	— 112 — — — 94
Rzut poziomy prawidłowego domu starorzyskiego (rysunek ogólny)	— 93 — IV — 272
Wnętrze domu tragicznego Poety w Pompei	— 95 — — — 279
Wnętrze domu Sallustiusa tamże	— 96 — — — 281
Ogród w tymże domu	— 97 — — — 282
Rzut poziomy domu Lucretiusa w Pompei	— 98 — — — 283
Widok Peristyliu w tymże domu	— 99 — — — 284

2. RZEŹBA STAROŻYTNA.

EPOKA DRUGA SZTUKI GRECKIEJ (archaistyczna) (*).

Diana Pompejańska	Fig. 74 Tom IV str. 113
Posągi w świątyni wyspy Eginy (z odlewów)	— 142 — VI — 142
Głowa wojownika téjże rzeźby	— 143 — — — 143
Leucotea z Villi Albani	— 146 — — — 155

(* Mówimy o epoce drugiej, bo z epoki pierwszej (ob. T. VI, str. 183 i nast.) nie przedstawiamy żadnych zabytków.

EPOKA TRZECIA NAJWYŻSZEGO RÓZKWITU SZTUKI GRECKIÉJ.

Okres pierwszy.

Czasy Myrona, Polykleta, Fidiasa.

Jowisz z Otricoli (wedle Fidiasa) . . .	Fig. 133	Tom VI	str. 111
Posąg Jowisza Verospi (wedle Fidiasa)	— 134	— —	— 113
Discobol (według Myrona)	— 135	— —	— 117
Merkurius z Belwederu niegdyś Antinoussem zwany (wedle Polykleta) . .	— 136	— —	— 119
Dwie boginie wedle odlewów rzeźb Partenonńskich (wedle Fidiasa)	— 144	— —	— 146
Grupa bogów wedle fryzu partenonńskiego (szkoła Fidiasa)	— 145	— —	— 147
Diadumenos (według Polykleta)	— 147	— —	— 157
Głowa Junony z Villi Ludovisi (według Polykleta)	— 148	— —	— 159

Okres drugi.

Czasy Skopasa, Praxitelesa i Lysippa.

Posąg Nioby (wedle Skopasa?)	Fig. 52	Tom III	str. 163
Jeden ze synów Nioby	— 53	— —	— 170
Apollino (wedle Praxitela)	— 55	— —	— 176
Grupa dwóch zapaśników (Kefisodota ucznia Praxitela)	— 56	— —	— 177
Aleksander umierający (szkoła Lysippa)	— 57	— —	— 187
Aristides	— 76	— IV	— 147
Apoxyomenos (wedle Lysippa)	— 139	— VI	— 128

EPOKA CZWARTA.

Popiersie Bereniki	Fig. 79	Tom IV	str. 175
Grupa wołu Farnezyjskiego (szkoły na wyspie Rhodus)	— 77	— —	— 159
Grupa Laokoona (szkoły Rhodyjskiéj)	— 137	— VI	— 122
Umierający Gall dawniej gladiatorem zwany (szkoły Pergameńskiéj) . .	— 141	— —	— 136
Grupa Gallow (szkoły Pergameńskiéj)	— 149	— —	— 161

EPOKA PIĄTA — CZASY RZYMSKIE.

Venus Medycejska (Kleomenes)	Fig. 54	Tom III	str. 174
Agrippina	— 75	— IV	— 126

Herkules Farnezyjski (Glykona według Lysippa)	Fig. 78 Tom IV str. 162
Zbiór posągów zdobiących starożytne impluvia i studnie	— 94 — — — 275
Apollo z Belwederu	— 138 — VI — 126
Płaskorzeźby z bramy tryumfalnej Tytusa	— 114 — V — 144
Cesarz Augustus jako kapłan-ofiarnik	— 140 — VI — 129

Ornamentyka rzymska.

Krater (czara starożytna)	Fig. 80 Tom IV str. 182
Zbiór pomniejszych kandelabrow starożytnych	— 81 — — — 183
Przedmioty z gotowalni damy rzymskiej	— 82 — — — 184
Zbiór starożytnych wag i wazek	— 83 — — — 185
Strop w Tepidarium w łaźniach pompejańskich	— 88 — — — 249

3. MALARSTWO STAROŻYTNE.

Malowidło z amfiteatru pompejańskiego	Fig. 90 Tom IV str. 254
Nimfa tańcząca	— 100 — — — 301
Druga Nimfa tańcząca	— 101 — — — 301
Ulisses i Penelope	— 102 — — — 302
Zabranie Bryseidy	— 103 — — — 304
Medea	— 104 — — — 306
Widok wyspy skalnej	— 105 — — — 308
Krajobraz historyczny	— 106 — — — 309

II. SZTUKA CZASÓW CHRZEŚCIJAŃSKICH WE WŁOSZECH.

EPOKA I. SZTUKA STAROCHRZEŚCIJAŃSKA.

Architektura.

A. *Styl bazylikowy.*

Katedra na Torcello pod Wenecją	Fig. 13 Tom II str. 14
Wielka Absyda (trybuna) téjże katedry	— 14 — — — 16
Plan Bazyliki Ś-go Pawła pod Rzymem jako wzór starochrześcijańskich bazylik	— 123 — VI — 38

Bazylika S. Clemente w Rzymie — rzut poziomy	Fig. 129	Tom VI	str. 52
Wnętrze tejże świątyni jako wzór urządzenia dawnej bazyliki	— 130	— —	— 53

B. Styl bizantyński.

Kościół Ś-go Marka w Wenecyi (*)	Fig. 4	Tom I	str. 161
Wnętrze tegoż kościoła	— 19	— II	— 132
Jego rzut poziomy	— 20	— —	— 133
Kapitele bizantyńskie	— 21	— —	— 148
	— 22	— —	— 149
	— 23	— —	— 149
	— 24	— —	— 150
Kościół S. Fosca na Torcello pod Wenecją	— 15	— —	— 22
Rzut poziomy tegoż kościoła	— 16	— —	— 23
Arkada zewnętrzna tegoż kościoła	— 17	— —	— 24
Kościół S. Lorenzo w Medyolanie (rzut poziomy)	— 44	— III	— 54

Rzeźba.

Rzeźba kościoła Ś-go Ambrozego w Medyolanie	Fig. 43	Tom III	str. 51
Posąg Ś-go Piotra	— 121	— VI	— 30
Rzeźba z drzwi z bazyliki Ś-go Pawła pod Rzymem (dzieło bizantyńskie)	— 124	— —	— 40

EPOKA II. SZTUKA ŚREDNICH-WIEKÓW.

Architektura.

A. Okres I. Styl romański.

Kościół S. Donato na Murano pod Wenecją	Fig. 18	Tom II	str. 37
Kościół S-go Zenona w Weronie	— 35	— —	— 247
Rzut poziomy tegoż kościoła	— 36	— —	— 248
Jego przekrój podłużny	— 37	— —	— 249
Rzut poziomy krypty tegoż kościoła	— 38	— —	— 249
Głowice i stopy kolumn tegoż kościoła {	— 39	— —	— 250
	— 40	— —	— 250
Kościół S. Miniato al Monte pod Florencją	— 58	— III	str. 196

(*) Mieścimy ten kościół pod stylem bizantyńskim, bo lubo ma wiele cech romańskiego stylu, jednak charakter bizantyński jest przeważający.

Rzut poziomy tegoż kościoła	Fig.	59	Tom	III	str.	197
Katedra w Pizie	—	72	—	—	—	316
Katedra w Pizie -- rzut poziomy	—	73	--	--	--	319
Dziedziniec klasztorny Ś-go Pawła pod Rzymem	—	126	—	VI	—	42
Płaskorzeźba z baptysterium Ś-go Jana Laterańskiego w Rzymie	—	127	—	—	—	46

B. Okres II. Styl gotycki.

Piazzetta Ś-go Marka w Wenecyi (z widokiem gotyckiego pałacu dożów)	Fig.	1	Tom	I	str.	133
Rzut poziomy placu Ś-go Marka, tamże	—	3	—	—	—	146
Pałac Foscari tamże	—	8	—	—	—	208
Pałac Ca' Doro	—	9	—	—	—	240
Gzyms kościoła ŚŚ. Jana i Pawła tamże	—	25	—	II	—	167
Rzut poziomy katedry Medyolańskiej	—	42	—	III	—	23
Ospedale Grande w Medyolanie	—	45	—	—	—	56
Plac główny we Florencyi z widokiem gotyckiego pałacu Vecchio (p. Arnolfa di Colle)	—	51	—	—	—	156
Katedra Florencka przez tego mistrza, (kopuła z pierwszych czasów renesansu)	—	61	—	—	—	205
Drzwi do tejże katedry	—	62	—	—	—	218
Katedra Florencka -- rzut poziomy	—	63	—	—	—	221

Rzeźba.

Posąg Boga-Rodzicy we Florencyi (Jana z Pizy)	Fig.	60	Tom	III	str.	204
Rzeźba z roku 1266 w bazylice Ś-go Pawła pod Rzymem	—	125	—	VI	--	41
Posąg Anioła (Jan Cosmas) z kościoła S. Maria Maggiore w Rzymie	—	128	—	—	—	50

III. SZTUKA NOWOŻYTNA.

A. Epoka renesansu.

a) Okres wczesnego renesansu.

Architektura.

Pałac Vendramin-Calergi w Wenecyi (Pietro Lombardo)	Fig.	10	Tom	I	str.	249
Belkowanie na tymże pałacu	—	11	—	—	—	251
Nalęcz i węgar z tegoż pałacu	—	12	—	—	—	253

Scuola di S. Marco w Wenecyi (Martino i Tullio Lombardo)	Fig.	26	Tom II	str.	176
Fryz z tegoż pałacu	—	27	—	—	177
Kościół S. Zaccaria w Wenecyi	—	28	—	—	186
Kościół S. Maria delle Grazie w Medyolanie (Bramante)	—	41	— III	—	20
Niższa część cokółu kościoła w Certosie pod Pawią	—	46	—	—	92
Wyższa część jego	—	47	—	—	92
Półowa okna z tegoż kościoła	—	48	—	—	94
Belkowanie kościoła S. Lorenzo we Florencyi (Brunelleschi)	—	65	—	—	255
Pałac Strozzi tamże (Benedetto di Majano)	—	67	—	—	265
Belkowanie pałacu Strozzi (Sim. Cronaca)	—	68	—	—	266

Ornamentyka.

Trzon śpiżowy masztu na placu Ś-go Marka (Alessandro Leopardo)	Fig.	5	Tom I	str.	167
--	------	---	-------	------	-----

Rzeźba.

Drzwi śpiżowe z Baptysterium we Florencyi (Ghiberti)	Fig.	64	Tom III	str.	233
--	------	----	---------	------	-----

b) Okres późniejszego renesansu czyli najwyższego rozkwitu sztuki.

Architektura.

Wyższa część biblioteki Ś-go Marka (Jac. Sansovino)	Fig.	2	Tom I	str.	137
Kościół S. Giorgio de Greci (Sansovino)	—	29	— II	—	189
Plac nowożytny Kapitołiński (plany otaczające go pałace, skomponowane przez Michała Anioła były przerobione nieopóźniej przez jego następców)	—	109	— V	—	36
Wnętrze kościoła Ś-go Piotra w Rzymie (Michał Anioł; facyata Karola Maderny jako baroko umieszczona poniżej)	—	119	— VI	—	26
Rzut poziomy kościoła Ś-go Piotra w Rzymie	—	120	—	—	28

Rzeźba.

Posąg Wawrzyńca Medyceusza (Michał Anioł)	Fig.	66	Tom III	str.	258
---	------	----	---------	------	-----

Posąg Perseusza (Ben. Cellini) . . .	Fig. 69 Tom III str. 289
Posąg Mojżesza (Michał Anioł) . . .	— 131 — VI — 103

B. Epoka drugiej połowy XVI wieku, czyli epoka właściwego odrodzenia w architekturze.

Architektura.

Kościół S. Giorgio Maggiore (A. Palladio) w Wenecyi	Fig. 30 Tom II str. 199
Kościół S. Redentore (A. Palladio) w Wenecyi	— 31 — — — 202
Belkowanie i kapitel z tegoż kościoła	— 32 — — — 203
Jego rzut poziomy	— 33 — — — 204
Ółtarz z tegoż kościoła	— 34 — — — 206
S. Maria di Carignano w Genui	— 49 — III — 110
Rzut poziomy tegoż kościoła	— 50 — — — 112

Rzeźba.

Herkules i Kakus (Bandinelli)	— 70 — — — 292
Porwanie Sabinki (Jana z Bononii)	— 71 — — — 292

C. Epoka stylu barocco w architekturze.

Architektura.

Kościół S. Maria della Salute w Wenecyi (Baldassare Longhena)	Fig. 6 Tom I str. 184
Rzut poziomy tegoż kościoła	— 7 — — — 192
Facyata kościoła Ś-go Piotra w Rzymie (C. Maderno)	— 118 — VI — 23

Rzeźba i ornamentyka.

Baldakin spiżowy w bazylice Ś-go Piotra (Bernini)	Fig. 122 Tom VI str. 31
Gruppa: Apollo i Daphne (Bernini)	— 132 — — — 105

II. SPIS ALFABETYCZNY

MISTRZÓW O KTÓRYCH MOWA BYŁA W SZESCIU TOMACH PODRÓŻY DO WŁOCH.

Liczby rzymskie odnoszą się do tomów, arabskie do stronic, gwiazdka obok stronicy wskazuje dokładniejsze wiadomości o mistrzu.

A oznacza architekta; *R* rzeźbiarza, *M* malarza.

Dobitniejszym pismem drukowane są nie tylko imiona mistrzów wyższej i najwyższej potęgi, ale i tych artystów, którzy wywarli na sztukę wpływ przeważny choćby nawet mniej szczęśliwy.

Abbate, Niccolo dell' M. (ur. 1512, † 1572) należy do szkoły Rzymskiej, ale świetny jego talent ze szczęściem naśladowuje innych mistrzów. T. VI, str. 95.

Agasias, R. z Efezu, należy do czasów grecko-rzymskiej sztuki. T. VI, str. 209.

Agesandros, mistrz szkoły na Rhodos (IV Epoka) kwitnącej od roku 336 do 146 przed J. Chr., jest jednym z mistrzów Laokoonów. T. VI, str. 121* i nast. str. 198.

Agnolo, Baccio d', A. (ur. 1460, † 1543). T. III, str. 217. T. IV, str. 48.

Albani, Francesco. M. (ur. 1578, † 1660), genialny malarz geniuszków, pacholąt i natury. T. V, str. 197. T. VI, str. 107*, 250.

Alberghetti, R. około 1550. T. II, str. 50.

Alberti, Leo Battista, A. i M. (ur. 1398, † około 1472). Jeden z pierwotnych architektów kościoła S-go Piotra w Rzymie. Jest też autorem ksiąg architektonicznych. T. III, str. 246, 284. T. IV, str. 35. T. VI, str. 16.

Albertinelli, Mariotto, M. (ur. 1475, † 1520). T. III, str. 302, T. IV, str. 55.

Alemanno, Giovanni, M. około 1447. T. I, str. 281.

Alessi, Galeazzo, A. (ur. 1500, † 1572). Buduje w Genui — genial-

- ny przedstawca epoki odrodzenia. T. III, str. 109 i nast. 116, 125, 127* do 132. T. IV, str. 66. T. VI, str. 242.
- Alexander z Antiochii*. Rzeźbiarz z czasów grecko-rzymskich, T. VI, str. 209.
- Alfani, Domenico*, M. († 1540), ze szkoły [Perugińskiej], T. VI, str. 80, przyp.
- Algardi, Alessandro*, A. i R. (ur. 1602, † 1654). Sławny zwłaszcza jako architekt barokista. T. VI, str. 64 przyp. 245.
- Allegri, Antonio* ob. Coreggio.
- Allegri, Pomponio* (syn Coreggia). M. kwitnie około 1521. T. III, str. 41 przyp.
- Allori, Alessandro*, M. (ur. 1535, † 1607), wnuk i uczeń Bronsina, cełuje w anatomii. T. IV, str. 70, T. VI, str. 249.
- Allori, Angelo*, ob. Bronzino.
- Allori, Christofano*, M. (ur. 1577, † 1621). Pilnością a talentem staje się najpierwszym artystą swojego czasu. T. III, str. 269*; T. IV, str. 76*, T. VI, str. 249.
- Alunno, Niccola*. M. z Fuligno — żyje jak się zdaje jeszcze w roku 1500. Założyciel szkoły Umbryjskiej. T. VI, str. 278, i nast. 235.
- Amadeo, Antonio*, (ur. 1447, † 1552). T. III, str. 95, 96 przyp.
- Amalteo, Pomponio*, M. (ur. 1505, † 1588). T. II, str. 89, przyp.
- Amalo, Antonio d'*. Malarz w Neapolu (ur. 1475, † 1555). T. IV, str. 322, 323.
- Ammanati, Bartolomeo*, A. i R. (ur. 1511, † 1592) rodem z Florencyi. T. III, str. 160, 238, 269, T. IV, str. 67, 68, T. VI, str. 242.
- Angeli*, M. około 1600. T. II, str. 108.
- Anselmi, Michel Angelo* (da Lucca, albo da Siena) M. (ur. 1491, † 1554). T. III, str. 41 przyp. T. IV, str. 59.
- Apelles**. Największy malarz starożytny, współczesny Aleksandra W., żyje więc w drugiej połowie czwartego wieku. T. III, str. 300, T. VI, str. 197.
- Apollodorus z Damaszku**, genialny architekt starożytny, żyje w początkach II wieku po J. Chr., współczesny Trajana i Hadryana. T. V, str. 139* i nast. 162. T. VI, str. 211.
- Apollonios z Tralles**, mistrz starożytny, należy do epoki po Aleksandryjskiej, gdy sztuka kwitnie na Rhodos (od r. 336 do 146 przed Chr.). On i Tauriskos z Tralles są twórcami grupy wołu Farnezyjskiego. T. IV, str. 157*, T. VI, str. 198.
- Apollonios syn Nestora z Aten**, kwitnie między r. 85 a 60 przed J. Chr., należy do epoki grecko-rzymskiej sztuki, jest twórcą znanego Herkulesa pod imieniem „Torse z Belvederu”. T. VI, str. 117* i nast. 196, 209.
- Arca, Niccola dell'* R. († 1494). T. IV, str. 37.

- Aristides*. Malarz starożytny z czwartego wieku przed J. Chr. T. VI, str. 197.
- Aristodemos*. Rzeźbiarz starożytny, współczesny Lysippa, około 329 przed J. Chr. T. VI, str. 154 przyp.
- Arnoldo, Alberti di*. R. około 1360. T. IV, str. 22.
- Arnolfo*, ob. *Colle*.
- Arpino, Cavaliere, d'*, właściwie Giuseppe Cesari, ur. w Rzymie (ur. 1560, † 1640). Manierysta. Hołduje czasowi upadającej sztuki, komponując bogactwem przesadnym, frazesami malowanemi. T. IV, str. 330. T. V, str. 197. T. VI., 108* i 243.
- Aspertino, Amico*, M. (ur. 1474, † 1552), kwitnie w Bononii. T. VI, str. 81, 234.
- Assisi, Tiberio d'*, M. kwitnie około 1500, uczeń Perugina. T. VI, str. 80, przyp.
- Athanadoros**. Mistrz szkoły na Rhodos, kwitnącej od 336 do 146 przed J. Chr. — jest jednym z twórców Laokoona. T. VI, str. 121* i nast. 198.
- Avanzo*, M. padewski XV wieku. T. VI, str. 226.
- Azzolini, Giov. Bernardino*, R. i M. rodem z Neapolu, wślawił się figurami i wizerunkami woskowemi, kwitnie w Genui 1510. T. IV, str. 323.
- Baccio della Porta*, zob. *Bartolomeo* fra.
- Bagnacavallo* zob. *Ramenghi*.
- Baldovinetti, Alessio*, M. (ur. 1425, † 1499). T. IV, str. 43.
- Balduccio, Giovanni* (z Pizy). R. ur. w końcu XIII wieku, pracuje jeszcze w drugiej połowie XIV wieku. T. III, str. 50.
- Banco, Nanni di Antonio*, A. i R. (ur. 1374, † 1421). T. IV, str. 37.
- Bandinelli, Baccio*, R. i M. (ur. 1487, † 1559), artysta wielkich zdolności, ale ubiegając się o lepsze z Michałem Aniołem przesadza i wpada w manierę. T. III, str. 160, 290* i nast. T. IV, str. 67*. T. VI, str. 241, 242.
- Barbarelli, Giorgio*, ob. *Giorgione*.
- Barbarelli, Bernardino*, M. (ur. 1548, † 1612). Podniósł upadającą szkołę tokańską. T. IV, str. 70.
- Barbieri*, zob. *Guercino*.
- Baroccio, Federigo**. M. i rytownik, ur. w Urbino (ur. 1528, † 1516). Wielce znakomity mistrz. A lubo sięga czasów upadającej sztuki, jest ściśle poprawnym w rysunku i kolorystą doskonałym, a w połączeniach podobny do Coreggia. T. IV, str. 80. T. VI, str. 249.
- Barozzi, Giacomo*, zob. *Vignola*.
- Bartolini, Lorenzo*, R. (ur. 1777, † 1850). Grobowiec hr. Zamojskiej we Florencyi. T. III, str. 243.
- Bartolo, Nanni di*. R. i M. kwitnie około 1400. T. III, str. 229.
- Bartolomeo, Fra**. M. (ur. 1469, † 1517), znany pod imieniem Fra

- Bartolomeo di S. Marco — właściwie zowie się *Baccio della Porta*. T. III, str. 83, 271, 280, T. IV, str. 53* do 55, T. VI, str. 84, 237.
- Bartolommeo, Maestro, A.* w końcu XV wieku. Buduje w stylu gotyckim — czynny w Wenecyi. T. I, str. 202.
- Bassaiti, Marco, M.* kwitnie na początku XVI wieku, malarz wenecki. T. I, str. 313. T. VI, str. 233.
- Baseggio, Pietro, A.* († 1354). Budowniczy pałacu dozów w Wenecyi. T. I, str. 139 przyp.
- Bassano*, ten przydomek przybrało kilku artystów, zob. *Ponte del*.
- Batoni Pompeo*, (ur. 1708, † 1787). T. VI, str. 108, 250.
- Bazzi*, zob. *Sodoma*.
- Beccafumi, Domenico, M.* (ur. 1484, † 1500), — szkoła Sieńska. T. IV, str. 59.
- Bellini, Gentile, M.* (ur. 1421, † 1501), brat Jana, ale mniej zdolny. T. I, str. 300, 308* i następne. T. VI, str. 233.
- Bellini, Giovanni* (Gianbellini). M. (ur. 1426, † 1516), jest ojcem szkoły Weneckiej a nauczycielem Giorgionego i Tycyana. T. I, str. 261, 288, 299, 301, 304, i następne. T. II, str. 103, 170 przyp. 215 i nast. T. VI, str. 233.
- Bellini, Jacopo, M.* (ur. 1400, † 1470) ojciec Jana. T. I, str. 304, T. VI, str. 233.
- Bellotti, Bernardo*, zob. *Canaletto*.
- Bellotti, Mich. Angelo, M.* w pierwszej połowie XVIII wieku. T. III, str. 14.
- Beltraffio, Giovanni, Ant. M.* (ur. 1467, † 1516), uczeń Leonarda. T. III, str. 34, T. VI, str. 239.
- Beltramo (Beltrano) Agostino.* Malarz z Neapolu († 1665?), uczeń Stanzioniego. T. IV, str. 342 przyp.
- Bennoni, Giuseppe.* Architekt barokista, kwitnie około 1680. T. I, str. 183, T. VI, str. 244.
- Berettini*, zob. *Cortona*.
- Bernini, Cavaliere Giovanni Lorenzo.** A. R. i M. (ur. 1598, † 1680), artysta arcyświątecznego talentu, ale jest głównym wyrazem barokizmu, owego stylu samowolnego lekceważącego wszelkie prawo logiczne piękności. (Baldakin bronzowy Ś-go Piotra, i kolumnady placu Ś-go Piotra). T. IV, str. 72 przyp. T. V, str. 204. T. VI, str. 18, 19*, 245, 246.
- Betto Bardi, Donatodi*, zob. *Donatello*.
- Betto, Bernardino*, zob. *Pinturicchio*.
- Bianchi, Andrea* (zwany Vespino). M. kwitnie w pierwszej połowie XVII wieku. T. III, str. 13, i nast. 59 i nast.
- Bianco, Bartolomeo, A.* († 1656). T. III, str. 129 przyp.
- Bicci, Lorenzo di.* M. kwitnie już w końcu XIV wieku. T. IV, str. 28.

- Bilivert, Giovanni* (podobno jedna osoba z Antio Bilivert). M. (ur. 1576, † 1644), uczeń Cigolego. T. IV, str. 75.
- Boethos*. Rzeźbiarz starożytny ze szkoły Lysippa, odznacza się rzeźbami rodzajowemi, zwłaszcza pacholętami (chłopiec z gęsią). T. VI, str. 195.
- Bologna, Giovanni da, A. i R.** (ur. we Flandryi 1524, † 1608). Dzielny rzeźbiarz chroniący się szczęśliwie od manieri swojego czasu. T. III, str. 160, 237, 262, 292* i nast. T. IV, str. 67, 68*, T. VI, str. 242.
- Bonannus z Pizy.** A. kwitnie 1170. Budownik pochylonej wieży w Pizie. T. III, str. 319, T. IV, str. 2, T. VI, str. 220.
- Bonone, Carlo*, M. (ur. 1569, † 1632) we Ferarze jest przedstawcą eklektyków. T. VI, str. 83, przyp. str. 249.
- Bordone, Paris*, M. (ur. 1500, † 1570), malarz wenecki znakomity, uczeń Tycyana. T. II, str. 93 i nast. T. VI, str. 238.
- Borgognone, Ambrogio Fossano*, M. i A. kwitnie około 1500 r. T. I, str. 292 przyp. T. III, 28, 90, T. VI, str. 234.
- Boromini, Francesco, A. i R.** (ur. 1599, † 1667) uczeń C. Maderny — jest spotęgowanym wyrazem stylu barocco; jego dziełem jest wnętrze kościoła Lateranu. T. IV, str. 72 przyp. T. VI, str. 43*, 245.
- Boschi, Francesco*, M. (ur. 1619, † 1675). T. IV, str. 77.
- Bossi, Giuseppe*, M. (ur. 1777, † 1815), położył wielkie zasługi około Wieczerzy Pańskiej Leonarda. T. I, str. 42, T. III, str. 14 i nast., 59.
- Boticelli, Sandro* (Alessandro, właściwie Filipepi) M. (ur. 1447, † 1515), mistrz florencki wczesnego renesansu — maluje allegorye. T. III, str. 300, T. IV, str. 42, T. VI, str. 78, 232.
- Bracci, Pietro*, A. i R. kwitnie w wieku XVIII. Grobowiec Maryi Sobieskiej w kościele Ś-go Piotra w Rzymie jest jego dziełem. T. VI, str. 65 i tamże przyp.
- Bramante, Francesco Donato Lazari** (zwykle zwany Bramante d'Urbino) A. i M. (ur. 1444, † 1514). Michał Anioł Buonarotti liczy go do najcelniejszych architektów wszystkich wieków. Mistrz pojmujący sztukę na wielką stopę. T. I, str. 272, T. III, str. 19*, 21, 22, 55, 58, T. VI, str. 61, 62*, 231, 234, 240.
- Bramantino, Bartolomeo* (właściwie Suardi) M. kwitnie na początku XV wieku. T. III, str. 28. T. VI, str. 234.
- Bregno, Antonio*, A. około 1480. T. II, str. 50, 163, T. VI, str. 233.
- Brescia, Moretto da, Buonvicino*.
- Brescianino, Andrea del*, M. na początku XVII wieku — szkoła Sieńska. T. IV, str. 58.
- Brescianino, Giovita*, M. w drugiej połowie XVI w. (właściwie Bresciano). T. II, str. 89 przyp.
- Brioschi Bernardo*, R. wieku XVI, T. III, str. 95.

- Bronzino, Angelo*, właściwie A. Allori, M. (ur. 1501, † 1570). Przyjaciel Vasarego. T. IV, str. 57, 70.
- Brunellesco, Filippo**, A. i R. (ur. 1377, † 1446). Ten wielki geniusz przeważnie dał początek renessansowi wczesnemu, zasklepił kopułę katedry florenckiej. T. II, str. 172, T. III, str. 208* do 218, 226, 254, 267. T. IV, str. 34, 37, T. VI, str. 231.
- Buffalmacco, Buonamico di Christofano*. Osobistość fantastyczna. T. III, 321, T. IV, str. 27, T. V, str. 225.
- Bugiardini, Giuliano*, M. (ur. 1481, † 1556). T. IV, str. 58.
- Buonaccorsi*, zob. *Vaga*.
- Buonarroti, Michel-Angelo**, A. R. i M. (ur. 1475, † 1564). Pewnie najoryginalniejszy geniusz w całej historii sztuki, przepotężna siła, idzie za natchnieniem osobistém mniej dbając o piękności idealne. Jego też nazwano człowiekiem przeznaczenia; on stworzył kościół Ś-go Piotra. T. III, str. 109, 160, 181, 182, 190, 240, 252*, do 262, 291, 295, 305. T. IV, str. 60*, do 65* 69*. T. V, str. 225. T. VI, str. 17* i nast. 24* i nast. 33, 61, 96* do 104, 130, 240.
- Buonfiglio, Benedetto*, M. w Perugia (ur. 1420), uczeń Piotra Perugina malarz lemeryjski. T. VI, str. 79, 235.
- Buoni, Silvestro*, M. neapolitański († 1484). T. IV, str. 321, T. VI, str. 235.
- Buoninsegna, Duccio di**. M. kwitnie około r. 1311, († 1340) czolo szkoły Sienańskiej. T. III, str. 308, T. IV, str. 15, T. VI, str. 221, 226.
- Buono, Bartolomeo*, A. († 1529) architekt wczesnego renessansu, jest czynnym w Wenecyi. T. I, str. 149. T. II, str. 45. T. VI, str. 233.
- Buono, Zuzanne*, A. w końcu XV w. T. I, str. 202.
- Buonsignori, Francesco*, M. kwitnie w Weronie około r. 1485, spokrewniony z Bartłomiejem Montagna. T. VI str. 234.
- Buontalenti, Bernardo*, A. (ur. 1536, † 1608). T. IV, str. 67.
- Buonvicino, Alessandro*, zwany Moretto da Brescia, M. (ur. 1500, † 1576). T. II, str. 90.
- Busti, Agostino*. R. zwany *il Bambajo* (ur. około 1470 r.) T. III, str. 69 przyp.
- Cuccini, Giovanni*, A. i R. (ur. 1562, † 1612) zbliża się wielce do barokizmu. T. IV, str. 69.
- Cairo, Francesco*, M. (ur. 1588, † 1674). T. III, str. 36 przyp.
- Calabrese, il cavaliere* (właściwie Maria Preti). M. (ur. 1613, † 1699). Dzielnym rysownikiem, kocha się w przedmiotach smętnych. T. IV, str. 340.
- Calabrese*, właściwie *Marco Cardisco* — (należy go odróżnić od Marii także *Calabrese* zwanego). Dzielnym malarzem (ur. 1468, † 1542). T. IV, str. 342 przyp.
- Caldara, Polidoro*, zob. *Caravaggio, Polidoro da*.

- Calderari, Giov. Maria*, M. † około r. 1564. T. II, str. 89 przyp.
- Calendario, Filippo*, A. i R. mistrz w stylu gotyckim, budowniczy przy pałacu dożów, stracony z dożą Falierim r. 1355. T. I, str. 138, T. II, str. 44, T. VI, str. 222, 224.
- Caliari, Carlo*, M. (ur. 1570, † 1596) syn Pawła (Veronese). T. II, str. 106.
- Caliari.** (*Cagliari Paolo*) zwykle zwany **Paolo Veronese** (ur. 1528, † 1588) malarz wenecki, należy do największych artystów. jego zasługa tém wyższą, iż zachował świeżość i potęgę, gdy po innych miastach swawola i maniera. T. I, str. 229, T. II, str. 103*do107, 111, 124 i nast. 218. T. VI, str. 243.
- Calvi, Luzaro*, M. (ur. 1402, † 1507 mając lat 105). T. III, str. 116 przyp.
- Calvi, Pantulcone*, M. († 1595). T. III, str. 116 przyp.
- Cambiaso, Lucca*, M. (ur. 1527, † 1580). T. III, str. 116, przyp.
- Cambio, Arnolfo*, zob. *Colle*.
- Camerino, fra Jacopo da*. Mozaista, zakonnik Ś-go Franciszka, wykonał r.1288—1290 wraz z Jacopo della Turrita mozaikę w kościele Ś-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 44*.
- Camollì Giov. B. R.* T. III, str. 76.
- Campagna, Girolamo*, R. (ur. 1552, † podobno 1624). T. II, str. 52, 124, T. VI, str. 238.
- Campagnola, Domenico*, M. Kwitnie około r. 1517. T. II, str. 89, przyp.
- Campi, Antonio*, A. i M. w Cremonie, żyje aż do końca XVI wieku, jest bratem Giulia, i zakładcą wraz z nim szkoły w Cremonie. T. IV, str. 75.
- Campi, Bernardino*, M. († około 1590). Krewny Giulia i Antoniego — szczęśliwie naśladowuje Tycyana. Jest artystą wielce poprawnym. Pracuje głównie w Cremonie. T. IV, str. 75, T. VI, str. 249.
- Campi, Giulio*, M. (ur. 1500, † 1572). Rodzina artystyczna Campi zakłada w Cremonie szkołę eklektyczną — podobnie jak to czynią w Bononii Caracciowie — Giulio Campi jest czołem tej rodziny. T. IV, str. 75.
- Campione, Marco da*. A. w drugiej połowie XIV w. T. III, str. 82, przyp. 89. T. VI, str. 223.
- Camucini, Vincenzo**, (Cammucini). M. (ur. 1773, † 1844). Zrazu naśladowca francuzkich klasyków, wyzwolił później swój talent z pod ich wpływów. T. VI, str. 34, przyp. 108, 250.
- Canale, Antonio*. M. (ur. 1698, † 1768) malarz wenecki, arcy mistrz w przedstawieniu widoków Wenecyi. T. II, str. 108.
- Canaletto, Bernardo*, (właściwie Belotto). M. (ur. 1724, † 1780) w Warszawie, podobny do Antonia, wuja swojego, od Stanisława Augusta zwany Canaletto il Giovane. T. II, str. 108, T. VI, str. 244.

- Canova, Antonio. R.** (ur. 1757, † 1822). Był pierwszym rzeźbiarzem nowoczesnej sztuki, póki nie zaświecił w całej pełni Thorwaldsen. Jednak jego wielką zasługą jest walka jego z manierą zakorzonioną od dawna a nawrót do prostoty klasycznej. T. II, str. 165, T. III, str. 71, T. VI, str. 246.
- Cantarini* zob. *Pesaro*.
- Canuti, Dom. Maria. M.** (ur. 1622, † 1677), uczeń Guidona Reniego. T. VI, str. 107, przyp.
- Caracci, Agostino. M.** (ur. 1558, † 1601). Ob. Caracci Lodovico. T. II, str. 91, T. III, str. 36, T. IV, str. 74, 325, 346*.
- Caracci, Annibale, zob. Caracci Lodovico. M.** (ur. 1560, † 1609). T. III, str. 36, T. IV, str. 74, 325, 346, 347, T. VI, str. 248, 249.
- Caracci, Lodovico. M.** (ur. 1555, † 1619) w Bolognii. Mistrz wielkich zasług, bo on głównie przyczynił się do odrodzenia sztuki, dając początek szkoły Bolońskiej, która była eklektyczną, zasadzającą się na naśladowaniu każdego z wielkich mistrzów przeszłości, w tém, co jest jego największą zaletą. A byli mu dzielną pomocą dwaj Annibale i Agostino. T. III, str. 36. T. IV, str. 74, T. VI, str. 249.
- Caracciolo, Giambattista. M.** neapolitański († 1641) uczeń Caravaggia (M. A. Amer.) później kształcił się według Caracciego Annibala — wszak to on i Ribera i Corenzio wiążą się przeciw Dominichiniemu. T. IV, str. 330*, 333, T. VI, str. 248.
- Caravaggio, Michel Angelo, Amerighi da. M.** (ur. 1569, † 1609). Czoło naturalistów — siła, potęga grubasza surowa ale genialna, jest jego cechą. T. I, str. 263, T. IV, str. 323, 327* do 329, T. VI, str. 240, 247.
- Caravaggio, Polidoro da (właściwie Caldara). M.** (ur. 1495, † 1543). Lubo urodzony w Toskanii, liczy się do malarzy neapolitańskich. Uczył się pod Maturino i pod opieką Rafaela — jest jednym z najznakomitszych malarzy swojej epoki i zapowiedzią naturalistów neapolitańskich. T. IV, str. 323* i nast. 342 przyp. T. VI, str. 96, 240, 247.
- Cardi, Lodovico (zwany Cigoli). M.** (ur. 1559, † 1613). Doskonały mistrz w chiaro scuro. T. III, str. 272, T. IV, 67, 75*. T. VI, str. 249.
- Cariani, Giovanni. M.** (ur. 1480, † 1519). T. II, str. 89 przyp.
- Caroto, Gianfrancesco. M.** weronieński, uczeń Andrzeja Mantegna (ur. 1470, † 1546). T. IV, str. 59 przyp. T. VI, str. 239.
- Carpaccio, Vittore. M.** ur. 1452, doczekał się późnego wieku; rok śmierci niepewny; malarz historyczny szkoły weneckiej. T. I, str. 311* i nast. T. VI, str. 233.
- Carpi, Girolamo. M.** (ur. 1504, † 1556) naśladowca Rafaela, Coreggia i t. d. T. VI, str. 83 przyp.
- Carruci, zob. Pontormo.**

- Castagno, Andrea del.* M. (ur. 1406, † 1480, inni podają rok ur. 1390, a śmierci 1457) mistrz florencki; maluje twardo choć poprawnie — splamił się morderstwem. T. I, str. 302, T. IV, str. 44. T. VI, str. 232.
- Castello, Giovanni Battista* (zwany il Bergamasco) A. i M. (ur. 1500, † 1570). T. III, str. 129, przy. T. VI, str. 243.
- Catena, Vincenzio.* M. (ur. 1478, † 1530) szkoła wenecka. T. I, str. 310, T. VI, str. 233.
- Cavacceppi, Bartolomeo.* R. kwitnie od 1760 do 1770, przyjaciel Winkelmanna. T. I, str. 120 i nast.
- Cavallini, Pietro.* A. i M. i mozaista, kwitnie w Rzymie w pierwszej połowie XIV w. Uczeń Giotta. T. VI, str. 77, 226.
- Cavedone, Giacomo.* M. (ur. 1577, † 1660) ze szkoły Caraccich. T. VI, str. 106, przyp. 250.
- Celer,* starożytny architekt, buduje Neronowi dom złoty, od r. 54 do 68 po J. Chr. T. VI, str. 172 i nast.
- Celesti, Andrea.* M. (ur. 1637, † 1706). T. II, str. 108.
- Cellini, Benvenuto.* R. i złotnik florencki (ur. 1500, † 1571) i pisarz pamiętników. Jest oryginalnym, nieco realistycznym. Prace jego złotnicze, zwłaszcza emaliowane dowodzą wysokiego artystycznego poczucia. T. III, str. 288* do 290, T. IV, str. 49* zwłaszcza przyp. T. VI, str. 237.
- Cento da,* zob. *Guercino.*
- Cerquozzi, Michel Angelo.* M. (ur. 1602, † 1660) Maluje z natury sceny wiejskie i t. p. T. IV, str. 340.
- Cerva, Giovanni B. della.* M. kwitnie około 1550. T. III, str. 36, przyp.
- Cesari, Giuseppe,* zob. *Arpino.*
- Chares,* rzeźbiarz starożytny w drugiej połowie czwartego wieku przed J. Chr., twórca Kolosu Rhodyjskiego. T. VI, str. 198.
- Chimenti,* zob. *Empoli.*
- Cigoli,* zob. *Cardi.*
- Cima,* zob. *Conegliano.*
- Cimabue, Giovanni.* M. (ur. 1240, † 1300) był pierwszym, który zwyciężył martwość malarstwa bizantyńskiego, cucąc życiem skończale jego postacie. T. I, str. 278, 290, T. III, str. 247* i nast. T. IV, str. 14* i nast. 23. T. VI, str. 46, 221.
- Cione,* zob. *Orcagna.*
- Circignano,* zob. *Pomerance.*
- Civerchio, Vincenzio.* M. już maluje w r. 1460 a żyje do r. 1535. T. III, str. 36 przyp.
- Civitali, Matteo.* R. (ur. 1435, † 1501). T. IV, str. 37.
- Clementi, Prospero de.* A. i R. † 1584 w późnym wieku. Uczeń M. Anioła, ale pełen wdzięku. T. IV, str. 68 przyp. T. VI, str. 241.

- Cleomenes*, zob. *Kleomenes*.
- Clovio, Giulio*. M. (ur. 1498, † 1578) miniaturzysta, technie duchem Rafaela. T. VI, str. 95.
- Cola, Gennaro di*. M. (ur. 1310, † 1370?) kwitnie w Neapolu, uczeń mistrza Simone. T. IV, str. 319.
- Cola, Simone*. M. kwitnie w XIV w. w Neapclu. T. IV, str. 319.
- Colantonio* zob. *Fiore*.
- Colle, Arnolfo di, A. i R.** także zwany Cambio po ojcu, także di Lapo ale mylnie, z Florencyi (ur. 1232, † około 1300). Wielki mistrz stylu gotyckiego, jest budownikiem katedry florenckiej. T. III, str. 157, 206* i nast. 238. T. IV, str. 20, 22. T. VI, str. 41, 224.
- Colle, Rafael dal'*. M. (zwykle Rafaelino zwany), kwitnie około r. 1536, należy do szkoły Juliusza Romano. T. VI, str. 89, 95.
- Comodi, Andrea*. M. (ur. 1560, † 1638) szczęśliwie kopiuje Coreggia i innych wielkich mistrzów. Naśladuje Cigolego. T. IV, str. 75.
- Conca, Sebastiano*. M. (ur. 1676, † 1764), jest uczniem Solimeny i manierystą. T. IV, str. 342.
- Conegliano, Gianbatista, Cima da*. M. rodzi się w drugiej połowie XV w. i jeszcze żyje w r. 1517 — ze szkoły weneckiej, zwolennik J. Belliniego. T. I, str. 310. T. VI, str. 233.
- Conti*. R. (kwitnie około 1550). T. II, str. 50.
- Contucci, Andrea*, zob. *Sansovino, Andrea*.
- Coreggio, Antonio da**, (właściwie Ant. Allegri). M. (ur. 1494, † 1534), należy do największych mistrzów świata, jest wskrós oryginalny. Harmonia barw i uczuciowości a przedewszystkiem przezroczyście cienie są jego właściwą, nadzwyczajną zaletą. T. II, 38* do 41. T. IV, str. 345 i nast. T. VI, str. 239.
- Corradi* albo *Curadi*, zob. *Ghirlandajo*.
- Correnzio, Bellisario*, (ur. w Grecyi r. 1558, † 1643). Należy do trzech prześladowców Domenichina — należy do szkoły neapolitańskiej. T. IV, str. 330, 333, 342 przyp. T. VI, str. 248.
- Corsi*, (Corso?) *Giovanni Vincenzio*. M. neapolitański † 1545, kształci się wedle Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323.
- Cortona, Pietro da**, (właściwie Berettini). A. i M. (ur. w Cortonie 1596, † w Rzymie 1669). Pracuje w stylu baroko — malarz wielkich talentów ale lekkomyślny. T. IV, str. 72 przyp. 77#, 341. T. VI, str. 245, 249.
- Cosmate**, artystyczna rodzina **Cosmatów** kwitnie przez cztery pokolenia w końcu XII w. i przez cały wiek XIII. Do rodziny tej należą: Lorenzo, Giacomo, Lucca, Giovanni, Adeodato i inni. T. IV, str. 22. T. VI, str. 50, 59, 220, 225.
- Cosimo, Pietro di*, M. († 1521) malarz florencki. T. IV, str. 43.

- Cossa, Francesco*. M. z Ferrary, około 1470 — pełen realizmu, jest uczeń szkoły Padewskiej, kwitnie w Ferrarze. T. I, str. 292, przyp. T. VI, str. 82* przyp. 234.
- Costa, Lorenzo*. M. znany już r. 1488, † 1530, malarz szkoły ferarejskiej, więc realistyczny, korzystą atoli z kierunku idealnego Franciszka Francii. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 81 i 82, przyp. 234.
- Cotignola, Girolamo Marchesi*. M. umiera przed połową XVI w., uczeń Franciszka Francii. T. VI, str. 96 przyp.
- Curtois, Jacques*, (zwany le Bourguignon), (ur. 1621, † 1671). Malarz bitew. T. IV, str. 340.
- Credi, Lorenzo di*. M. (ur. 1454, † 1513), mistrz florencki. T. IV, str. 45, 58.
- Crespi, Daniele*. M. (syn Jana). T. III, str. 36 przyp.
- Crespi, Giovanni Battista* (zwany il Cerano). M. (ur. 1557, † 1653). T. III, str. 36. T. VI, str. 249.
- Crisuolo, Giov. Filippo*. M. neapolitański, (ur. 1495, † 1594). Uczeń Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323.
- Croce, Girolamo di S-to Rizzo*. M. szkoły weneckiej, kwitnie od r. 1529 do 1549. T. I, str. 310.
- Cronaca, Simone Pollajuolo*. A. kwitnie w pierwszej połowie XVI wieku. Wielki architekt florencki, ze wspaniałym poglądem na sztukę. T. III, str. 239 przyp. 266. T. IV, str. 35. T. VI, str. 231.
- Curadi (Corrado) Benedetto*. M. brat D. Ghirlandaja. T. IV, str. 43.
- Curadi (Corrado) Davide*. M. † 1525, brat D. Ghirlandaja. T. IV, str. 43.
- Daippos*. Mistrz starożytny uczeń Lysippa około 310? przed J. Chr. T. VI, str. 749.
- Dandini, Vincenzio*. M. (ur. 1607, † 1675). Kształcił się w szkole P. Cortony. T. IV, str. 77.
- Danti, Vincenzio*. R. (ur. 1530, † 1567). T. IV, str. 50.
- Demetrius*, mistrz starożytny (może około 430 przed Chr.) T. VI, str. 190.
- Diogenes z Aten*. R. starożytny, należący do szkoły grecko-rzymskiej a żyjący za Augusta. T. VI, str. 127, 209.
- Dioskorides*, sławny mistrz kameów, żyjący za Augusta. T. VI, str. 210.
- Diotisalvi z Pizy*. A. kwitnie około 1150. T. III, str. 316. T. IV, str. 12. T. VI, str. 220.
- Bolce, (Dolci), Carlo*. M. (ur. 1616, † 1686), z fantazją anielskiego wdzięku i tklności rzewnej. T. III, str. 269. T. IV, str. 77. T. VI, str. 249.
- Domenichino* (właściwie Domenico Zampieri.) M. (ur. 1581, † 1641).

- Uczeń Caraccich, arcymistrz w technice nieco realistyczny -- pełen prawdy, a umiejący technąć wielkie znaczenie w postaci, swoje -- malarz sumienny i zacny. T. IV, str. 72 przyp. 331* do 333. T. V, str. 197. T. VI, str. 34, 106 i nast. 245, 248, 250.
- Donatello** (właściwie Donato di Betto Bardi), wielce znakomity rzeźbiarz z Florencyi z kierunkiem realistycznym. R. (ur. 1386, † 1466). T. III, str. 209* do 212, 229, 288. T. IV, str. 36. T. VI, str. 231.
- Donatello, Simone* (di Betto Bardi). R. brat Donatella. T. IV, str. 37.
- Doni, Adone, M.* ze szkoły umbryjskiej, kwitnie w XVI w. T. VI str. 80 przyp.
- Donzelli Pietro i Polito*, dwaj bracia i malarze Neapolitańscy; uczniowie Zingara. V. IV, str. 321, 342 przyp.
- Dosio, Giovanni Antonio.* A. i R. ur. 1533, pracuje do 1578. T. IV, str. 48, 67.
- Dossi, Dosso**, (ur. 1474, † 1560) M. (brat Jana) znakomity, kwitnie we Ferrarze. T. VI, str. 82, przyp. 239.
- Dosso, Giovanni.* R. i M. († 1545) kwitnie we Ferrarze. T. VI, str. 82*, przyp. 239.
- Duccio* zob. *Buoninsegna*.
- Dürer, Albrecht**, sławny niemiecki M. (ur. 1471, † 1528). T. II, str. 82.
- Dyck, Antoni van.** M. (ur. w Antwerpii r. 1599, † 1641) uczeń Rubensa, wielce znakomity malarz niderlandzki. T. III, str. 121.
- Empoli, Jacopo* (właściwie Chimenti). M. (ur. 1554, † 1640). T. IV, str. 76. T. VI, str. 249.
- Euphranor.* R. i M. starożytny (około 350 przed Chr.). T. VI, str. 195.
- Eupompus.* M. starożytny z czwartego wieku przed J. Chr., należy do szkoły sycyońskiej na Peloponezie. T. VI, str. 197.
- Euthykrates.* R. starożytny ze szkoły Lysippa (około 300 przed J. Chr.). T. VI, str. 195.
- Eyck, van, Hubert** (ur. 1366, † 1426) i Jan (ur. 1390*, 1441). M. stanęli na czele szkoły staroflandryjskiej i wywołali zwrot w sztuce na północy. Bracia van Eyck udoskonaliли malowanie olejne. T. I, str. 300* i nast. T. IV, str. 39.
- Fabriano, Gentile da*, zwany także *Marc Ancona*. M. (ur. około 1460, † 1450). T. I, str. 304. T. VI, str. 226.
- Falcone, Aniello*, malarz neapolitański, uczeń Spagnoletta (ur. 1600, † 1665), zawięzuje *Compagną della morte*. T. IV, str. 340. T. VI, str. 248.
- Fancelli, Lucca.* A. kwitnie w połowie XV w. T. III, str. 269.

- Farinato, Paolo*. M. (ur. 1522, † 1506). T. II, str. 89, przyp., 103, przyp.
- Fattore, il*, zob. *Penni, Francesco*.
- Feltre, Pietro Luzzo da*. M. początek XVI wieku. T. II, str. 67, 74.
- Ferri, Ciro*. M. (ur. 1634, † 1689), ze szkoły Cortony. T. IV, str. 77.
- Ferrara*, zob. *Stefano*.
- Ferrari, Gaudenzio*. M. (ur. 1484, † 1549), malarz wielce znakomity [o czystych wzniosłych uczuciach kwitnie w Medyolanie, jest uczniem *Leonarda*]. T. III, str. 34* i nast. T. VI, str. 239.
- Ferruci, Andrea*. R. i M. († 1522). T. IV, str. 37 (gdzie mylnie nazwany Antonio).
- Fidias*. A. i M. ale przedewszystkiem skulptor najwyższy w całej powszechniej historii sztuki. Mistrz ten oznacza najdzielniejsze pojęcie sztuki w świecie starożytnym (ur. 490, † 432 przed Chr.). T. III, str. 153. T. IV, str. 154. T. VI, str. 98, 110* i nast. 214, 117, 133, 143* i nast. do 146, 163* i nast. 190*, 209.
- Fiesole, Fra Giovanni da*, zwany *l'Angelico*. M. (ur. 1387, † 1455). Zakonnik natchniony niebiańskim uczuciem; jego obrazy są rzewną modlitwą czystego serca i świętych myśli. T. III, str. 278, 299. T. IV, str. 29* i nast. T. VI, str. 78, 79, 225.
- Fiesole, Mino da*. R. w drugiej połowie XV w. T. IV, str. 37.
- Fiesole, Simone da*. R. w drugiej połowie XIV w. T. IV, str. 23.
- Figino, Ambrogio*. M. († 1608). T. III, str. 36 przyp.
- Filarete, Antonio*. A. i R. w pierwszej połowie XV w. buduje wiele w Rzymie. T. III, str. 55 i nast. T. IV, str. 37. T. VI, str. 60, 293.
- Fiore, Jacobetto del*. M. w pierwszej połowie XV wieku. T. I, str. 282 przyp.
- Fiore, Colantonio del*. M. (ur. 1362, † 1444) kwitnie w Neapolu, gdzie rozpoczyna nowy wyższy zwrot sztuki. T. IV, str. 320*, i nast. 342 przyp. T. VI, str. 226, 235.
- Fiorillo Domenico*, albo *Francesco*, około 1540. T. IV, str. 342 przyp. (są mylnie wydrukowane Dom. i Franc.)
- Fontana, Cesare*. A. syn *Domenica*. T. VI, str. 21 i nast. przyp.
- Fontana, Carlo*. A. (ur. 1634, † 1714). T. VI, str. 21 i nast. przyp.
- Fontana, Domenico*. A. (ur. 1543, † 1607). Lubo zachodzi barokizmem — należy do najznakomitszych architektów. Syxtus V, sprzyja mu. Fontana prócz budynków ważnych, które wznosił, zasklepił kopułę Ś-go Piotra i postawił obelisk na placu Ś-go Piotra 1586 r. i kolosy na Monte Cavallo. T. IV, str. 72 przyp. 106, 110. T. VI, str. 18, 20*, 43, 244.

- Fontana, Jan. A.* (1540. † 1614). Brat *Domenica*, ale mniejszych talentów. T. VI, str. 20 i nast. przyp.
- Foppa, Vincenzio. M.* († 1492). T. I, str. 292 przyp. T. III, str. 28. T. VI, str. 234.
- Fossano*, zob. *Borgognone*.
- Fossolato, Augustino. R.* T. II, str. 242.
- Fracanzano, Francesco i Cesare* uczniowie *Spagnoletta*. Kwitnie w połowie XVII w. T. IV, str. 342 przyp.
- Francavilla, Pietro. R.* ur. 1548 w *Cambray*, † około 1618; uczeń *Jana z Bouonii*. T. IV, str. 69.
- Francesca, Piero della. M.* (ur. 1397, † 1484). T. I, str. 292. T. IV, str. 45. T. VI, str. 234.
- Franceschini, Badasare*, zwany *il Volterano. M.* (ur. 1611, † 1689). Kolorysta pełen harmonii. T. IV, str. 76.
- Francia, Francesco**, właściwie *Raibolini. M.* (ur. 1450, † 1517). Jeden z najznakomitszych mistrzów swego czasu — jest artystą odziewającym w wielki urok swoje postacie a najbardziej w rzewne uczucia. T. VI, str. 81*, 234, 239.
- Francia, Giacomo* (syn sławnego *Franciszka*). M. († 1557). T. VI, str. 81.
- Francia, Giulio* (krewny *Franciszka Francia*). († 1540). T. VI, str. 81.
- Franciabigio, Marco Antonio. M.* (ur. 1484, † 1524), uczeń *Andrzeja del Sarto*. T. IV, str. 57.
- Franco, Angelo. M.* neapolitański († 1445) uczeń *Colantonia del Fiore*. T. IV, str. 342 przyp.
- Fuga, Ferdinando. A.* ur. we *Florencyi* (1699, † 1780). Stawia w *Rzymie* znakomite budowy w stylu *baroko*. Mniej szczęśliwie skomponował facyatę w *S. M. Maggiore*. T. IV, str. 72, przyp. T. VI, str. 49, 245.
- Fungai, Bernardino. M.* kwitnie w pierwszej połowie XVI w. Szkoła *Sieńska*. T. IV, str. 58.
- Fumiani, Giovanni Antonio. M.* (ur. 1643, † 1710). T. II, str. 108.
- Furini, Francesco. M.* (ur. 1604, † 1649). T. IV, str. 76*.
- Gabbiani, Ant. Domenico. M.* (ur. 1652, † 1722), kształci się w szkole *P. Cortony*. T. IV, str. 77.
- Gaddi, Agnolo*, syn *Tadeusza. M.* († 1394). T. IV, str. 27.
- Gaddi, Gaddo. M.* i mozaista — przyjaciel *Cimabuego*, (ur. około 1259, † 1312). T. IV, str. 16. T. VI, str. 221.
- Gaddi, Tadeo* (uczeń znakomity *Giotta*). A. i M. (ur. 1300, † około 1366). T. III, str. 207, 237, 245. T. IV, str. 16, 20, 26. T. VI, str. 225.
- Gabilei, Alessandro. A.* (ur. 1691, † 1737). Budowniczy *florencki*, pod silnym wpływem *barokizmu*, ale niekiedy wielce szczęśliwym w pomysłach. T. IV, str. 72 przyp. T. VI, str. 43*, 246.

- Gallo, Antonio da San, A.** starszy znakomity brat Juliana, T. IV, str. 35. T. VI, str. 17 przyp. 231.
- Gallo, Antonio da San*, młodszy (należy tylko po matce do rodziny Giamberti). A. († 1534) mniej znakomity jak Giuliano i Antonio starszy. T. VI, str. 17* przyp. str. 240.
- Gallo, Francesco da San*. R. (ur. 1494, † 1576). T. IV, str. 48.
- Gallo, Giuliano da San**, (właściwie Giamberti), A. (ur. 1443, † 1517). Jeden z architektów około kościoła Ś-go Piotra w Rzymie; mistrz wielkich talentów i wspaniałej, czystej kompozycji — brat Antoniego. T. IV, str. 35. T. VI, str. 16, 17*, przyp. 49, str. 231.
- Gambara, Lattanzio*. M. (ur. 1541, † 1572). T. II, str. 89 przyp.
- Gandini, Giorgio* (del Grano). M. uczeń Coreggia. T. III, str. 41, przyp.
- Garbo, Raffaellino del*. M. (ur. 1476, † 1524), uczeń Filippina Lippi. T. IV, str. 58.
- Gargiulo, Domenico* (zwany Micco Spadara). Malarz neap. (ur. 1612, † 1679), uczeń Aniella Falcone. Jako członek kompanii della morte był stracony. T. IV, str. 342 przyp.
- Garofalo, Benvenuto**, właściwie Tisio (da Ferrara). M. (ur. 1481, † 1559). Wielce sławny w swoim czasie. Zostaje pod wpływem Rafaela, celuje siłą i harmonią kolorytu. T. IV, str. 344. T. VI, str. 82* przyp. str. 96, 239.
- Gatti, Bernardino*. M. już czynny w roku (1522, † 1575). T. III, str. 41 przyp.
- Gengu, Girolamo*. M. (ur. 1476, † 1551), uczeń Perugina. T. VI, str. 80 przyp.
- Gessi, Francesco*. M. (ur. 1588, † 1649), uczeń Guidona Reniego. T. IV, str. 331. T. VI, str. 248.
- Ghiberti, Lorenzo**. A. i R. (ur. 1378, † 1455) z Florencji staje w pierwszym rzędzie mistrzów XV w., jest rzeźbiarzem owych sławnych drzwi do baptysterium we Florencji. T. III, str. 212, 226, 232* i nast. T. IV, str. 35*. T. VI, str. 231.
- Ghirlandajo, Domenico del**, (właściwie Corradi albo Curadi). M. (ur. 1449, † około 1495), arcy wielki malarz starszej szkoły florenckiej, pojmujący świat i sztukę ze stanowiska wzniosłego. T. I, str. 290. T. III, str. 250* i nast. 300. T. IV, str. 43*. T. VI, str. 232.
- Ghirlandajo, Ridolfo*. M. syn Dominika. T. IV, str. 57.
- Giambono Michele*. Stary malarz i mozaista wenecki, kwitnie w XV wieku. T. I, str. 280.
- Giamberti*. Rodzina artystów, zob. Gallo da San.
- Giannicolo* z nazwiska *Manni*. M. (ur. 1478, † 1540), uczeń Perugina. T. VI, str. 80.
- Gimignano, Vincenzio da San*, pracuje pod Rafaelem. T. VI, str. 96.

- Giolfino, Niccolo.* M. kwitnie od roku 1430 do 1450. T. II, str. 103.
- Giordano Lucca** (z przydomkiem *fa presto*). M. (ur. 1630, † 1705). Wielki talent swój sponiewierał pośpiechem i manierą, tak dalece, iż się staje prawie malarzem dekoratorem. T. I, str. 262. T. II, str. 219. T. IV, str. 341* i nast. T. VI, str. 248.
- Giorgio, Eusebio di San.* M. (ur. 1478, † 1550), uczeń Perugina. T. VI, str. 80.
- Giorgio, Francesco di.* A. R. i M. kwitnie w drugiej połowie XV w. T. IV, str. 35.
- Giorgione, Giorgio** (właściwie *Barbarelli*). M. (ur. 1477, † 1511). Należy do pierwszego rzędu malarzy weneckich; koloryt świecący, płonący, a pomysły wzniosłe stanowią cechy jego. T. II, str. 64 nast. 66*, 103, 216. T. VI, str. 238.
- Giottino*, (właściwie *Tomaso di Stefano*). Przejęty wskrós duchem *Giotta* mistrza swojego. M. (ur. 1324, † 1356). T. III, str. 229. T. IV, str. 27.
- Giotto di Bondone** (właściwie *Ambrogiotto Bondone*). A. R. i M. (ur. 1276, † 1336), wielki ten geniusz słusznie uważany za ojca nowoczesnej sztuki. W każdym ruchu jest wielkim mistrzem. T. I, str. 278, 290. T. II, str. 234 do 236. T. III, str. 207, 226* i nast. T. IV, str. 20, 23, 24* i nast. 318*. T. VI, str. 24, 224 i nast.
- Giovanni*, di Milano, zob. Milano.
- Giovanni*, da Udine, zob. Udine.
- Glykon z Aten**, mistrz starożytny z czasów grecko-rzymskiej sztuki w okresie pierwszych cesarzów; jest twórcą *Herkulesa Farnazyjskiego* wedle *Lysippa*. T. IV, str. 162*. T. VI, str. 197, 209.
- Gomodja, Arrigo da** (*Heinrich von Gmünden*). A. w drugiej połowie XIV w. miał podać plan katedry *Medyolańskiej*. T. III, str. 82 i nast. T. VI, str. 223.
- Gozzoli, Benozzo*. M. (ur. 1420, † 1498). Malarz tokański pełen szczerości i lubości fantazyi. T. III, str. 326 i nast. T. IV, str. 43*. T. VI, str. 232.
- Granacci, Francesco*. M. (ur. 1477, † 1544). T. IV, str. 44.
- Grandi, Ercole*. M. ze szkoły *ferarejskiej* (ur. 1494, † 1531). T. VI, str. 82, przyp. 234.
- Grassi, Orazio S. J. A.* († 1654). Buduje kościół *S-go Ignacego* w *Rzymie*. T. VI, str. 64, 245.
- Guarino (Guarini), Camillo*. A. zakonnik (ur. 1624, † 1683). Budowy jego przesadzają w swawolnym dziwactwie nawet dzieła *Borrominiego*. Pracuje głównie w *Turyinie*. T. IV, str. 72, przyp.
- Guccio, Agostino*. R. w drugiej połowie XV w. T. IV, str. 37.
- Guercino, Francesco, da Cento** (właściwie *Barbieri*). M. (ur. 1590,

- † 1666). Należy do szkoły Bolońskiej, ale zarazem przypomina naturalistów; należy do najznakomitszych malarzy swojego czasu. T. III, str. 122. T. VI, str. 197, 108*, 250.
Guido da Siena, zob. Siena.
- Hadrian*, cesarz rzymski. A. i M. (panuje od 117 do 138 po Chr.) jego zazdrość artystyczną Apollodoros śmiercią przypłaca. T. V, str. 139, 219 i nast.
- Helena*, córka Timona z Egiptu — art. malarka. Maluje bitwę pod Issus, stoczoną w r. 333 przed Chr. między Aleksandrem a Daryuszem. Helena była współczesną Aleksandra. Nie ma jednak pewności czyli obraz Heleny jest pierwowzorem owej znaniej nam wielkiej mozaiki pompejańskiej. T. IV, str. 311. T. VI, str. 197.
- Iktinos*. A. starożytny mistrz-budownik Parthenonu, r. 437 przed J. Chr. T. VI, str. 144, 189.
- Imola, Innozenzio da. M.* (właściwie Francucci). Kwitnie między r. 1506 a 1549. Uczeń Fr. Francii. T. VI, str. 96.
- Imparata Francesco*. M. w Neapolu (ur. 1520, † 1570). T. IV, str. 324.
- Ingegno, Andrea Luigi*, kwitnie jak się zdaje w końcu XV i w początku XVI wieku, malarz szkoły Umbryjskiej. T. VI, str. 79.
- Juvara Filippo*. A. (ur. 1685, † 1735). Mistrz barokizmu — zuchwalczy od Berniniego. Fantazya jego bujna choć dziwaczna, jedna mu sławę w całej Europie. Buduje głównie w Turynie. T. IV, str. 72 przyp.
- Kalamis*. R. starożytny (około 450 przed J. Chr.) T. VI, str. 189.
- Kalikrates**. A. starożytny należy do budowy Parthenonu roku 437 przed J. Chr. T. VI, str. 144, 189.
- Kalimachos*, mistrz starożytny (około 430 przed J. Chr.), wynalazca Kapitelu Korynckiego. T. VI, str. 190.
- Kefsodotos*. Rzeźbiarz starożytny, uczeń Praxitelesa, kwitnie około 350 przed J. Chr. twórca dwóch zapasników florenckich. T. III, str. 176* i nast. T. VI, str. 115 przyp. 194.
- Kleomenes**, syn Apollodora, starożytny rzeźbiarz żyjący około r. 150 przed J. Chr. twórca Wenery Medycejskiej. T. III, str. 173* i nast. T. VI, str. 194, 209.
- Kresilas*. R. starożytny, uczeń Myrona (około 450 przed Chr.) T. VI, str. 190.
- Lama, Giov. Bernardo*. M. (ur. 1506, † 1579), kwitnie w Neapolu, uczeń Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323.

- Landini, Taddeo*. A. i R. († 1594). T. IV, str. 69. T. V, str. 196.
- Lando, Maestro* (ze Sieny) A. kwitnie około 1338. T. IV, str. 20, T. VI, str. 224.
- Landolfo, Pompeo*. Malarz neapolitański, (ur. 2518, † 1590). T. IV, str. 324.
- Lanfranco, Giovanni*. M. (ur. 1581, † 1647). T. V, str. 197.
- Lanini, Bernardini*. M. jest czynnym od r. 1546 († 1548). T. III, str. 36 przyp.
- Lapo, Arnolfo di*, zob. Colle di.
- Lazzarini*, około 1600. T. II, str. 108.
- Leochares*. Wielki rzeźbiarz starożytny około 350 przed J. Chr. T. III, str. 153. T. VI, str. 115*, 193.
- Leonardo da Vinci*, zob. Vinci.
- Leone, Andrea*. M. uczeń Coronzia, kwitnie w XVII w. T. IV, str. 342 przyp.
- Leopardo, Alessandro**. A. i R. ur. około 1450, † 1515 z Wenecyi, wślawił się mistrzowskiem odlewaniem ze spiżu. T. I, str. 168. T. II, str. 168* i nast. T. VI, str. 233.
- Liberi, Pietro*. M. (ur. 1605, † 1677). T. II, str. 108.
- Libri, Girolamo dai*. M. zwłaszcza miniaturysta (ur. 1472, † 1555). T. I, str. 311.
- Licinio, Giov. Antonio*, zob. Pordenone.
- Licinio, Bernardino*. T. II, str. 89 przyp.
- Ligorio, Pierro*. A. R. i M. (ur. 1496, † 1575?). Należy do architektów pracujących około budowy Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 17.
- Lippi, Filippo** (Fra). M. (ur. 1412, † 1469), zakonnik malarz tokański epoki wczesnego renesansu, o wielkim talencie a pełnem awantur życiu. T. III, str. 287, 299*. T. IV, str. 41*, 42* przyp. T. VI, str. 78 i 232.
- Lippi Filippo*, zwykle Filippino nazwany syn poprzedzającego. M. (ur. 1460, † 1505). T. III, str. 287. T. IV, str. 40, 43*. T. VI, str. 232.
- Lippi, Lorenzo*. M. (ur. 1606, † 1664). T. IV, str. 77.
- Lomazzo Giovanni Paolo*. M. (ur. 1538, † 1600) uczeń Gaud. Ferrari, pisze fantastyczną książkę o malarstwie. T. III, str. 34, 35*. T. VI, str. 239.
- Lombardo, Antonio* syn Piotra, zob. Lomb. Pietro. T. I, str. 247.
- Lombar, Giulio*, syn Piotra, zob. Lombardo Pietro. T. I, str. 247.
- Lombardo, Martino*. A. około 1480. T. I, str. 247. T. II, str. 171, i nast.
- Lombardo, Pietro**. A. i R. († 1515) (czasem piszą Lombardi). Jest to imię rodziny znakomych architektów i rzeźbiarzy w Wenecyi. T. I, str. 149, 247 i nast. T. II, str. 171 i nast. 188. T. VI, str. 233.

- Lombardo, Sante*. A. (ur. 1504, † 1560), zob. Lomb. Pietro. T. I, str. 247.
- Lombardo, Tullio*. A. i R. († 1559), zob. Lombardo Pietro. T. I, str. 247. T. II, str. 188.
- Lanini, Bernardino*. M. † 1578. T. III, str. 36 przyp.
- Longhena Baldassare*. A. R. kwitnie około 1660. T. I, str. 185, 246, 266. T. II, str. 164. T. VI, str. 244.
- Lorenzetti (Laurati)*, zob. Lorenzo, di.
- Lorenzo, Ambrogio di*, należy do szkoły sienńskiej, kwitnie około 1350 r. T. III, str. 310, 325. T. IV, str. 29. T. VI, str. 226.
- Lorenzo, Don. M.* Kameduła kwitnie w XV w. T. IV, str. 29. T. VI, str. 226.
- Lorenzo, Filippo di*. A. kwitnie około 1421. T. III, str. 207.
- Lorenzo, Fiorenzo di*. Malarz Umbryjski kwitnie w Perugii, około r. 1472. T. VI, str. 79.
- Lorenzo Pietro di*. M. szkoły Sienńskiej, brat Ambrożego. T. III, str. 325. T. IV, str. 29. T. VI, str. 226.
- Lorrain, Claude*, właściwie Gelée, wielki pejzażysta francuzki (ur. 1600, † 1682). T. V, str. 120.
- Lotto, Lorenzo*. M. wiadomo o nim od 1513 do 1554. T. II, str. 74. T. VI, str. 238.
- Luigi*, zob. Ingegno.
- Luini, Bernardino** (właściwie Lovino). M. († 1530), uczeń Leonarda i szczęśliwy jego naśladowca, obrazy jego tchną anielską rzewnością. T. III, str. 31 i nast. 52, 61. T. VI, str. 238.
- Lurago, Rocco*. A. † 1590. T. III, str. 129 przyp.
- Lysippus**, mistrz rzeźbiarz starożytny, czoło późniejszej szkoły peloponezkiej — współczesny Aleksandra W-go, jest atoli jeszcze czynnym siedm lat po śmierci króla, który umiera roku 323 przed Chr. T. II, str. 144. T. III, str. 154, 187 i nast. T. IV, str. 150, 156, 162, 173. T. VI, str. 128* i nast. 131, 134, 139, 194 i nast.
- Lysistratus*, brat Lysippa, 300 i kilkadziesiąt lat przed J. Chr. T. III, str. 188. T. VI, str. 195.
- Maccho, Francesco di*. T. IV, str. 319. T. VI, str. 226.
- Maderno Carlo** (także Maderna). A. (ur. 1556, † 1639). Należy do cechmistrzów barokizmu. Jest budownikiem nie nader szczęśliwej facyaty Ś go Piotra w Watykanie. T. IV, str. 72 przyp. T. V, str. 198. T. VI str. 18*, 63, 245.
- Mainardi Bastiano*. M. ur. 1460 uczeń Ghirlandaja. T. IV, str. 44.
- Majano, Benedetto da**. A. R. (ur. 1442, † 1497). T. III, str. 225, 266, 294. T. IV, str. 34, 37. T. VI, str. 231.
- Majano, Giuliano da**. A. R. († około 1480) mistrz wczesnego renesansu, odznacza się świetnym talentem. W Rzymie prócz

- innych dzieł postawił pałac wenecki. T. III, str. 217. T. IV, str. 35. T. VI, str. 60, 232.
- Manetti, Domenico*. M. Sieński (ur. 1572, † 1632). T. IV, str. 70.
- Manozzi, Giovanni*. M. Kwitnie w pierwszej połowie XVII w. — odznaczył się dobrami freskami. T. IV, str. 76.
- Mantegna, Andrea**. M. (ur. 1451, † 1506). Główny i szacowny przedstawca szkoły Padewskiej; nauczycielem jego był jej założyciel Francesco Squarcione. T. I, str. 293* i nast. T. III, str. 37 i nast. T. VI, str. 82, 233.
- Maratta Carlo* (Maratti). M. (ur. 1625, † 1713). Troskliwie odnawia nadpsute freski Rafaela. T. VI, str. 108, przyp. 250.
- Marcone, Marco*. M. Kwitnie około 1500. T. I, str. 310.
- Marconi, Rocco*. M. Kwitnie na początku XVI w. T. II, str. 74. T. VI, str. 238.
- Margaritone, A, M. i R.* kwitnie w drugiej połowie XIII w. T. IV, str. 16.
- Martino, Simone di*—(da Siena). M. (ur. 1283, † 1344). T. III, str. 298, 310, 326. T. IV, str. 23, 28. T. VI, str. 226.
- Masacio, da San Giovanni**. M. (ur. 1402, † 1448) (także Masso, właściwie Tommaso Guidi), należy do rzędu najwyższych geniuszów artystycznych; on jest założycielem szkoły florenckiej XV stulecia; on pierwszy zwolnił od gotyckiego stylu, nawracając się do natury i malując swobodnie. T. I, str. 290. T. III, str. 223*, 226, 284* i nast. 300. T. IV, str. 39, 41. T. VI, str. 78 i 232.
- Masuccio, A. i R.* w Neapolu (ur. 1230, † około 1300). Pracuje w bogatym stylu gotyckim. T. IV, str. 319.
- Matteis, Paolo*. M. (ur. 1662, † 1728), uczeń L. Giordana — ale wyższy niż wielu ze współczesnych mu artystów. T. IV, str. 342.
- Maturino, R.* z Florencyi. Ginie na dżumę r. 1527 po zdobyciu Rzymu. Był uczniem Rafaela a przyjacielem *Caravaggio* Polidora. T. IV, str. 324.
- Mazuoli, Francesco*, zob. Parmegianino.
- Mazuolo, Filippo*. M. T. III, str. 28.
- Mazza, M.* żyje w połowie XVIII w. T. III, str. 14.
- Mazzolino Lodovico*. M. ze szkoły Ferrarejskiej (ur. 1481, † 1530). T. VI, str. 82, przyp. str. 239.
- Meda, Giuseppe*. A. i M. kwitnie między 1565—1595. Buduje w Medyolanie Seminarium. T. IV, str. 67 przyp.
- Medula Andrea*, zob. Schiavone.
- Meldolla*, zob. Schiavone.
- Melozzo, da Forli*. M. † około 1493. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 234.

- Melzi, Francesco*. M. kwitnie w pierwszej połowie XVI w., uczeń ukończony Leonarda. T. III, str. 32. T. VI, str. 239.
- Mengs Ant. Rafael*. M. (ur. 1728, † 1779), malarz przyjaciel Winkelmann'a. T. I, str. 119. T. II, str. 84.
- Messina, Antonello da*, (zowie się także Antonello d'Antonio, albo degli Antoni). M. (kwitnie między 1445 i 1478 r.), udał się z Neapolu do Niderlandów — on się od van Eyck'ów nauczył malowania olejnego, w końcu osiada w Wenecyi. T. I, str. 300 i nast. T. VI, str. 233.
- Michel, Angelo*, zob. *Buonarotti*.
- Michelozzo*. M. (ur. 1391, † 1472). T. III, str. 223. T. IV, str. 33, 37.
- Milano, Giovanni da*. M. kwitnie około r. 1365. T. III, str. 27. T. IV, str. 27. T. VI, str. 226.
- Milano, Michele da*. M. T. III, str. 27. T. VI, str. 226.
- Mnesykles*, A. starożytny buduje Propyleje w Atenach około r. 437 przed J. Chr. T. VI, str. 189.
- Modena, Pellegrino da*. M. zwany *Munari* w połowie XVI w., uczeń Juliusza Romano. T. VI, str. 89 i 96.
- Mola, Giovanni Battista*. M. (ur. 1620, † 1661), brat Piotra i uczeń Guidona Reniego. T. VI, str. 107.
- Mola, Pietro Francesco*. M. (ur. 1621, † 1668) uczeń Franciszka Albaniego. T. VI, str. 107 przyp.
- Montagna, Bartolomeo*. M. (ur. 1489, † 1522). T. I, str. 292 przyp. 310. T. VI, str. 233.
- Montelupo, Baccio da*. A. R. († 1521). T. IV, str. 48.
- Montelupo Raffelino da*. A. R. kwitnie w połowie XVI w. † 1563 r. zrazu uczniem Antoniego da S. Gallo, później M. Anioła. T. III, str. 256. T. IV, str. 68. T. VI, str. 241.
- Montorfano, Giovanni Donato*. M. (ur. 1440, † 1510). T. III, str. 12.
- Montorsoli, Giov. Angelo*. A. (ur. 1498, † 1563). T. III, str. 129, przyp. 256. T. IV, str. 68. T. VI, str. 241.
- Monza, Trosa da*. M. kwitnie około 1500. T. III, str. 38. T. VI, str. 226.
- Moretto*, zob. *Buonvicino*.
- Morghen, Raffael*. (ur. 1758, † 1833). Rytownik wielce znakomity. T. I, str. 41.
- Moro, Giambattista dall*. M. kwitnie 1568. T. II, str. 103.
- Moro, Giulio dall*. M. współczesny Giambatysty. T. II, str. 124.
- Morone, Francesco*. M. współczesny Gianbelliniego. T. I. str. 311. T. VI, str. 234.
- Moroni, Giov. Battista*. M. ur. 1510, pracuje aż po rok 1578. T. II, str. 90.
- Mosca, Francesco*. R. kwitnie 1550—1600, znakomity mistrz, lubo już pod wpływem barokizmu. T. IV, str. 69.
- Munari*, zob. *Modena*.

- Muziano, Girolamo*. M. (ur. 1528, † 1580). T. II, str. 89 przyp.
- Myron*, rzeźbiarz starożytny; współczesny Polykleta i należy również do szkoły peloponezkiej, żyje w V w. przed Chr. T. VI, str. 117, 190* i nast.
- Naldini, Battista*. M. (ur. 1537, † 1584), szkoła florencka — uczeń Bronzina Vasarego. T. IV, str. 70.
- Naukydes*, skulptor starożytny, uczeń Polykleta i szkoły na Peloponezie, żyje na 400 przeszło lat przed Chr. T. VI, str. 117, 191.
- Negroponte, Fra Antonio da*. M. w pierwszej połowie XV w. T. I, str. 281 przyp.
- Neroni, Bartolomeo*, zwany Riccio. M. kwitnie od 1550—1574, szkoła Sińska. T. IV, str. 59.
- Nigetti, Matteo*. A. i R. († 1649). T. III, str. 261 przyp. T. IV, str. 67.
- Nigroni (Negroni) Pietro*. M. (ur. 1502, † 1565). T. IV, str. 323.
- Oderisio*, M. uczeń Giotta. T. IV, str. 318 przyp.
- Oggione, Marco da*, (także Ugione). M. kwitnie na początku XVI wieku, uczeń Leonarda. T. III, str. 32. T. VI, str. 239.
- Opera, Giovanni dell'* (właściwie Bandini). Kwitnie w drugiej połowie XVI w., uczeń Bandinellego. T. IV, str. 68.
- Orcagna, Andrea*, (właściwie Cione). A. R. M. (ur. 1308, † 1368?). Geniusz wielostronny — należy do pierwszych mistrzów swego czasu, w malowaniu miewa wzniosłe pomysły niby Dante. T. III, str. 158*, 207, 249, 288*, 322* do 324. T. IV, str. 20, 23, 28. T. VI, str. 224, 225*.
- Orcagna, Bernardo*, brat Andrzeja. M. († w końcu XIV w.) T. III, str. 250, 324. T. IV, str. 28. T. VI, str. 225.
- Pacchiorotto, Jacopo*. M. kwitnie w połowie XVI w., szkoła Sińska. T. IV, str. 58.
- Padua Giov. i Antonio da*. M. XV w. T. VI, str. 226.
- Pagani, Gregorio*. M. (ur. 1558, † 1605), szczęśliwie naśladowuje Cigolego. T. IV, str. 75.
- Palladio, Andrea*. A. z Wincenzy (ur. 1518, † 1580). Naczelny przedstawca epoki właściwego odrodzenia w architekturze, jest geniuszem niezrównanym w swoim rodzaju — czysty, wzniosły w swoich kompozycjach. T. I, str. 268, 272 i nast. T. II, str. 192* do 207. T. III, str. 109. T. IV, str. 66. T. VI, str. 242.
- Pallajuolo, Antonio del*. R. M. i rytownik (ur. 1426, † 1498). T. IV, str. 37, 45.
- Pallajuolo, Pietro del*. R. M. (ur. 1433, † 1498). T. IV, str. 45.
- Palma, (il giovane, młodszy) Jacopo*. M. (ur. 1545, † 1628) wielkiego

- talentu ale tworzący lekkomyślnie i z pośpiechem. T. II, str. 72, 108. T. VI, str. 243.
- Palma, vecchio, Jacopo.** M. należy do najznakomitszych malarzy szkoły Weneckiej (ur. około r. 1480, † 1528). T. II, str. 69 przyp. 72* i nast. T. VI, str. 238.
- Polmezzano, Marco.* M. uczeń Mantegni († 1537). V. VI, str. 80.
- Pamphilos,* M. starożytny w czwartym wieku przed Chr., należy do ścisłej szkoły Sycyońskiej. T. VI, str. 197.
- Panetti, M.* rzewny; żyje około 1500, był nauczycielem Garofalo. T. VI, str. 82 przyp.
- Panicale, Massolino da.* M. (ur. 1381, † 1418). T. III, str. 284. T. IV, str. 39.
- Paolilo, M.* neapolitański uczeń Andrzeja ze Salerno, kwitnie 1540. T. IV, str. 342 przyp.
- Paolo, Veronese,* zob. Caliari.
- Papa, Simone,* (starszy I). M. (ur. 1480, † 1499) kwitnie w Neapolu. Uczeń Zingara. T. IV, str. 321, 342 przyp. T. VI, str. 235.
- Papa, Simone* (młodszy II). M. (ur. 1506, † 1557) kwitnie w Neapolu. T. IV, str. 323, 342 przyp.
- Parmegianino, Francesco* (właściwie Mazzuoli). M. (ur. 1503, † 1540). Naśladować Coreggia wpada w ekliwą sentymentalność. T. III, str. 41, 274*. T. VI, str. 240.
- Parrhasius.* Malarz starożytny w czwartym w. przed J. Chr. — ze szkoły jońskiej. T. VI, str. 197.
- Passante, Bartolomeo,* uczeń i naśladowca Spagnoletta, około 1640. T. IV, str. 342 przyp.
- Passignano, Domenico* (właściwie Cresti) (ur. 1560, † 1683), naśladowuje Wenecyan. T. IV, str. 75.
- Pellegrini, Tibaldi.* A. i M. (ur. 1522, † 1592). T. III, str. 78. T. IV, str. 67 przyp.
- Penni Gianfrancesco,** zwany il Fattore. M. ur. we Florencji 1488, † 1528, uczeń, przyjaciel i spadkobierca Rafaela. Pracuje w Stanzach i lodziach watykańskich. T. IV, str. 323, 342 przyp. T. VI, str. 89, 96, 240.
- Pennone, Rocco,* A. R. († 1657). T. III, str. 129 przyp.
- Perugino, Pietro,** (właściwie Vanucci z przydomkiem della Pieve). M. (ur. 1446, † 1524). On najgłówniejszym przedstawcą szkoły Umbryjskiej. Charakter i żywot wyrażają rzewność tkliwą, a tęsknotę pełną słodyczy niebiańskiej. Później atoli Pietro, pracując na urząd, staje się manierystą. T. III, str. 38*. T. IV, str. 322. T. VI, str. 79* i nast. str. 235.
- Peruzzi, Baldassare.** A. i M. (ur. 1481, † 1536), ze Sieny. Jeden z najznakomitszych mistrzów swojego czasu. Należy do architektów kościoła Ś-go Piotra w Rzymie podając znakomity

- plan, maluje z czarodziejska dekoracye i ornamentyki. T. IV, str. 59. T. VI, str. 16*, 62, 90*, 240.
- Pesaro, Simone da. M.* (ur. 1612, † 1648), (właściwie Cantarini). T. VI, str. 107 przyp.
- Piazza, Callisto* (właściwie Lodi, między 1524—1556). T. II, str. 89 przyp.
- Piazzetta. M.* (ur. 1682, † 1734). Geniusz, który wśród epoki romańskiej ukochał piękność klassyczną, ale był przedwczesnym; wtedy syn jego komponuje rzeźby gotyckie. T. II, str. 108.
- Pietro, Nicolo, di. M.* około 1394. T. I, str. 280. T. IV, str. 28.
- Pivano Stefano. M.* około 1380. T. I, str. 279. T. VI, str. 226.
- Pignone, Simone. M.* (ur. 1614, † 1706), należy do znakomych artystów swojej epoki. T. IV, str. 77.
- Pino, Marco di* — (da Siena). A. i M. Sieński († 1587), kształci go Becafumi i B. Peruzzi. Pino naśladowe M. Anioła. T. IV, str. 70.
- Pintelli, Baccio. A.* kwitnie w drugiej połowie XV w. architekt ulubiony Syxtusa V. T. IV, str. 35. T. VI, str. 60*.
- Pinturicchio, Bernardo,* (właściwie Betto). M. (ur. 1454, † 1513), uczeń i pomocnik Perugina. T. III, str. 309. T. VI, str. 80*, 83, 235.
- Piombo, Sebastiano del,** (właściwie Luciani). M. (urodz. 1485, † 1517). Świetny kolorysta wenecki. — M. Anioł używa mu rysunków swoich. T. II, str. 71, 81. T. IV, str. 70 przyp. T. VI, str. 108, 241.
- Pippi, Giulio,* zob. G. Romano.
- Pisano, Andrea.** A. i R. (ur. około 1280, † 1345) arcy znakomity mistrz epoki gotyckiej. T. III, str. 229, 231. T. IV, str. 22. T. VI, str. 224.
- Pisano Giovanni** (syn Mikołaja). A. R. ur. około 1245 † w późnym wieku r. 1320. Lubo ojciec jego Niccolo tworzy w stylu starożytnym, Jan jest artystą gotyckim. Buduje Campo Santo w Pizie. T. III, str. 204, 320. T. IV, str. 13, 22 i nast. T. VI, str. 224.
- Pisano, Giunto. M.* kwitnie już w r. 1220. T. IV, str. 13. T. VI, str. 221.
- Pisano Niccola.** A. i R. kwitnie od 1225 † około 1280. T. II, str. 160, 166, 233. T. III, str. 309, 316. T. IV, str. 13, 20, 22. T. VI, str. 223 i nast.
- Pisano, Nino.* R. syn Andrzeja (?) kwitnie w drugiej połowie XIV w. T. IV, str. 22. T. VI, str. 224.
- Pisano, Tommaso.* R. syn Andrzeja (?) kwitnie w drugiej połowie XIV w. T. IV, str. 22.
- Pistoja, Fra Paolo,* a właściwiżej Bartolomeo. M. kwitnie w środku

- XVI w. uczeń i spadkobierca rysunków po fra Bartolomeo (Baccio della Porta). T. IV, str. 55.
- Polydoros**, mistrz starożytny szkoły na Rhodos, kwitnącej od r. 336 do 146 przed Chr. jest jednym z trzech mistrzów, którzy stworzyli grupę Laokoona. T. VI, str. 121*, 198.
- Polygnotos**, M. starożytny (około 450 p. Chr.) T. VI, str. 196.
- Polykletos**, wielki mistrz rzeźbiarz starożytnego świata kwitnie około 430 przed Chr. Czoło dawniej szkoły peloponezkiej. T. III, str. 153, 189. T. IV, str. 155, 169. T. VI, str. 119* i nast. str. 158* i nast. 190* i nast. 194* i nast.
- Pomercance, Cavaliere dalle*, (właściwie Niccola Circignano). M. (ur. 1519, † 1591). Talent wielce znakomity ale poniewierający go, podobnie jak współczesny mu Tempesta. T. VI, str. 56 i 243.
- Ponte, Francesco da*, (Bassano). M. (ur. 1480, † 1530) ojciec Jakóba. T. II, str. 107, 108.
- Ponte, Francesco da* (Bassano). M. (ur. 1550, † 1592), syn Jakóba. T. II, str. 108.
- Ponte, Gianbatista da* (Bassano). M. (ur. 1553, † 1613) syn Jakóba. T. II, str. 108.
- Ponte, Giovanni da* (ur. 1512, † 1597). T. I, str. 237.
- Ponte, Girolamo da* (Bassano) syn Jakóba. M. (ur. 1560, † 1622). T. II, str. 108.
- Ponte, Jacopo da* (zwany Bassano). M. (ur. 1510, † 1592). W czasie dogorywania artysty w Wenecyi sztuka przyjmuje kierunek obyczajowy rodzajowy, jój przedstawcą głównym jest Jacopo. T. II, str. 107.
- Ponte, Leandro da* (Bassano). M. (ur. 1558, † 1623) syn Jakóba. T. II, str. 107, 218.
- Pontormo, Jacopo** (właściwie J. Caruci, lub Carruci). M. (ur. 1493, † 1558) wielce znakomity artysta uczeń Andrzeja del Sarto. T. III, str. 302. T. IV, str. 57. T. VI, str. 237.
- Pordenone da** (właściwie Giov. Antonio Licinio Regillo). M. (ur. 1483, † 1539) arcyznakomity mistrz wenecki, lubo mu daleko do Tycyana, którego, chciał być rywalem. T. I, str. 262. T. II, str. 92 i nast. T. VI, str. 238.
- Porta, Bacio della*, zob. Bartolomeo, Fra.
- Porta, Giacomo della*. A. (ur. 1541, † 1604), wraz z Dominikiem Fontana zasklepił kopułę S-go Piotra. Buduje w stylu barocco. T. III, str. 96. T. V, str. 196. T. VI, str. 18, 64, 245.
- Porta, Guglielmo della*, R. († 1577). Uczeń Michała Anioła — którego styl sobie przyswoił. T. IV, str. 68 przyp. T. VI, str. 241.
- Poussin, Nicolas*. M. francuzki (ur. 1594, † 1664). T. V, str. 20.
- Praxiteles**, R. świetny starożytny Grecyi. Kwitnie od 364 do 340 r. przed Ch. T. III, str. 153, 166* i nast. 175, 189. T. IV,

- str. 155 i nast. T. VI, str. 112* i nast. 116, 127, 131*, 163, 193*, i nast. 195.
- Praxiteles*, imiennik wielkiego Praxitela, kwitnie około r. 30 przed J. Ch. T. VI, str. 209.
- Preti*, zob. *Calabrese*.
- Primaticcio*, *Francesco*. M. i R. (ur. 1490, † 1570), uczeń i współpracownik Juliusza Romano. T. VI, str. 95.
- Procaccini*, *Camillo*. M. kwitnie na początku XVII wieku. T. III, str. 36.
- Procacini, Ercole**, M. (ur. 1520, † około 1590) wraz z synami Camilem i Juliuszem jest przedstawcą szkoły eklektycznej w Medyolanie, a tak dźwignął upadający artyzm. T. III, str. 36. T. IV, str. 74. T. VI, str. 249.
- Procaccini*, *Giulio Cesare*. M. (ur. 1548, † 1626), zob. Proc. Ercole. T. III, str. 36. T. VI, str. 249.
- Protogenes**, M. starożytny w drugiej połowie czwartego w. przed J. Chr. T. VI, str. 197.
- Puccio*, *Pietro di*. M. kwitnie około 1390, (maluje sam ze współczesnych wszystkich prawdziwie fresco). T. III, str. 326.
- Puligo*, *Domenico*. M. (ur. 1475, † 1527). T. IV, str. 57.
- Pythagoras*, rzeźbiarz starożytny (około 450). T. VI, str. 190.
- Quercia, Jacopo della, R.** (ur. 1374, † 1438). R. przepysznych dzieł w Sienie. T. III, str. 308, 312. T. IV, str. 35. T. VI, str. 232.
- Rafaelli Giacomo* (mozaista ur. 1770 r.) T. I, str. 42.
- Raibolini*, zob. *Francia*.
- Rainaldus**, A. kwitnie około 1060, buduje katedrę w Pizie. T. III, str. 317. T. IV, str. 12. T. VI, str. 220.
- Ramenghi*, *Bartolomeo*, zwany Bagnacavallo. M. (ur. 1484, † 1542). T. VI, str. 96.
- Raphaello da Urbino** (Sanzio, Santi) (ur. 1483, † 1520). Największy malarz w całych dziejach rodu ludzkiego. Papież i mieszkańcy Rzymu mają go za pojaw z nieba zesłany. T. II, str. 218. T. III, str. 37 i nast. 181, 274, 304. T. IV, str. 343. T. V, str. 120 i nast. 214, 232. T. VI, str. 77, od 82 do 96 jego żywot i charakterystyka, str. 240.
- Regillo*, *Giov. Ant. Licinio*, zob. Pordenone.
- Regolia*, *Michele*. M. uczeń Corenzia, kwitnie około 1640. T. IV, str. 342 przyp.
- Reni, Guido**. M. (ur. 1575, † 1642) uczeń Caraccich. Wielce znakomity mistrz bonońskiej szkoły. Pełen wzniosłości pojmowania a szlachetnych natchnień obok prawdy i kwitnącego kolorytu. Jednak dzieła jego nie są wcale jednakowej war-

tości. T. II, str. 218. T. III, str. 122*. T. IV, str. 330. T. V, str. 120. T. VI, str. 106* i nast. 248, 250.

Ribera, zob. *Spagnoletto*.

Ricci, Domenico (zwany Brusasorci). M. (ur. 1484, † 1567). T. II, str. 103 przyp.

Ricci, Stefano. R. nam prawie współczesny. T. III, str. 241.

Ricchini, Francesco. M. kwitnie w pierwszej połowie XVII wieku, († 1652). T. III, str. 26 i nast. 55, 132 przyp. T. VI, str. 244.

Ristori, fra (zakonnik Dominikan). A. kwitnie w r. 1278. T. III, str. 247. T. IV, str. 20.

Robbia, della. Imię artystycznej rodziny florenckiej, która się odznaczała pracami rzeźby z wypalanej gliny, a polewanej i zaprawianej barwami. W tej rodzinie sztuka techniczna przechodziła tajemnicą z pokolenia do pokolenia. Najstarszy z nich jest Simone di Marco ur. 1343. Najcelniejszym atoli jest *Lucca*, którego brat *Agostino*, synowiec *Andrea* i trzej synowie *Giovanni*, *Lucca* i *Girolamo*. T. III, str. 223*. T. IV, str. 36.

Robbia Lucca (czoło tej rodziny). R. (ur. 1400, † około 1480). T. III, str. 223*, 294. T. IV, str. 36. T. VI, str. 231.

Robert, Leopold. M. T. III, str. 121 i nast.

Robusti, Domenico. M. (ur. 1552, † 1637). T. II, str. 103.

Robusti, Jacopo, zob. *Tintoretto*.

Roccardirame, Agiolo di. M. ur. w Neapolu (1306, † 1460) uczeń Zingara. T. IV, str. 342 przyp.

Rodrigo, Luigi. M. Młodzieniec pełen nadziei zamordowany przez zazdrosnego nauczyciela swojego Belizariusza Corenzio. T. IV, str. 330, 342 przyp.

Rodari, Tommaso. A. i R. żyje w końcu XV i w pierwszej połowie XVI w. T. III, str. 63.

Romanelli, Giov. Francesco. M. (ur. 1617, † 1662). Liczy się do szkoły Piotra Cortony. T. IV, str. 77.

Romanino, Girolamo. M. kwitnie już (ur. 1540, † 1556). T. II, str. 90 i nast.

Romano, Giulio, właściwie Pippi. Najznakomitszy uczeń Rafaela. A. i M. (ur. około 1492, † 1546), wykonywa dzieła wedle rysunków Rafaela, choć nie osiąga wysokości swojego mistrza; jest wzniosłym i wielkim jako architekta. T. IV, str. 343. T. VI, str. 62*, 88, 90, 95, 241.

Rondani, Francesco Maria. M. († przed 1548). T. III, str. 41 przyp.

Rosa, Aniella di, artystka neapolitańska, (ur. 1613, † 1649). T. IV, str. 342 przyp.

Rosa, Francesco. M. uczeń Stanzioniego — kwitnie w XVII w. T. IV, str. 342 przyp.

- Rosa, Salvatore.** M. (ur. 1615, † 1673), szkoła neapolitańska. Naturalizm uszlachetniony, śmiałość imaginacji nadzwyczajna a szczęśliwa, koloryt świetny. Obrazki pomniejsze, zwłaszcza widoki natury najwyższej doskonałości i fantazyi. T. III, str. 273. T. IV, str. 77, 334 do 340. T. VI, str. 248.
- Roselli, Cosimo.* M. kwitnie około 1456. T. IV, str. 43.
- Roselli, Matheo.* M. 1578—1650, wielce znakomity mistrz swojego czasu. T. IV, str. 76*.
- Rossellini, Bernardo.* A. i R. kwitnie w drugiej połowie XV w. T. IV, str. 35, 37. T. VI, str. 16.
- Rosselino, Antonio.* A. i R. kwitnący w drugiej połowie XV w. T. IV, str. 37.
- Rossi, Francesco,* z przydomkiem Salviati. M. (ur. 1510, † 1563) uczeń Andrzeja del Sarto — przyjaciel i współ-uczeń Vasarego — idzie w kierunku Michała Anioła B. T. IV, str. 70.
- Rossi, Vincenzio de.* A. i R. kwitnie 1560. T. IV, str. 69.
- Rottenhammer, Jan* ur. w Bawaryi (1564, † 1623). T. II, str. 103.
- Rovezzano, Benedetto da.* A. i R. jest czynnym do roku 1550. T. IV str. 48.
- Rustici, Giov. Francesco.* A. R. i M. (ur. 1470, † 1550) żyje we Florencyi. Uczeń Verrochia. T. IV, str. T. IV, str. 48.
- Rustici* albo *Rustico, Vincenzio.* Kwitnie w drugiej połowie XVI w. uczeń Sodomy, szkoła Sieńska. T. IV, str. 59.
- Rusuti Filippo.* Mozaista kwitnący około 1300. T. VI, str. 50.
- Sabbatini, Andrea,* zob. Salerno.
- Sabbatini, Lorenzo.* M. zwany także Lorenzino da Bologna († 1577). T. II, str. 89 przyp.
- Sacchi, Andrea.* M. (ur. 1600, † 1661) jego nauczycielem był Fra Albani. T. VI, str. 108 przyp.
- Salaino, Andrea* (także Salai). M. kwitnie w pierwszej połowie XVI w. w Medyolanie; ze szkoły Leonarda. T. III, str. 33. T. VI, str. 239.
- Salerno, Andrea da,** właściwie Sabbatini. M. (ur. 1480, † 1545). Ulubiony uczeń Rafaela — kwitnie w Neapolu, gdzie kształci wielu uczniów; zowią go neapolitańskim Rafaelem. T. IV, str. 322* i nast. 342 przyp. T. VI, str. 96, 240.
- Salimbene, Arcangiolo.* M. Sieński — kwitnie w połowie XVI w. T. IV, str. 70.
- Salmeggia, Enea* (zwany il Talpino). M. (ur. 1556, † 1626). T. III, str. 36 przyp.
- Salpion* z *Athen.* Starożytny mistrz, należy do epoki, w której sztuka starożytna odrodziła się pod wpływem Rzymu, a zaczynająca się około r. 150 przed J. Chr. T. IV, str. 151 (tam mylnie wydrukowane Scalpion).
- Salvi, Jan* Chrzcziciel, zob. *Sassoferato.*

- Salvi, Nicola*. A. (ur. 1699, † 1751). T. VI, str. 65.
- Sangallo*, zob. *Gallo*.
- Sanmicheli, Michele* (ur. 1484, † 1559 r.). T. I, str. 234. T. VI, str. 238.
- Sansovino, Andrea** (właściwie Contucci). R. (ur. 1460, † 1529), staje w pierwszym rzędzie włoskich rzeźbiarzy; mistrz szlachetny wzniosły a czystej pełen prostoty. T. I, str. 134. T. II, str. 151. T. III, str. 295. T. IV, str. 48.
- Sansovino Jacopo** (właściwie Tatti), uczeń Andrzeja Sansovina. A. i R. (ur. 1477, † 1570), kwitnie w Wenecyi jako arcy mistrz najwyższego renesansu. T. I, str. 134, 175, 194. T. II, str. 145 i nast. 151* i nast. 188* i nast. T. IV, str. 48. T. VI, str. 237, 238.
- Santafede, Fabrizio*. M. neapolitański (ur. 1560, † 1634). Dzieła jego są przedmiotem najwyższej czci u ludu neapolitańskiego. T. IV, str. 324.
- Santafede, Francesco*, kwitnie około r. 1550 w Neapolu jest uczniem Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323. T. VI, str. 240.
- Sanzio (Santi) Giovanni*. M. w duchu Umbryjskiej szkoły (ur. 1443, † 1493) ojciec Rafaela. T. VI, str. 80, 82, 235.
- Sanzio, Santi Raphaello*, zob. *Raphaello*.
- Sarto, Andrea del** (właściwie Vanucchi). M. (ur. 1488, † 1530). Należy do pierwszych mistrzów Włoch. Wdzięk miły, ale pojęty na wzniosłą stopę — idealne, głębokie ujęcie przedmiotu obok prawdy; przytém koloryt przepyszny. T. I, str. 262. T. III, str. 183, 272*, 283. T. IV, str. 55* do 57. T. VI, str. 237.
- Sassoferato, Jan Chrzecieli**, właściwie Salvi (ur. 1605, † 1685), znakomity malarz, był podobno uczniem Domenichina. T. VI, str. 106, przyp. 250.
- Savoldo, Girolamo*. T. II, str. 89 przyp.
- Scamozzi, Vincenzio*. A. (ur. 1552, † 1616). T. I, str. 148. T. VI, str. 242.
- Scarpagnino, Antonio*. R. T. II, str. 50. T. VI, str. 233.
- Schedone* albo *Schidone*. M. († 1615) naśladowca Rafaela i Coreggia. T. VI, str. 106 przyp. 250.
- Schiavone, Andrea* (właściwie Medula vel Meldolla). M. (ur. 1522, † 1582) mistrz należący do szkoły weneckiej, jak się zdaje Słowianin; gdyby nie brak studyów rysunku, a talent jego postawiłby go w rzędzie najpierwszych malarzów. T. II, str. 96. T. VI, str. 238.
- Semitecolo, Nicolo*. M. kwitnął od r. 1367 do 1394. T. I, str. 278 i nast. 299. T. VI, str. 226.
- Semolei, Giovanni, Battista Francesco il*, (właściwie Franco). M. (ur. 1498, † 1580). T. II, str. 89 przyp.

- Seregno (Seregni) Vincenzio*. A. i R. (ur. 1509, † 1594). Buduje wiele w Medyolanie. T. IV, str. 67 przyp.
- Sesto, Cesare da* (także da Milano). M. (ur. 1460, † 1524). Zrazu należy do szkoły Leonarda, później przechodzi do szkoły Rafała. T. III, str. 34. T. VI, str. 239.
- Settignano, Desiderio da*. R. 1485. T. IV, str. 37.
- Severus*. A. starożytny. Celer i on budują Neronowi „dom złoty”. Na początku drugiej połowy pierwszego wieku po Chr. T. V, str. 172.
- Siena, Agostino*. A. i R., uczeń Jana z Pizy; kwitnie w pierwszej połowie XIV w. T. IV, str. 22.
- Siena, Angelo da*, (brat Agostina i uczeń Jana z Pizy). A. i R. kwitnie w pierwszej połowie XIV w. T. IV, str. 22.
- Siena, Duccio da*, zob. Buoninsegna.
- Siena, Guido da*. M. kwitnie już w r. 1220, najdawniejszy z imienia znany mistrz szkoły Sięńskiej. T. IV, str. 13. T. VI, str. 221.
- Siena, Lippo da*. M. kwitnie w połowie XIV w. T. III, str. 298. T. IV, str. 28.
- Siena, Marco da*, właściwie Pino. A. i M. († 1587), kształci uczniów w Neapolu. T. IV, str. 324.
- Siena, Michel-Angelo*. Anselmi da. M. w Sienie (ur. 1491, † 1554) uczeń Sodomy. T. IV, str. 59.
- Siena, Ugolino da*. M. († 1339). T. IV, str. 23.
- Signorelli Lucca**. M. (ur. 1440, † 1521), wielki malarz florencki, kończy epokę XV w. (wczesnego renesansu), a cudownym pędzlem zapowiada najpiękniejszą epokę sztuki. T. III, str. 300* i nast. T. IV, str. 45 i nast. T. VI, str. 232.
- Silvani, Gherardo*. A. (ur. 1579, † 1675). T. IV, str. 67.
- Simone, Maestro*. M. (ur. 1300, † 1346). Uczeń Giotta — pracuje w Neapolu. T. IV, str. 319. T. VI, str. 226.
- Sirani, Giovanni Andrea*. M. (ur. 1610, † 1670), uczeń Guidona Reniego. T. VI, str. 107 przyp.
- Sisto, fra* (zakonnik Dominikan). A. w 1278 r. buduje we Florencji, T. III, str. 247. T. IV, str. 20.
- Skopas**. Wielki rzeźbiarz starożytny; kwitnie 390 do 350 r. przed J. Chr. T. III, str. 153, 166* i nast. 189. T. IV, str. 551 i 556. T. VI, str. 114, 116, 122, 192* i nast. 196 przyp.
- Sodoma II (Gianantonio Bazzi)**. M. (ur. 1480, † 1554). Łączy uczuciowość Sięńską z duchem Leonarda. T. III, str. 302. T. IV, str. 58. T. VI, str. 237.
- Sogliani, Giovanni Antonio*. M. (ur. 1481, † 1533). T. IV, str. 58.
- Solario, Andrea*. M. († 1530). T. III, str. 36 przyp.
- Solario, Antonio de**, zwykle **Zingaro** zwany. M. (ur. około 1400, † 1455). Jest zrazu kowalem, miłość czyni go jednym z najznakomitszych mistrzów swojego czasu — i chwałą sztuki neapolitańskiej. T. IV, str. 320* i nast. 342 przyp. T. VI, str. 235.

- Solimena Francesco*. M. (ur. 1657, † 1747). Malarz pośpieszny i lekomyślny, choć wielce sławny w swoim czasie. T. IV, str. 342. T. VI, str. 248.
- Sosos*. Sławny starożytny mozaista żyjący około r. 200 przed J. Chr. T. VI, str. 149.
- Spagna, Pietro Giovanni lo*. M. umbryjski, kwitnie około r. 1510, uczeń Perugina. T. VI, str. 80.
- Spagnoletto, Giuseppe*, (właściwie Ribera). M. (ur. 1588, † 1656), on naturalistą celującym, ale zbyt realistycznym, a odznacza się potęgą namiętności i siłą kolorytu, a zgrozą, którą umie przerażać widzów; kwitnie w Neapolu. T. I, str. 262. T. IV, str. 328*, 334*. T. VI, str. 248.
- Spavento, Giorgio*. A. († 1500). T. II, str. 190 i nast. o tworcach w Wenecyi. T. VI, str. 238.
- Spinello, Aretino* (także Spinello di Luca). M. († 1408) fantastyczny, (florencki), umiera z przestachu ujrzawszy żywego przez siebie malowanego szatana. T. III, str. 200 i nast. 325. T. IV, str. 28. T. VI, str. 225.
- Squarcione, Francesco*. M. (ur. 1394, † 1474) naczelnik szkoły Padewskiej, zaprowadza ścisły rysunek i poważne choć jednostajne studia z antyków. T. I, str. 291* i nast. T. VI, str. 82, 233.
- Stanzioni, Massimo*. M. neapolitański (ur. 1585, † 1656) uczeń Carracciola później kształcił się na wzorach: Caracciego, Lanfranca i Guidona. T. IV, str. 334. T. VI, str. 248.
- Stefani, Tommaso degli*. M. (ur. 1230, † 1310). Rozpoczął malarstwo w Neapolu — i zwolna wydobywa się z więzów bizantyńskich. T. IV, str. 318.
- Stefeno, da Ferrara*. M. uczeń Squarcionego. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 82 przyp.
- Stefano, Tommaso di*, zob. Giottino.
- Stefanone, Maestro*. M. (ur. 1320, † 1370) ze szkoły Giotta. Kwitnie w Neapolu. T. IV, str. 319. T. VI, str. 226.
- Stypax* rzeźbiarz starożytny, uczeń Myrona (około 450 przed J. Chr.) T. VI, str. 190.
- Suardi, Bartolomeo*, zob. Bramantino.
- Taffi, Andrea*. M. (ur. po 1250, † po 1320 r.) T. IV, str. 15. T. VI, str. 221.
- Talpino*, zob. Salmeggia.
- Tasso, Bernardo*. A. kwitnie około r. 1549. T. IV, str. 48.
- Tatti, Jacopo*, zob. Sansovino.
- Tauriskos z Tralles**. Mistrz starożytny szkoły kwitnącej na Rhodus od r. 336 do 146 przed Chr., on wraz z Apolloniusem, jak się zdaje bratem swoim tworzy grupę wołu Farnezyjskiego. T. IV, str. 157*. T. VI, str. 198.

- Tempesta, Antonio*. M. (ur. 1555, † 1630), świetny talent, grzeszy pośpiechem, maluje więc często lekkomyślnie. T. VI, str. 56, 243.
- Tesauro, Bernardo*, (Jacopo Andrea) malarz neapolitański, uczeń Silvestra Buono (ur. 1440, † 1500?). T. IV, str. 322.
- Tesauro, Epifanio*. M. neapolitański, uczeń Silvestra Buono — syn Bernarda, († 1511). T. IV, str. 322.
- Thorwaldsen, Bertel* czyli *Alberto*. R. ur. w Kopenhadze (ur. 1770, † 1844). T. III, str. 72 i nast. T. VI, str. 140, 163 przyp. 164* i nast.
- Tibaldi*, zob. *Pellegrino*.
- Tiepolo, Giovan. Battista*. M. (ur. 1692, † 1769). T. II, str. 108.
- Timanthes*. M. starożytny z czwartego w. przed Chr. — należy do szkoły Jońskięj. T. VI, str. 197.
- Timomachus*. M. starożytny, wcześniejszy od Juliusza Cezara, więc kwitnie przed r. 60 przed Chr. T. IV, str. 306. T. VI, str. 210.
- Tinelli, Tiberio*. M. (ur. 1586, † 1648). T. I, str. 264.
- Tintoretto, Jacopo** (właściwie Robusti). M. (ur. 1512, † 1594), słynny malarz wenecki, choć pośpiechem zawadza talentowi swojemu. T. II, str. 28, 91, 96* do 103, 218. T. VI, str. 243.
- Tisio, Benvenuto*, zob. *Garofalo*.
- Titi, Santo di*. A. i M. (ur. 1538? † 1603). Malarstwo jest sztuką, w której celuje — we Florencyi uczy się od Bronzina, później od Bandinello, nakoniec w Rzymie od B. Celliniego. T. IV, str. 70.
- Tiziano Vecellio** (z przydomkiem da Cadore). M. (ur. 1477, † 1576). W nim szkoła Wenecka promieni najwyższą potęgą. T. I, str. 230. T. II, str. 64 i nast. 75* do 89, 100, 104, 170*, 216 i nast. T. III, str. 184*. T. V, str. 200. T. VI, str. 238.
- Torregiano, Bartolomeo*. M. uczeń Salvatora Rosy, kwitnie 1580 r. T. IV, str. 342 przyp.
- Torriani*. A. kwitnie na początku XVII wieku (barocco). T. V, str. 117.
- Tribolo, Nicolo* (właściwie Pericoli). A. i R. (ur. 1500, † 1565) we Florencyi. T. IV, str. 48.
- Tura, Cosimo*. M. Kwitnie około r. 1470 i później. Uczeń szkoły Padewskiej, który jęj styl sprowadza do Ferrary, a tak nadaje kierunek szkole Ferraryjskiej. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 82 przyp. 234.
- Turco, Cesare*. M. (ur. 1510, † 1560), kwitnie w Neapolu. Uczeń And. da Salerno. T. IV, str. 323.
- Turrita, Jacopo della*. Mozaista kwitnący w drugiej połowie XIII w. T. VI, str. 44*, 50, 221.
- Ucello, Paolo* (właściwie P. di Domo) mistrz florencki. M. (ur. 1396, † 1469). T. III, str. 253, 299*. T. IV, str. 38.

- Udine, Giovanni da (Nanni).** M. (ur. 1487, † 1564) pełen wdzięku a mistrz nad mistrze w tworzeniu czarodziejskich grotesków. T. II, str. 72. T. V, str. 231. T. VI, str. 89, 96, 238, 241.
- Uggione*, zob. *Oggione*.
- Ugoccione, Benedetto* (przezwany Maledetto). A. w drugiej połowie XVI w. T. III, str. 220.
- Vaga, Perino del.** M. (ur. 1500, † 1547) właściwie Buonacorsi, uczeń Rafała, kwitnie w Genui. T. VI, str. 89, 96, 239.
- Valle, Filippo della.* R. (ur. 1696, † 1768). T. VI, str. 65.
- Vanni, Francesco.** M. Sięski (ur. 1563, † 1609). Dosłużył się wielkiej a słusznej chwały, i podniósł sławę swojej szkoły. T. IV, str. 70. T. VI, str. 249.
- Vanni, Giovanni Battista.* A. i M. (ur. 1599, † 1660). Jego nauczycielem był Bilivert i C. Allori. T. IV, str. 76. T. VI, str. 249.
- Vanucci, Pietro*, zob. *Perugino Pietro*.
- Vanucchi*, zob. *Sario A. del.*
- Vanvitelli, Luigi.* A. (ur. 1700, † 1775). T. IV, str. 72 przyp.
- Varotari, Alessandro*, zwany *Pudovanino*. M. (ur. 1590, † 1650). T. III, str. 108.
- Vasari, Giorgio.** A. i M. i życiopisarz artystów; wielbiciel Michała-Anioła (ur. 1512, † 1574). T. I, str. 293. T. II, str. 81, 91 i 219. T. III, str. 159, 212 przyp. 222, 270. T. IV, str. 66* i 70. T. VI, str. 242, 243.
- Vacibracci, Antonio.* M. (zwany Aliense) (ur. 1556, † 1629). T. II, str. 103.
- Vecellio, Francesco.* M. Brat Tycyana; maluje jeszcze po rok 1531. T. II, str. 89.
- Vecellio, Marco.* M. wnuk Tycyana, (ur. 1545, † 1611). T. II, str. 89.
- Vecellio, Orazio.* M. († 1576), (syn Tycyana). T. II, str. 89.
- Vecellio, Tiziano*, zob. *Tiziano*.
- Vellano, R.* uczeń Donatella. T. II, str. 169.
- Veneziano, Antonio.* M. w drugiej połowie XV w. maluje w Campo Santo w Pisie. T. IV, str. 28.
- Veneziano Bonifazio.* M. (ur. 1494, † 1563), malarz wenecki. T. II, str. 89. T. VI, str. 238.
- Veneziano, Domenico.* M. (ur. 1408, † 1464). T. I, str. 302 i nast.
- Veneziano, Lorenzo.* M. kwitnie w drugiej połowie XV w. T. I, str. 280. T. VI, str. 226.
- Venusti, Marcello.* M. († 1580). T. IV, str. 70 przyp. T. VI, str. 241.
- Verocchio, Andrea.* R. M. snycerz i złotnik florencki, (ur. 1432, † 1488). T. II, str. 168*. T. IV, str. 37, 45. T. VI, str. 79, 232.

Veronese, Paolo, zob. *Caliari*.

Vespasiano, Andrea, malarz neapolitański, uczeń Salvatora Rosy — kwitnie r. 1700. T. IV, str. 342 przy.

Vespino, Andrea Bianchi, skopiował w r. 1612 Wieczerzę Pańską Leonarda da Vinci. T. III, str. 4, 13, 59.

Vicentino, Marco, R. Kwitnie w drugiej połowie XV w. T. II, str. 163.

Vignola, Giacomo (właściwie Barozzi). A. (ur. 1507, † 1573). Należy do epoki teoretyków; jego budowy są czyste, i wyrazem prawideł ale zimne — wstąpił się dziełem o porządkach. . . II, str. 192. T. III, str. 109. T. IV, str. 66, 77. T. VI, str. 17, 63, 242.

Vinci, Leonardo da. M. R. (ur. 1452, † 1519). Rozpoczyna malarstwo nowożytne, chrześcijańskie, jako geniusz pojmujący sztukę z całą swobodą duchową, a ze stanowiska najwznioślejszego. T. I, str. 41. T. II, str. 74. T. III, str. 11* do 19*, 29* do 33, 34, 301. T. IV, str. 45, 50* do 54. T. VI, str. 238.

Vite, Timoteo delle. M. (1470, † 1523), zostaje później rafaelistą. T. VI, str. 96, 239.

Vitruvius, Marcus, zwany Pollio, starożytny architekt, żyjący za Juliusza Cezara i cesarza Augusta, wstąpił się książką ważną o architekturze. T. I, str. 273. T. II, str. 175. T. IV, str. 224. T. VI, str. 207.

Vittoria, Alessandro. A. i R. (1525, † 1608). T. I, str. 201. T. VI, str. 238.

Vivarini, Andrea da Murano. M. Zapewne najstarszy z Vivarinich i założyciel szkoły malarskiej na wyspie Murano, kwitnie w drugiej połowie XIV w. T. I, str. 181. T. VI str. 226.

Vivarini, Antonio (da Murano). M. jeszcze czynny w r. 1451. T. I, str. 281, zob. *Vivarini Andrea*. T. VI, str. 226.

Vivarini, Bartolomeo (da Murano), zob. *Vivarini Andrea*. T. I, str. 281, 292. T. VI, str. 233.

Vivarini, Giovanni (da Murano). M. współczesny Antoniego. T. I, str. 281, zob. *Vivarini Andrea*. T. VI, str. 226.

Vivarini, Luigi (da Murano). Dwóch jest malarzy Luigi (Aloizy). *Vivarini* jeden „seniore“, kwitnie około r. 1414, drugi † 1490, zob. *Vivarini Andrea*. T. I, str. 281, 292 przyp.

Volterra, Daniel da (właściwie Ricciarelli). M. (ur. 1509, † 1567). Może najznakomitszy uczeń Michała-Anioła. T. IV, str. 50 przyp. T. VI, str. 101 przyp. 109*, 241.

Volterra, Francesco. M. w drugiej połowie XV w. Maluje w Campo Santo w Pizie. T. IV, str. 28.

Volvius (magister faber). R. żyjący w IX w. T. III, str. 52. T. VI, str. 217. .

Wilhelm z Innsbrucku. A. w Pizie — około r. 1170, on i Bouannus postawili wieżę pochyłą w Pizie. T. III, str. 319. T. VI, str. 220.

Zelotti, Battista. M. (ur. 1532, † 1592). T. II, str. 106.

Zeuxis. M. starożytny w czwartym wieku przed Chr. ze szkoły Jońskięj. T. VI, str. 197.

Zevio z Verony. M. XV w. T. VI, str. 226.

Zingaro, zob. *Solario, Antonio*.

Zuccherò, Federigo (Zuccaro). M. († 1609). Manierzysta frazesowy. T. III, str. 222. T. VI, str. 243.

Zuccherò, Taddeo. M. brat Fryderyka, podobnie manierzysta lekki, pobeżny, mało dbający o artystyczną treść. T. III, str. 222. T. VI, str. 243.

III. SPIS ABECADŁOWY PRZEDMIOTÓW,

O KTÓRYCH BYŁA MOWA W SZEŚCIU TOMACH PODRÓŻY DO
WŁOCH.

Liczby rzymskie odnoszą się do tomów, arabskie do stronnic, gwiazdka obok
stronniczy wskazuje dokładniejsze wiadomości o przedmiocie.

- Absis* (trybuna, concha, wielka nisza) w starochrześcijańskich ba-
zylikach. T. II, str. 14 i 16 fig. 13 i 13 i 14. T. VI, str. 54,
fig. 129 i 130 porów. T. IV, str. 240.
- Adelsbergskie grotty*, T. I, str. 98.
- Adryan* cesarz, zazdrościwy dziwak, artystą, T. V, str. 140.
- Aedes Divi Julii*, T. V, str. 91 przyp. 102, 108.
- Afisz*e starożytne w Pompei, T. IV, str. 236.
- Afrodyty* (Wenery) Praxitelesa, T. VI, str. 193 i nast.
- Agnieszka Bernauerin*, jej losy podobne do losów Ines de Castro, We-
roniki Cylejskiej i *Maryi Malczewskiego*, T. I, str. 85.
- Agrypinid*, posąg w Neapolu, T. IV, str. 124, fig. 75, str. 126,
przyp.
- Akademia delle belle arti* we Florencyi, T. III, str. 278. T. IV, str.
14, 26, 27, 44, 45.
- Akademia delle belle arti* w Wenecyi, T. I, str. 272. T. II, str. 64.
- Ś-go Łukasza w Rzymie. T. V, str. 120.
- Akwedukty* (rzymskie w ogólności), T. V, str. 237 przyp.
- w Campagnii Rzymskiej. T. V, str. 24 i nast.
- Claudiusza w Rzymie, T. V, str. 235, 238.
- Nerona w Rzymie, T. V, str. 229.
- Alae* w starorzynskim domu, T. IV, str. 275, 279, fig. 96, str. 281.
- Albani* Kardynał i Winkelman, T. I, str. 119.

- Aleksander W.* popiersie w Rzymie, T. VI, str. 134.
 — — posążek konny ze śpiżu, wedle Lysippa w Neapolu, T. IV, str. 173 i nast.
- Aleksander W.* umierający, popiersie we Florencyi, T. III, str. 187 i nast. fig. 57.
- Amazonka*, w zbiorach kapitolinijskich. T. VI, str. 133.
- Ambona* Mikołaja Pisano w Pizie. T. III, str. 316.
 — tegoż w Siennie. T. III, str. 309.
- Ambony* w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 52.
- Amerykanie* wykupujący obrazy w Europie. T. I, str. 308.
- Amfion*, T. III, str. 162. T. IV, str. 157.
- Amfiteatr* Flawiuszów w Rzymie, zob. Colosseum.
 — *Obozowy* (Amphit. Castrense) w Rzymie, T. V, str. 70.
 — w Pompei. T. IV, str. 252.
 — w Weronie. T. II, str. 244.
- Amfiteatra* (rzymskie w ogólności). T. VI, str. 205.
- Amor-Euczniak* w Rzymie. T. IV, str. 131.
 — wedle Praxitelesa w Neapolu. T. IV, str. 150.
 — *Watykański* wedle Praxitelesa. T. VI, str. 113, porów. T. IV, str. 150.
- Amorki* w klatce w Neapolu. T. IV, str. 300.
- Amphiprostylos*. T. VI, str. 177, fig. 158.
- Andrzej Doria*, doża Genui. T. III, str. 103.
- Anglicy i Rzymianie* są praktycznemi, a przecieź zabobonnemi ludami. T. V, str. 188.
- Aniol*, widziadło nad grobowcem Hadryana. T. V, str. 129.
 — z XIII w. w Rzymie. T. VI, str. 41.
- Antac*, zob. In Antis.
- Antinous*, posąg na Kapitolinie. T. VI, str. 134.
- Apodyterium* w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 247, 248.
- Apollino* we Florencyi. T. III, str. 175.
- Apollo Belwederu* (czyli Watykański). T. VI, str. 124, fig. 138.
- Apollo-Lutniasta* w Neapolu. T. IV, str. 152.
 — i *Dafne*, grupa Berniniego w Rzymie. T. VI, str. 104, fig. 132.
- Apoxyomenos*, posąg wedle Lysippa w Watykanie. T. VI, str. 128, fig. 139.
- Arca* w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 52.
- Arcangeli*, morderca Winkelmana. T. I, str. 121.
- Architektoniczne* dzieła nad weneckim Canal-Grande są zarazem wystawą Historji i arcyzmu. T. I, str. 200.
- Architektura*, obecnie często jałowa. T. I, str. 31.
 — winna stosować się do materyału swojego, a nie kłamać w téj mierze. T. II, str. 174.
- Architektura* Grecka, zob. Sztuka Grecka.
 — klasycznego świata, zob. Sztuka Starożytna.

- Architektura Rzymska*, działające w niej czynniki, jej przemiany, jej najważniejsze niedostatki, zob. *Sztuka Rzymska*.
- Architektura Rzymska wobec dziś żyjących ludzi*. T. V, str. 112.
- Arcydzieło malarskie starożytnego świata w Neapolu*. T. IV, str. 310.
- Arena w amfiteatrach starorzyskich*. T. II, str. 245. T. IV, str. 252, 253. T. V, str. 150, 152.
- Arena w Medyolanie*. T. III, str. 43.
- Arctino*, świetny talent a sprzedajny. T. II, str. 146.
- Ariadna śpiąca* (zwana dawniej Kleopatram) w Watykanie. T. VI, str. 114.
- Aristides*, posąg starożytny w Neapolu. T. IV, str. 146, fig. 76.
- Aristoteles*, posąg siedzący, Rzym. T. VI, str. 160.
- Arrazzi* (kobierce) Rafaela, ich smętne losy. T. VI, str. 90.
- Arrotino*, posąg we Florencji. T. III, str. 179.
- Arsenał w Wenecji*, zob. *Zbrojownia*.
- Artysta zuchwały a Signoria Wenecji*. T. II, str. 168 i nast.
- Arx* na górze Kapitołińskiej. T. V, str. 67, 88 przyp.
- Assunta*, Tycjana, w Wenecji. T. II, str. 75.
- Asylum Romulusa* na górze Kapitołińskiej. T. V, str. 48, 68.
- Atlas farnezyjski* w Neapolu. T. IV, str. 150.
- Atriensis* w starorzyskim domu. T. IV, str. 274.
- Atrium* (Paradisus, Aula), w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 13, przyp. T. VI, str. 13, 52.
- Atrium* (cavaedium) w starorzyskim domu. T. IV, str. 273, 279. fig. 95, str. 281, fig. 96, str. 282, 283, fig. 98.
- August* elektorowicz Saski (późniejszy August II) zawstydzony wobec senatorowej Mocenigo. T. I, str. 227.
- August* (III) królewicz polski, odbywa ospę w Wenecji. T. I, str. 228.
- August* (III) król polski i Winkelman. T. I, str. 117.
- August Oktawian* (cesarz) jako kapłan ofiarnik, posąg w Watykanie. T. VI, str. 129, fig. 140.
- Aula* (Paradisus), zob. *Atrium*.
- Aurora*, przez Guidona Reni w Rzymie. T. VI, str. 106.
- Autor* niniejszej książki do czytelnika swojego. T. VI, str. 170.
- Awanturny* żywot Benvenuto Celliniego. T. IV, str. 49 przyp. T. III, str. 289.
- Badawcza myśl człowieka*. T. I, str. 268.
- Bagna Pontyńskie*. T. V, str. 18.
- Balbus*, ojciec i syn, starożytne posągi konne w Neapolu. T. IV, str. 118.
- Baptisterium* w łaźniach starorzyskich. T. IV, str. 248.
- chrześcijańskie w ogólności. T. III, str. 315. przyp.
- Ś-go Jana we Florencji. T. III, str. 229.

- Baptisterium* S-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 45.
 — w Pizie. T. III, str. 315 fig. 72.
- Barbara* żona króla Zygmunta. T. I, str. 89.
- Barbarzyństwa* wieku XVIII. T. IV, str. 318. T. V, str. 240.
- Barokizm*. T. VI, str. 244.
- Bazyliki* dawnego (pogańskiego) Rzymu (w ogólności). T. VI, str. 204.
- Bazyliki* najdawniejsze z czasów Rzeczypospolitej Rzymskiej przy Forum w następstwie chronologicznem: B. Fulvia (później Aemilia). T. V, str. 90 przyp. str. 104. B. Opimia. T. V, str. 105. B. Porcia (Caton). T. V, str. 90 przyp. 104. B. Sempornia (Grachusa). T. V, str. 105.
- Bazylika Julia* (Cezara). T. V, str. 90, przyp.; jej opis str. 109.
 — Konstantyna. T. V, str. 91 przyp.; jej opisanie str. 136, zniszczona ogniem podziemnym str. 138.
- Bazylika* w Pompei. T. IV, str. 239.
 — *Ulpia* (Trajana). T. V, str. 162 przyp.
- Bazyliki* pogańskie porównane z chrześcijańskimi. T. IV, str. 240.
 — starochrześcijańskie w ogólności. T. VI, str. 214; ich pochodzenie i styl. T. II, str. 13 i nast. fig. 13 i 14. T. VI, str. 38, fig. 123; szczegółowe ich urządzenie wewnętrzne. T. V, str. 52, fig. 129 i 130; porówn. T. IV, str. 239 (*).
- Beranger*. T. I, str. 44.
- Berenika*, popiersie spiżowe w Neapolu. T. IV, str. 174, fig. 79.
- Berry* ks. i jej losy romantyczno-rycerskie. T. I, str. 256.
- Bezząd w życiu* gubi najświetniejszych artystów. T. IV, str. 55.
- Bianca Capello*, obraz (Tinelli) w Wenecyi. T. I, str. 264; jej życie awanturne. T. II, str. 183 i nast. T. III, str. 263.
- Biblioteka* S-go Marka (w Wenecyi) T. I, str. 134*, 137, fig. 1 i 2, str. 159.
- Bitwa Aleksandra*, mozaika Pompejańska, najważniejsze dzieło malarstwa starożytnego, w Neapolu. T. IV, str. 310 do 317.
- Bitwa Konstantyna* Rafaela w Rzymie. T. IV, str. 315. T. VI, str. 88.
- Bocca della Verita*. T. V, str. 179, 180.
- Boccacio* wobec grobu Wirgiliusza. T. IV, str. 138.
- Boecyusz* i *Teodoryk*. T. III, str. 100.
- Borgo*, przedmieście rzymskie. T. V, str. 55, przyp. T. VI, str. 7.
- Bóstwa* rzymskie wręcz różne od bogów greckich. T. V, str. 186.
- Brak jedności* a ogniska wadą główną w dziełach sztuki i poezyi. T. II, str. 113.
- Brama Arco della Pace* w Medyolanie. T. III, str. 42.

(*) Poniżej w spisie kościołów oznaczyliśmy w nawiasie te, które pod względem architektonicznym są bazylikami.

- Bramy* miejskie dawnego Rzymu za Aureliana. T. V, str. 54, przyp. ich wykazanie na mapie.
- Brama* (Łuk) tryumfalna Rzymska w ogólności. T. VI, str. 205. Jej niedostatki i wady architektoniczne. T. V, str. 95.
- Brama* Dolabelli w Rzymie. T. V, str. 229.
- Druzusa w Rzymie. T. V, str. 243.
 - Galliena w Rzymie. T. V, str. 233.
 - Konstantyna w Rzymie. T. V, str. 55 przyp.; dokładniejszy opis jej, str. 156.
- Brama* Septimiusa Sewera. T. V, str. 40, 89 przyp. 92; dokładniejszy jej opis str. 94 i nast. fig. 111 i 112.
- Brama* Tytusa. T. V, str. 41, dokładniejszy opis str. 142 i nast. fig. 113 i 114, jej znaczenie w dziejach tamże.
- Brama* Złotników na cześć Septimiusa Sewera. T. V, str. 189.
- Bramy miejskie* dawnego Rzymu za Aureliusza. T. V, str. 54, przyp.
- Brenta* i jej brzegi. T. II, str. 228.
- Breve Papieżkie* i Michał-Anioł Buonarrotti. T. VI, str. 17.
- Bruk* ulic i chodników w Pompei. T. IV, str. 265.
- Brutus*, Michała-Anioła we Florencyi. T. III, str. 190.
- Bryseida*, obraz starożytny w Neapolu. T. IV, str. 304, fig. 103.
- Buffa* czyli burleska i jej znaczenie. T. IV, str. 193.
- Bulgari* cicerone weneckie. T. I, str. 143.
- Burza morska* Giorgionego w Wenecyi (wedle legendy). T. II, str. 69.
- Burza złouroga* a światełka ratowne na masztach. T. VI, str. 170.
- Butność* artysty. T. III, str. 238.
- Byron* (Lord) w Wenecyi, charakterystyka jego. T. I, str. 226, i nast.
- Cadenabbia* nad jeziorem Como. T. III, str. 71.
- Cafarella*, dolina pod Rzymem. T. V, str. 246.
- Caldarium* w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 246, 248.
- Calesso* neapolitański. T. IV, str. 107.
- Campagna Rzymska*. T. V, str. 24 i nast.
- Campo Santo Nuovo* w Neapolu. T. IV, str. 202.
- — w Pizie. T. III, str. 320.
 - *Vaccino* w Rzymie, zob. Forum Romanum.
- Campus Martius* w Rzymie. T. V, str. 44.
- Campus Vaticanus* w Rzymie. T. V, str. 44, bliższe wspomnienie, T. VI, str. 9 i nast., już w starożytności znany z niezdrowego powietrza, str. 10.
- Canal Grande* w Wenecyi, T. I, str. 178; wstęp do niego, str. 193, widoki z Gondoly, str. 198, 264.
- Cantharus* w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 13.
- Castello S. Angelo*, zob. Grobowiec Hadryana.

- Cathedra* w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 54.
- Catilina* i towarzysze jego. T. V, str. 123.
- Cato* a panie rzymskie. T. V, str. 105 przyp.
- Cavea* trojaka w starorzymskich amfiteatrach i teatrach. T. IV, str. 252, 254.
- Cel* niniejszej książki. T. I, str. 21.
- Cella* (Naos) w świątyni starożytnéj. T. VI, str. 177; porówn. T. IV, str. 227 fig. 85 i 86, str. 229.
- Centralne budowanie* w czasach chrześcijańskich. T. VI, str. 55, 58, przyp. porówn. T. III, str. 315 przyp.
- Chalchidicum* w Pompei. T. IV, str. 235.
- Charakter* archaistyczny Egejskich rzeźb. T. VI, str. 139 i nast.
- Chór* (chorus) w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 14, przyp. T. VI, str. 52.
- Choroba* morska. T. III, str. 141 i nast.
— robienia wierszy. T. III, str. 8.
- Chłopczyzna* i *delfin* — grupa w Neapolu. T. IV, str. 139 i nast.
— z *gesią* — grupa starożytna w Neapolu. T. IV, str. 150.
- Chłopi*cki generał i Napoleon I. T. III, str. 45.
- Chłopiec* wydobywający sobie cieni z nogi — w Rzymie. T. VI, str. 139.
- Chrystus Pan* i czterej *Ewangeliści* przez Fra Bartolomeo we Florencyi. T. III, str. 271.
- Chrystus Pan* i czterej *mężowie święci* — obraz Michała Giambono w Wenecyi. T. I, str. 280.
- Chrystus Pan* z uczniami — Jana Belliniego w Wenecyi. T. II, str. 215.
- Chrystus Pan* wśród doktorów a współczesny Rzym. T. IV, str. 123.
- Chrześcijaństwo* za Nerona — słowa o nich Tacyta. T. VI, str. 12.
- Chwile* pamiętne i świąteczne w życiu. T. II, str. 75.
— pierwsze w Rzymie. T. V, str. 7.
- Ciałochwalstwo* góruje gdy duch upada. T. V, str. 223.
- Ciborium* w starochrześcijańskich bazylikach, T. VI, str. 54 porówn. T. IV, str. 240.
- Cicero* popiersie, i inne rzeźby w Neapolu. T. IV, str. 149.
- Cincinatus*. T. VI, str. 9 i nast.
- Circus* (rzymski w ogólności), urządzenie jego. T. V, str. 178.
— Caliguli i Nerona. T. VI, str. 11.
— Flaminiusza. T. V, str. 38, 198.
— Maxentiusza. T. V, str. 178, 247*.
— Maximus. T. V, str. 52, 176, 177* i nast.
- Cita Leonina* Rzymska. T. VI, str. 8 przyp.
- Civita-Vecchia*. T. IV, str. 85.
- Clivus Capitolinus* w Rzymie, T. V, str. 89 przyp.; opis jego kierunku, str. 86.

- Cloaca Maxima* w Rzymie. T. V, str. 52. T. VI. str. 190.
Coenaculum w starorzymkim domu. T. IV, str. 278.
Colonnacce w Rzymie. T. V, str. 161.
Colosseum w Rzymie. T. V, str. 41 przyp. 55, przyp. 141, dokładniejsze jego opisanie od str. 145 do 156, fig. 115.
Colselata. T. III, str. 119.
Columbaria. T. V, str. 241.
Comitium różni się od Forum wziętego w ścisłym znaczeniu, T. V, str. 99, dokładniejsze opisanie obacz Forum Romanum.
Campagna della morte. T. IV, str. 340.
Concordia, kawiarnia w Genui. T. III, str. 118.
Confessio (crypta, testimonium) w kościołach chrześcijańskich, T. II, str. 14 przyp. T. VI, str. 14.
Corso w Neapolu. T. IV, str. 101.
 — Rzymski T. V, str. 31.
Cristo della moneta Tycyana, w Dreźnie. T. II, str. 82 przyp.
Cubicula (komnaty) *diurna* i *nocturna* starorzymskiego domu. T. IV, str. 276, 282, 283, fig. 98.
Cunei w amfiteatrach i teatrach starorzymskich. T. IV, str. 253, 258.
Curia Hostilia. T. V, str. 50, 57, oznaczenie jej na planie str. 91, przyp. 100; spalenie jej za czasów Cycerona, str. 106, 118; błędne jej umieszczenie, str. 229.
Curia Isiaca w Pompei. T. IV, str. 262.
 — *Julia*. T. V, str. 108, 110.
Curiae w Pompei. T. IV, str. 239.
 — starorzymskie w ogólności. T. VI, str. 205.
Custode w katakombach Neapolu komedyantem. T. IV, str. 130.
Cyklopejskie mury. T. VI, str. 183.
Czarodziejstwo linii i światła w dziele architektonicznym. T. II, str. 205.
Czarownica Circe a rycerze Odysseusza. T. IV, str. 90.
Czasy upadającej Grecji są epoką rozkwitu jej malarstwa. T. IV, str. 297.
Czasy upadku są potęgą negacyjną. T. V, str. 126.
Cześć ludu florenckiego dla artysty. T. III, str. 249.
Człowiek wśród Natury. T. III, str. 24.
Czytelnik a Autor i wzajemne ich spoufalenie ze sobą. T. VI, str. 167.

Damy rzymskie. T. VI, str. 47, 48 przyp.
Dandolo, doża wenecki. T. II, str. 116.
Dante wygnanec w Weronie. T. II, 251.
Dawid, posąg przez Michała Anioła we Florencji, T. III, str. 160, 291; tenże posąg w nocy, str. 314.

- Demokracja* starożytna a indywidualizm nowoczesnego świata. T. IV, str. 148.
- Diadumenos*, posąg w Rzymie. T. VI, str. 157 fig. 147.
- Dioskury bliźnięta*, żyją w piersiach każdego człowieka. T. VI, str. 170.
- Dipteros*. T. VI, str. 177, fig. 155.
- Diskobol* wedle Myrona w Watykanie. T. VI, str. 117, fig. 135.
— Naukydesa w Watykanie. T. VI, str. 117.
- Disputa Rafała* w Rzymie. T. VI, str. 86.
- Dogana di Mare*, w Wenecyi, dzieło Józefa Bennoniego. T. I, str. 181.
- Dom Cappullettich* w Weronie, dziś gospoda furmanów. T. II, str. 252.
- Dom Lucretiusa* w Pompei. T. IV, str. 283, fig. 98 i 99.
— Machiavellego we Florencyi. T. III, str. 305.
— Michała Anioła we Florencyi. T. III, str. 305.
— Piłata, raczej Mikołaja Rienzi (w Rzymie). T. V, str. 182.
— Romulusa w starym Rzymie. T. V, str. 171 przyp.
— Sallustiusa w Pompei. T. IV, str. 280 fig. 96.
— tragicznego poety w Pompei. T. IV, str. 279 fig. 95.
— „Tymczasowy“ (Domus Transitoria) Nerona. T. V, str. 172.
— *Złoty Nerona*. T. V, str. 172.
- Domy Pompejańskie* zewnątrz widziane — ich wnętrze, T. IV, str. 265 — ich charakterystyka, str. 267 — plan prawidłowego domu Pompejańskiego, str. 270 i nast. str. fig. 93.
- Domy* rzymskie nad brzegami Tybru są bezświadomą fantazyą ludową. T. V, str. 184 i nast.
- Domy* sławnych starożytnych ludzi na Palatynie. T. V, str. 171 i nast.
- Dominichino* i wrogi jego. T. IV, str. 331.
- Don Juan* i Marya Róża, córka malarza. T. IV, str. 333.
- Doryphoros*, posąg Polykleta jako prawidło (kanon) proporcji ludzkich. T. VI, str. 128.
- Dottissimo Professore* Tito Livio. T. II, str. 241.
- Dowcip* złośliwy o Rzymie. T. V, str. 251.
— znaczenie jego. T. IV, str. 188 przyp.
- Droga* z Medyolanu do Pawii. T. III, str. 85.
— z Neapolu do Rzymu. T. V, str. 10 do 28.
— *Święta* w starożytnym Rzymie, zob. *Via Sacra*.
— z Wiednia do Tryestu. T. I, str. 53 do 102.
- Drzwi* w oratorium Ś-go Jana Ewangelisty w Rzymie. T. VI, str. 46 fig. 127.
- Drzwi* śpiżowe Ghibertego w baptysteryum Ś-go Jana we Florencyi, T. III, str. 212, ich bliższe opisanie, str. 332 fig. 64.
- Drzwi* śpiżowe Sansowina w Wenecyi. T. II, str. 145.
— starożytne w Pompei. T. IV, str. 236.

- Duch* olbrzymi pierwotnych Rzymian. T. V, str. 51.
 — starożytnego ludu wcielony w nowoczesnego człowieka. T. I, str. 107 i nast.
- Duma* zacna dawniej Florencyi. T. III, str. 204.
- Dusza* a ciało jój; naród a kraj jego ojczysty. T. I, str. 151.
 — żołnierza przeniesiona w świat zagrobowy. T. V, str. 128.
- Dwie ostateczności* a artystyczna fantazyja. T. II, str. 279.
- Dwoisty żywot* weneckiego ludu. T. I, str. 158.
- Dworzec* kolei żelaznej w Neapolu. T. IV, str. 220.
- Dyana Pompejańska* w Neapolu, i inne jeszcze rzeźby archaistyczne w Neapolu. T. IV, str. 112 i nast. fig. 74.
- Dzicz* żołnierska Karola Bourbona w Rzymie. T. V, str. 133.
- Dziedzinniec* klasztoru Ś-go Pawła w Rzymie. T. VI, str. 41 i nast. fig. 126.
- Dziedzinniec* w pałacu Brera w Medyolanie. T. III, str. 26.
- Dzieje* Amora i Psychy przez Rafaela. T. VI, str. 90.
 — królów Rzymskich, pierwotnie epepeją, później dramatem. T. V, str. 56.
- Dzieje* pierwotne ludzkiego rodu Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej. T. VI, str. 96.
- Dzieje* pustoszenia zabytków Rzymu. T. V, str. 126 do 134.
 — sztuki starożytnej. T. VI, str. 175 i nast.
- Dzieło sztuki* i zadanie jęgo. T. II, str. 268.
- Dziewczynka z gotąbkim* w kapitolinijskim muzeum. T. VI, str. 131.
- Dzikość* barbarzyńska ludzi. T. VI, str. 89.
- Dzwonnica* katedry florenckiej. T. III, str. 226.
- Egeria Nimfa*. T. V, str. 50; jój grota, str. 244.
- Egipteckie* rzeźby (w odlewach) Rzym. T. VI, str. 139 i nast. fig. 142 i 143.
- Eklektycy*, szkoła malarska. T. VI, str. 247.
- Ergastula*, w starorzymkim domu. T. IV, str. 278.
- Etruskowie* i ich artyzm w ogólności. T. VI, str. 199 przyp.
 — ich dzieła we Florencyi. T. III, str. 191.
- ŚŚ. Ewangelści* Fra Bartolomea we Florencyi. T. III, str. 271.
- Exedra* w starorzymkim domu. T. IV, str. 277, porówn. str. 246.
- Ezop*, popiersie we willi Albani, w Rzymie. T. VI, str. 155 i nast.
- Fabbriche Vecchie* i Nuove w Wenecyi. T. I, str. 238.
- Fachini* w Neapolu. T. IV, str. 198.
- Fantastyczność* północy pod niebem południowém. T. IV, str. 206.
- Fantazyja twórcza* i jój zadanie, T. II, str. 267 i jój natchnienie, str. 272.
- Farnesina* (willa) w Rzymie. T. VI, str. 90.

- Fauces*, starorzymskiego domu, T. IV, str. 276, 277, 283, fig. 95, 96, 98.
- Faun* i *Bachus*, grupa starożytna w Neapolu. T. IV, str. 117.
- florencki. T. III, str. 180.
 - kapitoński. T. VI, str. 131.
 - pijany, posąg spiżowy w Neapolu. T. IV, str. 171.
 - tańczący, posąg spiżowy w Neapolu. T. IV, str. 170, 275, fig. 94 d.
- Fauny* i ich natura. T. III, str. 180. T. IV, str. 170.
- Ficus Ruminalis* (drzewo święte figowe) i wilczyca mamecząca bliźnięta. T. V, str. 49, 101, 171.
- Fieschi* i spiszek jego w Genui. T. III, str. 103.
- Flora farnezyjska*, posąg w Neapolu. T. IV, str. 144.
- Florenycja i wycieczka do Sieny.** T. III, od str. 136 do 314.
- Fondaco de' Tedeschi* w Wenecyi. T. I, str. 237.
- dei Turchi w Wenecyi. T. I, str. 265.
- Fontana* (Domenico) stawia obelisk S-go Piotra. T. VI, str. 20.
- Fontanny*, zob. Wodotryski.
- Formix* Fabianus przy Forum R. V, str. 90, przyp. 106.
- Eora* (rzymskie, w ogólności). T. VI, str. 204.
- *Cesarski* w Rzymie; bliższe ich opisanie. T. V, str. 157 do 162.
- Forum* Boarium w Rzymie. T. V, str. 185 przyp.
- Olitorium w Rzymie. T. V, str. 191.
 - Pompejańskie. T. IV od str. 223 do 242 fig. 84.
 - *Romanum*. Szczegółowe opisanie T. V, str. 86, plan Forum str. 87; fig. 100, zob. przyp. 86; ogólny jego widok str. 39; jego początek str. 48; Forum w ścisłym znaczeniu różni się od Comitium str. 90, 91, przyp. Jego dzieje w trzech wielkich epokach rzymskiej Historji str. 100; jego losy w średnich wiekach, str. 98.
- Forster*. T. IV, str. 361.
- Foscari*, doża Wenecki, dzieje losów jego tragicznych. T. I, str. 217.
- Franciszek Carrara*, tyran Padwy. T. II, str. 61.
- I, król francuzki w niewoli i Bourbon connetable Francyi. T. III, str. 96.
- Freski* Dominika Ghirlandajo w S. Maria Novella; Florenycja. T. III, str. 250.
- Ereski* Masaccia w kościele Karmelitów we Florencyi. T. III, str. 284.
- Frigidarium*, w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.
- Fugger*, kupiec Augsburski a Karol V. T. III, str. 105.
- Galerya Brera* w Medyolanie i opis jej dzieł najważniejszych. T. III, str. 26.

- Galerya Manfrini* w Wenecyi. T. II, str. 215 (*).
- Gallów dwoje*, grupa w Rzymie. T. VI, str. 159 fig. 149, porówn. 135, 137.
- Gallowie idą!* T. V, str. 77.
- Ganimed i orzeł* w Neapolu. T. IV, str. 117.
- unoszony przez orła, grupa Leocharesa w Rzymie. T. VI, str. 115.
- Geniusz gwałcający samowolnie formy piękności*. T. IV, str. 60.
- Geniusze* w artyzmie a geniusze w innych dzielnicach. T. II, str. 64.
- Geniusze* a ludzie powszedni. T. III, str. 29.
- wrzekome. T. I, str. 79.
- Geniuszki Łukasza della Robbia* we Florencyi. T. III, str. 294
- Genua**. T. III, od str. 101 do 136.
- a sztuki piękne. T. III, str. 116.
- Ghetto*, dzielnica żydowska w Rzymie. T. V, str. 200.
- Gladiator śmiertelnie ranny* w Neapolu. T. IV, str. 119.
- Gladiator umierający* (raczej Gall) — posąg w Rzymie. T. VI, str. 135, fig. 141. porów. str. 160.
- Głowa Chrystusa Pana*, Karton Leonarda w Medyolanie. T. III, str. 30.
- Głowica* (kapitel) Rzymski (kompozyt) i pierwsze jej zjawienie. T. V, str. 143 fig. 113.
- Głowice*, kapitele bizantyńskiego stylu. T. II, str. 147 fig. 21, 22, 22 i 24.
- Głowice* i *stopy* kolum romańskiego stylu. T. II, str. 250, fig. 39 i 40.
- Gniazdko amorków* na drzewie w Rzymie. T. VI, str. 116.
- Gnopholium Pompejanum* — kwiatek rosnący na popiołach Pompei. T. IV, str. 291.
- Godzina południowa* we Włoszech, obrazek z Pawii. T. III, str. 83 i nast.
- Göthe* o Paladiusza. T. I, str. 274.
- Gondolierzy* i *Gondoly* w Wenecyi. T. I, str. 177, 181, 198.
- Gonitwy wozowe* w Rzymie i w Konstantynopolu. T. V, str. 179.
- Gotowalnia* damska starożytna w Neapolu. T. IV, str. 184, fig. 82.
- Gotycki styl*, zob. *Sztuka Gotycka*.
- Gotycyzm* a poczucie italskie. T. II, str. 162.
- a rzeźba grecka. T. IV, str. 143.
- Gracye* w zakrystyi w Sienie. T. III, str. 310.

(*) Co do innych a najważniejszych galerij obrazów, zob. *Akademia* we Florencyi, w Wenecyi i w Rzymie, oraz pałac *Uffizi* i *Pitti* we Florencyi, i *Muzeum* czyli *Studii* w Neapolu.

- Graecostasis* pierwotnego Rzymu. T. V, str. 101 — za cesarzów 90 przyp. i 110.
- Grecya i Rzym* i ich różne znaczenie w dziejach ludzkich. T. V, str. 64.
- Grońb* Rafaela znaleziony w Panteonie w Rzymie. T. V, str. 214.
— Wirgiliusza w Neapolu. T. IV, str. 136.
- Grobowa* ulica w Pompei. T. IV, str. 286.
- Grobowce Etrusków*, i różne ich budowania tryby. T. V, str. 22.
— *Medyceuszów*, dzieło Michała Anioła we Florencyi. T. III, str. 256, fig. 66.
- Grobowce* i styl dla nich właściwy. T. IV, str. 204. T. V, str. 199.
- Grobowiec* Alfierego we Florencyi. T. III, str. 240.
— Augusta w Rzymie. T. V, str. 218.
— Caecili Metelli (Capo di Bove) w Rzymie. T. V, str. 248.
— (piramida) Cajusa Cestiusa w Rzymie. T. V, str. 250.
— Dantego we Florencyi. T. III, str. 239.
— Eurysacesa piekarza w Rzymie. T. V, str. 236.
— Galileusza we Florencyi. T. III, str. 240.
— Gonsalva z XIII w. w Rzymie. T. VI, str. 50, fig. 128.
— Hadryana (Castello S. Angelo) w Rzymie. T. V, str. 220.
— Horacyuszów i Kuryacyuszów pod Rzymem T. V, str. 20, fig. 107.
- Grobowiec* Jana Pesaro w Wenecyi. T. II, str. 164.
— Krystyny przez Kanowę w Wiedniu. T. I, str. 41.
— Machiavellego we Florencyi. T. III, str. 240.
— Michała Anioła we Florencyi. T. III, str. 240.
— — Skotnickiego we Florencyi i w Krakowie. T. III, str. 241.
- Grobowiec* Porsenny, fantastycznych form i rozmiarów. T. V, str. 22 przyp.
- Grobowiec* Publiciusa Bibulusa w Rzymie i ważne jego znaczenie. T. V, str. 125.
- Grobowiec* Romulusa. T. V, str. 49.
— Tycyana w Wenecyi. T. II, str. 166.
— Zofii hr. Zamojskiej we Florencyi jest wyrazem chrześcijańskiej piękności. T. III, str. 242.
- Grobowy napis* niedorzeczny. T. V, str. 199.
- Grob* w katakombach Ś-go Kaliksta pod Rzymem. T. VI, str. 68 i nast. 72.
- Grob* Scypionów w Rzymie. T. V, str. 240.
— starożytne a chrześcijańskie cmentarze. T. IV, str. 287.
— i sztuka piękna. T. III, str. 327.
— zbiorowe, zob. Columbaria.
- Groteski*, ich znaczenie a różnica od Arabesków. T. V, str. 231.
- Gwiazdka* Pelegrina zgasła na Niebie. T. II, str. 51.

- Hadryan cesarz i Antinous.* T. VI, str. 134.
- Halasy Neapol, po raz pierwszy widziany.* T. IV, str. 95.
- Helena Lukrecya Cornaro Biskopia, dziwo niewieście.* T. II, str. 238.
- Heliogabal, szaleństwo i śmierć jego.* T. V, str. 183.
- Henryk Walezyusz uszedłszy z Polski przyjmowany świetnie w Wenecyi,* T. I, str. 225, zasiadł w Wenecyi pod obrazem sądu ostatecznego. T. II, str. 123.
- Henryk Wroclawski, ciepłowy Piast Szląski.* T. I, str. 33.
- Herkulanum inaczej pogrzebane pod powierzchnią ziemi jak Pompeja.* T. IV, str. 218.
- Herkules Farnazyjski w Neapolu.* T. IV, str. 161, fig. 78.
- Herkules i Kakus przez Baccio Bandinelli we Florencyi.* T. III, str. 160, 291, fig. 70.
- Hermafrodyt we Florencyi.* T. III, str. 186.
- Hieronim Ś-ty Vasarego we Florencyi.* T. III, str. 270.
- Historja jednostkowego człowieka a dzieje świata.* T. II, str. 40.
- Homer, popiersie w Neapolu.* T. IV, str. 149.
- Hotel Dyomeda garkuchnią neapolitańską.* T. IV, str. 222.
- Humorystyka Historji Powszechnej.* T. V, str. 216.
- Hypaithros.* T. VI, str. 176.
- Idea polityczna państwa jako pierwotna i najwyższa idea Rzymian.* T. V, str. 47.
- Idea, różnica jej od myśli i od pojęcia.* T. II, str. 274 przyp.
- w związku z rzeczywistością. T. III, str. 10.
- Idealny świat a biedki drobne życia powszedniego.* T. IV, str. 219.
- Imiona polskie w uniwersytecie Padewskim.* T. II, str. 239.
- Imperatorowie Rzymscy w następstwie chronologicznem i dzieła architektury przez każdego z nich wykonane.* T. V, str. 60.
- Impluvium starorzymskiego domu.* T. IV, str. 273, 279, fig. 95, 96.
- Improwizator w Wenecyi.* T. II, str. 223.
- In Antis (Templum).* T. VI, str. 177, fig. 150 i 157.
- Indywidualizm w architekturze Gotyckiej.* T. IV, str. 17 przyp.
- Indywidualność jednostkowa w stosunku do idei ogólnej.* I. II, str. 258 i nast.
- Indywidualność potężna i jej właściwość.* T. II, str. 283.
- Islandya i Neapol.* T. IV, str. 231 przyp.
- Jajo Kolumba.* T. III, str. 215.
- Jan Św. posąg przez Benedetto da Majano we Florencyi.* T. III, str. 294.
- Jan Św. na puszczu, Rafaela — we Florencyi.* T. III, str. 181.
- — — — Tycyana — w Wenecyi. T. II, str. 83.
- Janus Quadrifrons w Rzymie.* T. V, str. 185, opis w przyp.
- Jaskółki i dzieła piękności pod strzechą domową.* T. III, str. 314.
- Jaskrawe barwy i jaskrawe dźwięki.* T. IV, str. 134.

- Jednostka* zaślubiona wielkiej idei, nie ginie. T. VI, str. 169.
- Jeziro Comejskie*. T. III, str. 62.
- Jezuici* jako budownicy. T. VI, str. 63.
- Język rzymski* i jego znaczenie w dziejach. T. V, str. 65.
- Jowisz*, kolosalna głowa we Florencyi. T. III, str. 170.
- Jowisz z Otricoli* w Rzymie. T. VI, str. 110, fig. 133.
- Jowisz Verospi* w Rzymie. T. VI, str. 110, fig. 134.
- Judyta*, Christof. Allogo we Florencyi. T. III, str. 269.
- Jugurta* w kaźni Mamertyńskiej. T. V, str. 123.
- Julia* córka Augusta. T. V, str. 192 przyp.
- Juliusz Cezar*, popiersie kolosalne w Neapolu. T. IV, str. 123.
- Juliusz II Wielki*. Papież i wielcy mistrze. T. VI, str. 61.
- Juno* we Florencyi. T. III, str. 189.
- Juno Ludovisi*, popiersie według Polykleta w Rzymie. T. VI, str. 158, fig. 148.
- Kagańce* (lamy) w łaźniach starorzyskich. T. IV, str. 247.
- Kaligula*, posąg w Neapolu. T. IV, str. 122.
- Kandelabry i kraterzy* starożytne. T. IV, str. 182, fig. 80 i 81.
- Kant* i jego Homo Numenon i Phaenomenon. T. II, str. 153 i nast.
- a muzyka w gospodzie rzemieślników. T. IV, str. 219.
- Kapitel* (głowica) koryncki. T. VI, str. 183, fig. 162.
- Kapitolium* i jego miejscowość w ogólności oznaczona. T. V, str. 37 przyp.
- Kaplica* Barocelli z obrazami Giotta. T. III, str. 242.
- Brancacci malowania Masaccia we Florencyi. T. III, str. 284.
- (większa) Medyceuszów we Florencyi. T. III, str. 261.
- Sykstyńska w Watykanie. T. VI, str. 96.
- Kaplice* w katakombach rzymskich. T. VI, str. 70 i 72.
- Karakalla*, popiersie w Neapolu. T. IV, str. 121.
- Karol V*, w Genui. T. III, str. 105.
- Karol X*, i jego rodzina (w 1830). T. I, str. 257.
- Karol W.*, dwukrotna bytność w Rzymie. T. VI, str. 14.
- Karyatyda* w Watykanie. T. VI, str. 127.
- Katakomby* w Neapolu. T. IV, str. 130.
- Rzymskie. T. VI, str. 66 do 77.
- zawiązkiem i kolebką sztuki chrześcijańskiej. T. VI, str. 71, 74 i nast. — pierwotny charakter tej sztuki, str. 74.
- Katechumeny* i miejsce ich w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 13 przyp. T. VI, str. 55.
- Kiliński Jan* i braciszek Siekierka. T. I, str. 129.
- Klasycyzm* i romantyka. T. IV, str. 141.
- Klasyczność Rzymska* różna od Greckiej, a tém więcej od romantycznych wieków. T. V, str. 79.
- Kochanowski Jan* i celniki neapolitańskie. T. IV, str. 97.
- — o śmiechu. T. IV, str. 186.

- Kock*, T. I, str. 44.
- Koloryt szkoły weneckiej*. T. I, str. 297.
- Kolos Nerona w dawnym Rzymie*. T. V, str. 148.
- Kolosseum*, ob. Colosseum.
- Kolumna dorycka*, ob. Styl dorycki.
- *grecka* i jej właściwości ogólne. T. VI, str. 178.
 - *jońska*, ob. Styl joński. T. VI, str. 178.
 - *koryncka*, ob. Styl koryncki.
 - Marka Aureliusza w Rzymie. T. V, str. 252.
 - Phokasa na Forum Rzymskim. T. V, str. 41* także w przyp. str. 91, przyp. str. 112, opis, str. 118*.
 - Trajana. T. V, str. 162, 163*.
- Kolumny* (dwie) na Piazzeta w Wenecyi. T. I, str. 139, 175.
- Komedia ludowa* a Tragedya. T. IV, str. 192.
- w S. Carlino w Neapolu. T. IV, str. 192.
- Komedyantami* Natury zwierzęta. T. IV, str. 186.
- Komedye* improwizowane. T. IV, str. 195.
- Komika* i jej stadya. T. IV, str. 187.
- Kompozycja* malarska. T. III, str. 15.
- starożytnego obrazu bitwy Aleksandra porównana z kompozycją bitwy Konstantyna W. przez Rafaela i z kompozycją zwykłą nowoczesnych obrazów bitew. T. IV, str. 315.
- Komunia Ś-go Hieronima* przez Domenichina w Rzymie. T. VI, str. 106.
- Konfesyonały* w kościele Św. Piotra w Rzymie. T. VI, str. 34.
- Konie śpizowe* z dawnego Koryntu w Wenecyi. T. II, str. 143 i 144.
- Königsmark*, brandeburski hrabia, wysadził bombą Parthenon. T. VI, str. 144.
- Konstanty W.* buduje bazylikę Św. Piotra. T. VI, str. 13.
- Kopułki* w loggiach watykańskich. T. VI, str. 89.
- Korce* starożytne w Pompei. T. IV, str. 243.
- Korsyka* i *Elba*. T. IV, str. 84.
- Korsyka* i *wyspa Św. Heleny*. T. III, str. 114.
- Kościół S. Agnese* (Bazylika) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp. (*).
- Ś. Ambrożego w Medyolanie. T. III, str. 50.
 - Ś. Annunziata we Florencyi. T. III, str. 283.
 - Ś. Antoniego w Padwie. T. II, str. 232 i nast.
 - Ara Celi (Bazylika) w Rzymie. T. V, str. 37, 38 przyp. str. 67, 88 przyp. T. VI, str. 58 przyp.
 - (Madonna) dell' Arena z obrazami Giotta w Padwie. T. II, str. 234.
 - S. Bartolomeo (Bazylika) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.

(*) W tym spisie kościołów wskazaliśmy w nawiasie te, które z budowy swojej a rozkładu, to jest ze względu na architekturę, są bazylikami.

- Kościół* del Carmine we Florencyi. T. III, str. 284.
- S. Clemente w Rzymie (Bazylika) w nim najszcześliwiej zachowane szczegóły starorzymskiej bazyliki. T. VI, str. 52, fig. 129 i 130.
 - S. Constanza w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
 - ŚŚ. Cosmy i Damiana, ob. świątynia Romulusa.
 - S. Croce we Florencyi Panteonem wielkich ludzi. T. III, str. 238.
 - S. Donato na Murano pod Wenecyą. T. II, str. 30, 37, fig. 18.
 - S. Eustorgio w Medyolanie. T. III, str. 48.
 - S. Fosca na Torcello pod Wenecyą. T. II, str. 19, 22, fig. 15, 16 i 17.
 - S. Francesca Romana w Rzymie. T. V, str. 139.
 - Ś. Franciszka w Assisi. T. VI, str. 60.
 - OO. Franciszkanów w Krakowie. T. II, str. 46 przyp.
 - Il Gesu w Rzymie. T. VI, str. 63.
 - S. Giorgio de Greci w Wenecyi. T. II, str. 188, fig. 29.
 - S. Giorgio Maggiore w Wenecyi. T. II, str. 198, fig. 30.
 - S. Giorgio in Velabro (Bazyl.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
 - S. Ignazio w Rzymie. T. VI, str. 64.
 - Ś. Jana Laterańskiego w Rzymie. T. V, str. 27.
 - ŚŚ. Jana i Pawła we Wenecyi. T. II, str. 166, fig. 25.
 - OO. Jezuitów w Wenecyi. T. II, str. 207.
 - Ś. Justyny w Padwie. T. II, str. 241.
 - Kartuzów (Certosa) pod Pawią. T. III, str. 88 i nast. fig. 46, 47 i 48.
 - Katedralny w Como. T. III, str. 63.
 - Katedralny we Florencyi — pierwszy jego widok, T. III, str. 160, bliższe jego opisanie i dzieje jego budowy, str. 204 i nast. fig. 60, 61, 62 i 63.
 - Katedralny w Medyolanie, pierwszy widok, T. III, str. 9; wnetrze jego, str. 23, fig. 42, str. 77*.
 - Katedralny w Pizie. T. III, str. 317, fig. 72 i 73
 - Katedralny w Sienie. T. III, str. 307.
 - Katedralny (Baz.) na Torcello pod Wenecyą. T. II, str. 11 i nast. fig. 13 i 14.
 - S. Lorenzo we Florencyi. T. III, str. 254, fig. 65.
 - S. Lorenzo fuori le mura (Baz.) w Rzymie. T. VI str. 58 przyp.
 - S. Lorenzo w Genui. T. III, str. 120.
 - S. Lorenzo w Medyolanie. T. III, str. 53, fig. 44.
 - S. Lorenzo in Mirando w Rzymie, ob. świątynia Antonina.
 - S. Maria degli Angeli w Rzymie. T. V, str. 225.
 - S. Maria in Campitelli w Rzymie. T. V, str. 199.
 - S. Maria di Carignano w Genui. T. III, str. 109, fig. 49 i 50.
 - S. Maria in Cosmedin (Baz.) w Rzymie. T. V, str. 180.
 - S. Maria Gloriosa ai Frari w Wenecyi. T. II, str. 159.

- Kościół* S. Maria delle Grazie w Medyolanie. T. III, str. 19, fig. 41.
- S. Maria Incoronata w Neapolu. T. IV, str. 318.
 - S. Maria Liberatrice przy dawném Forum R. T. V, str. 90 przyp.
 - S. Maria Maggiore w Rzymie. T. VI, str. 48.
 - S. Maria sopra Minerva w Rzymie. T. VI, str. 60.
 - S. Maria Novella we Florencyi. T. III, str. 246.
 - S. Maria della Rotonda, albo N. P. ad Martyres, ob. Panteon.
 - S. Maria della Salute w Wenecyi. T. I, str. 183, 192, fig. 6 i 7.
 - (i klasztor) Ś-go Marka we Florencyi. T. III, str. 278.
 - Ś. Marka w Wenecyi. T. I, str. 160*, fig. 4; jego wnętrze T. II, str. 131*, fig. 19 i 20; posadzka, str. 142.
 - S. Martino ai Monti (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
 - S. Michele w Pawii. T. III, str. 98.
 - S. Miniato al Monte pod Florencyą. T. III, str. 192, fig. 58 i 59.
 - S. Nicola in Carcere (Baz.) w Rzymie. T. V, str. 192 przyp.
 - Ś. Pawła w Rzymie (Bazyl.). T. VI, str. 37 do 43, fig. 123, 124, i 126.
 - S. Pietro in Carcere w Rzymie. T. V, str. 122.
 - S. Pietro in Vincoli (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
 - Ś. Piotra w Krakowie. T. VI, str. 23.
 - Ś. Piotra w Watykanie ujrzany z dalekiej Kampanii rzymskiej. T. V, str. 24, widziany po raz pierwszy z blizka str. 9; oznaczenie jego na mapie, str. 55 przyp.; ważność téj świątyni. T. VI, str. 8. Dzisiejszy kościół Ś-go Piotra pierwotna bazylika zbudowana na fundamentach cyrku Nerona, str. 13 przyp. Opisanie dawnéj bazyliki — Karol W. w Bazylice, str. 14 — Karol W. w r. 800 koronowany Cesarzem Rzymskim, str. 14. — Dzieje budowy nowego kościoła, str. 16. — Dokładniejsze opisanie jego od str. 18 do 37, fig. 118, 119 i 120.
 - S. Prassede (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
 - S. Prisca (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
 - S. Redentore w Wenecyi. T. II, str. 200 i nast., fig. 31, 32, 33 i 34.
 - S. Sabina (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
 - S. Salvatore w Wenecyi. T. II, str. 190.
 - degli Scalzi w Wenecyi. T. I, str. 266.
 - S. Spirito we Florencyi. T. III, str. 267.
 - S. Stefano Rotondo w Rzymie. T. V, str. 229. T. VI, str. 55*.
 - S. Zaccaria w Wenecyi. T. II, str. 185, fig. 28.
 - S. Zenona w Weronie, jako przykład romańskiego stylu. T. II, str. 246, fig. 35, 36, 37, 38, 39 i 40.
 - Ś. Zofii w Konstantynopolu jako modła kościołów bizantyńskich. T. II, str. 20 i nast.; bliższe jego opisanie, str. 135 i nast.

- Kościółek* Domino quo vadis pod Rzymem. T. V, str. 243.
 — Ś. Urbana w Rzymie. T. 243.
- Kościóły* najznakomitsze Europy porównane co do wymiarów z kościołem Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 25 przyp.
- Koszary* gladiatorów w Pompei. T. IV, str. 261.
- Kowalicki* ks. o dyamencie królowej Bony. T. III, str. 25, i o Polakach towarzyszących trzem królom z Medyolanu do Kolonii. T. III, str. 49.
- Kozmus I*, posąg konny przez Jana z Bononii we Florencyi. T. III, str. 160.
- Kras* i jałowizna jego natury. T. I, str. 96.
- Krasicki* o ogrodach. T. VI, str. 153.
- Kraków* pałacy się w r. 1850. T. I, str. 14.
 — wyjazd z niego. T. I, str. 13.
- Krakowska* okolica dwojaka. T. I, str. 27.
- Krakowskie* dzwony, ich muzyka i mowa. T. I, str. 13.
- Krypta*, ob. Confessio.
- Krzesto* Attyli na Torcello. T. II, str. 25.
- Krzyż* drewniany w tryumfach. T. V, str. 150.
- Kunegunda*, legenda styryjska. T. I, str. 73.
- Kuria*, ob. Curia.
- Labrum* w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.
- Lacus Curtius* w Rzymie. T. V, str. 45*, 99, 111.
- Lakiernik* spanoszony dziełem wielkiego mistraza. T. III, str. 304.
- Lampki* starożytne, ob. Kagańce.
- Lanzi*, T. II, str. 84. T. III, str. 35, 41.
- Laokoon*, grupa w Rzymie. T. VI, str. 120* do 124, fig. 137, porównaj str. 137, 160.
- Lararium* starorzymskiego domu. T. IV, str. 282, fig. 98.
- Lasy* dzisiejsze a dawne. T. I, str. 32.
- Laur* Petrarcki u grobu Wirgiliusza z Neapolu. T. IV, str. 138.
- Laura* Petrarcki i Lukrecya Borgia. T. III, str. 58.
- Legenda* o krzyżach. T. IV, str. 165.
 — wenecka. T. II, str. 69.
- Lenora Bürgera*. T. I, str. 82.
- Leukothea* Willi Albani w Rzymie. T. VI, str. 154, fig. 146.
- Lew* kamienny jako pomnik zwycięstwa Milcyadesa w Wenecyi. T. II, str. 53.
- Lipiński* Karol skrzypek, T. I, str. 46.
- List* o śmierci Leonarda da Vinci. T. III, str. 33 przyp.
- Listy* pisywane do kraju do naszych są dla nas talizmanem. T. II, str. 25 i nast.
- Loggia dei Banchi* w Genui. T. III, str. 115.
 — — *Lanzi* we Florencyi. T. III, str. 157, 287.
- Loggia Rafaela* w Watykanie. T. VI, str. 88.

- Loggietta* i wieża Ś-go Marka w Wenecyi. T. II, str. 151.
- Lombardo* (statek) i marynarze jego. T. IV, str. 87.
- Loredano*, panek wenecki i jego księga handlowa. T. I, str. 219, 224.
- Lorenzo Medici* na łożu śmierci i Savonarola. T. III, str. 280.
- Ioże* w starochrześcijańskich kościołach. T. II, str. 139. T. VI, str. 58 przyp.
- Lucrecyja* i jej śmierć jako charakterystyka ducha rzymskiego. T. V, str. 59.
- Ś. Lucia* w Neapolu. T. IV, str. 105*, 359.
- Lucyfer* i mistrz Spinello. T. III, str. 201.
- Lud* neapolitański. T. IV, str. 199.
- wenecki, jego dzieje i zasługi. T. I, str. 152.
- Ludność* i siła wojenna rzymska za czasów Tyberyusza. T. V, str. 60.
- Lupercal* w Rzymie. T. V, str. 171.
- Łagodność* ludu w Sienie. T. III, str. 307.
- Łakocie* dla romansistów terażniejszych. T. III, str. 262 i nast.
- Łamanie się* Azji z cywilizacją Europy. T. IV, str. 311.
- Łażnie* Cajusa i Lucyusza. T. V, str. 234.
- Caracalli (Thermae Antoninae). T. V, str. 226.
- Dyoklecyana. T. V, str. 223.
- Ś-tój Heleny. T. V, str. 238 przyp.
- i ich znaczenie w starożytności. T. IV, str. 244; za cesarzów rzymskich. T. V, str. 222.
- Liwii. T. V, str. 171.
- w Pompei i ich rozkład. T. IV, str. 244, fig. 84 i 88.
- Tytusa. T. V, str. 230.
- Łukasz S-ty* malujący wizerunek N. M. Panny. T. V, str. 121.
- Machiavelli* o spisku rodziny Pazzi. T. III, str. 223.
- Madonny Rafaela* z epoki jego florenckiej. T. VI, str. 85 i przyp.
- Majtek Bresca* w szczęściu. T. VI, str. 20.
- Malarstwo* i historia jego w Rzymie. T. VI, str. 77 do 109.
- olejne i początki jego. T. I, str. 301.
- ścienne i technika dawnego ściennego malowania. T. IV, str. 299.
- *starochrześcijańskie*, ob. Sztuka starochrześcijańska.
- *staroweneckiój szkoły*. T. I, str. 278.
- *starożytne* i jego cechy. T. IV, str. 292 i nast.
- Malarze* improwizujący. T. II, str. 100 i nast.
- i rozbójnicy. T. IV, str. 335.
- i sultan. T. I, str. 308.
- Malarz-zakonnik* a radości doczesnego świata. T. IV, str. 41 przyp.
- Malowane okropności*, w obec estetyki. T. VI, str. 57.

- Malowanie* nabożeństwem u mistrza Jana Angelico da Fiesole. T. III, str. 278 i T. IV, str. 29.
- Malowidła bizantyjskie* w Wenecyi. T. I, str. 277.
- domów Pompejańskich. T. IV, str. 268.
 - w katakombach rzymskich. T. VI, str. 71, 76.
 - pompejańskie w ogólności i ich cechy. V. IV, str. 298; stan ich obecny, str. 299.
- Malowidło* z amfiteatru w Pompei. T. IV, str. 254, fig. 90.
- Manin*, ostatni z dożów weneckich. T. II, str. 117 i nast.
- Marchese* i rozbójnicy. T. V, str. 17.
- Marco Polo*. T. II, str. 27.
- Marek Aureliusz*, posąg konny w Rzymie. T. V, str. 37. T. VI, str. 130*.
- Marino Falieri*, doża wenecki i jego tragiczne losy. T. II, str. 114.
- Murmur biały a szpiż* jako wątek dla rzeźby. T. IV, str. 166.
- Maryja Kazimira* królowa Polska w Wenecyi. T. I, str. 176.
- arya Malczewskiego* (Gertruda Komorowska). T. I, str. 87.
- Maski gipsowe* w starożytności. T. III, str. 188 przyp.
- Maszy* na placu Ś-go Marka w Wenecyi — trzony szpiżowe w których są osadzone. T. I, str. 167, fig. 5.
- Materya* runęła w obec krzyża. T. VI, str. 171.
- Materyalizm* w starożytności przepromieniony wdziękiem. T. VI, str. 131.
- zmysłowy wstrętną cechą szkoły neapolitańskiej. T. IV, str. 325.
- Matka* i jej stosunek do dzieci w trzech epokach życia. T. I, str. 51.
- Matki* i ich powołanie w narodzie. T. I, str. 51.
- w obec posągu Nioby. T. III, str. 170.
- Matroneum* w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 54. T. II, str. 14 przyp.
- Medea*, obraz starożytny przez Timomacha, w Neapolu. T. IV, str. 306, fig. 104.
- Modyolan*. T. III, str. od 7 do 83.
- Mehemet-Ali* i kościół Ś-go Pawła w Rzymie. T. VI, str. 37.
- Menander* poeta, posąg w Watykanie. T. VI, str. 115.
- Menelaus* i *Patrokłus*, grupa starożytna (okruchy) w Rzymie. T. VI, str. 114.
- er kurius* (Hermes) *Belwederu* w Rzymie. T. VI, str. 119, fig. 136.
- posąg szpiżowy w Neapolu. T. IV, str. 167.
- e ta sudans* w Rzymie. T. V, str. 156.
- Metopy*. T. VI, str. 180, fig. 158.
- Męczénstwo* Ś-go Piotra (L. Giordano) w Wenecyi. T. I, str. 262.
- Michał-Anioł* ociemniały w obec Torsa Belwederskiego. T. VI, str. 118.
- — zazdrości sławy Rafaelowi. T. II, str. 71 i nast.
- Mikołaj Ś-ty* patron młodzieży — Andrzeja ze Salerno. T. IV, str. 322.
- Miliarium Aureum*. T. V, str. 88 i 89 przyp. 97*, 110.
- Miłość* groszka i wyczki. T. I, str. 28.

- Miłość* Islandczyka do ziemi rodzinnej. T. IV, str. 231 przyp.
- przeistacza dwóch kowalów na wielkich artystów. T. IV, str. 320.
 - a natchnienie mistrzów podobne do siebie. T. II, str. 290.
- Miłość do natury* ludów starożytnych a chrześcijańskich. T. IV, str. 307.
- Miłość* osnową niewyczerpaną dla sztuki i poezyi. T. II, str. 256. do 290, 281*.
- Miłość, śmierć i noc* podobne sobie. T. V, str. 154.
- u starożytnych a u nowoczesnych ludów. T. IV, str. 242.
 - węzłem Europy z Ameryką — powieść z kolei żelaznej. T. I, str. 55.
- Minerva Medica* w Rzymie. T. V, str. 234.
- Mistrze* Wenecyi z epoki najświetniejszej. T. II, str. 64.
- Mistrzostwo* architektury zewnętrznej i wewnętrznej kościoła Ś-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 43.
- Mit* Wirgiliusza o Laokoonie i mit drugi prawdziwszy i moralniej-szy. T. VI, str. 120.
- Mocarze świata* schlebiają wielkiemu malarzowi. T. II, str. 81.
- Modlitwa* mistrza. T. III, str. 290.
- Mogiły nasze*. T. III, str. 314.
- Mojżesz*, posąg Michała-Anioła w Rzymie. T. VI, str. 102, fig. 131.
- Molo* Neapolu. T. IV, str. 197.
- Momus* na jeziorze Como. T. III, str. 69.
- Monte Cavallo* w Rzymie. T. VI, str. 162 (porówn. pagór Quirinalis).
- Monte Christo* (wyspa). T. IV, str. 85.
- Mora*, gra ludowa we Włoczech. T. VI, str. 45.
- Morderca* A. del Castagno malarz. T. I, str. 302, obraz jego pędzla. T. IV, str. 44.
- Morze* między Genuą a Livorno. T. III, str. 139; między Livorno a Neapolem. T. IV, str. 83.
- Most* S. Angelo. T. V, str. 220.
- Carignano w Genui. T. III, str. 113.
 - przez laguny weneckie. T. II, str. 225.
 - Ponte Rotto w Rzymie. T. V, str. 183.
 - Ponte Vecchio we Florencyi. T. III, str. 237.
 - Rialto w Wenecyi. T. I, str. 235, 237.
 - westchnień (il Ponte dei Sospiri) w Wenecyi — widok zewnętrzny, T. I, str. 140; jego wnętrze, T. II, str. 127.
- Mosty* starego Rzymu, ich wyliczenie. T. V, str. 54 przyp.
- Motyw* ten sam a różne wykonanie jego różnej wartości artystycznej. T. VI, str. 49.
- Mównice* w Rzymie starożytnym, ob. Rostra.
- Mozaika* z Casa del Fauno — starożytna ob. bitwa Aleksandra.
- Mozaika*: Posadzka niezamiecionej sali jadalnej, — Rzym. T. VI, str. 149.
- wieczerzy Pańskiej Leonarda da Vinci w Wiedniu. T. I, str. 41.

- Mozaika* wizerunki gladiatorów w Rzymie. T. VI, str. 149.
- Mozaiki* bizantyńskiego stylu kościoła Ś-go Marka w Wenecyi, zewnętrznej, T. I, str. 162, 163; wewnętrznej str. 164. T. II, str. 141*^o; posadzka, T. I, str. 165. T. II, str. 142.
- Filipa Rusuti z r. 1300. T. VI, str. 50.
 - w kościele Ś-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 44.
 - w kościele Ś-go Kozmy i Damiana w Rzymie T. V, str. 135.
 - w kościele Ś-go Pawła w Rzymie. T. VI, str. 40.
- Murano* wyspa pod Wenecją. T. II, str. 26.
- Murarskie* pomocniki stają się wielkimi malarzami. T. IV, str. 324, 327.
- Mury miejskie* starego Rzymu. T. V, str. 53.
- Mury watykańskie* papieży. T. VI, str. 15 przyp.
- Murycza* (rzeka) a malownicza jej dolina — widoczek natury styryjskiej. T. I, str. 62.
- Muzeum* w Neapolu (Studiū niegdyś Museo Burbonico). T. IV, str. 110 i nast. 140 i nast. 166 i nast. 292 i nast.
- Muzyka* czynnikami w wychowaniu młodzieży. T. I, str. 45 i nast.
- dawna i domowa. T. I str. 50.
 - hulająca. T. I, str. 43.
- Muzyka i modlitwa domowa*. T. I, str. 52.
- nocna borów i skał tatrzańskich. T. III, str. 275 i nast.
- Muzyka obca a swojska*. T. I, str. 53.
- Muzyka polska* na morzu Śródziemnem. T. IV, str. 92.
- Muzyka, rzeźba, malarstwo* i wzajemny ich stosunek. T. I, str. 47.
- społeczna. T. I, str. 44.
 - sztuką chrześcijańską. T. I, str. 47.
 - sztuką ukochaną nowożytnych czasów. T. I, str. 46.
 - i technika jej. T. I, str. 46.
 - załogi francuskiej w Rzymie. T. V, str. 253.
 - załogi węgierskiej w Wenecyi. T. I, str. 174.
- Nabożeństwo* malarza. T. VI, str. 82.
- nocne natury. T. III, str. 275.
- Napoleon I*, i drzewo laurowe. T. III, str. 76.
- i dzwony wieczorne. T. I, str. 13.
 - w Medyolanie. T. I, str. 42,
 - w obec Wieczerzy Pańskiej w Medyolanie. T. III, str. 14.
 - na wieży Ś-go Marka w Wenecyi. T. II, str. 220.
- Narthex* w bazylikach starochrześcijańskich. T. VI, str. 52. T. II, str. 13 przyp.
- Następstwo* stylów i epok kościołów weneckich. T. II, str. 159.
- Natatorium* w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 247.
- Natura* bezduchowa w szczeblowaniu ku coraz wyższym stopniom — a człowiek na stopniach duchowych. T. II, str. 286.
- Natura a ideał* piękności. T. II, str. 267.

- Natura i sztuka* jako dwa wzajemne czynniki artystycznego ogrodnictwa. T. VI, str. 152.
- Naturaliści*, szkoła malarska. T. VI, str. 247.
- Nauka cywilizująca*. T. I, str. 40.
- Neapol wraz z Pompeją**. T. IV, str. od 92 do 360.
- Neapolitańska zatoka* widziana ze statku. T. IV, str. 92 i nast.
- Nercida* we Florencyi. T. III, str. 171.
- Nero* i ostatnie jego chwile opowiedziane przez Svetoniusa. T. V, str. 173.
- pali Rzym. T. VI, str. 11.
- woźnicą w cyrku. T. VI, str. 11.
- Niewdzięczność ucznia*. T. II, str. 67 i nast.
- Niewiasty* w czasie upadku społeczności. T. IV, str. 124.
- Niewolnik* na rydwanie za tryumfatorom. T. V, str. 72 przyp.
- Nil* (kompozycja alegoryczna) w Watykanie. T. VI, str. 129.
- Niobe i jej dzieci* we Florencyi — bliższe opisanie tego starogreckiego arcydzieła. T. III, str. 162, fig. 52 i 53. Mit tragiczny o Niobie. T. III, str. 162. Charakterystyka epoki, w której ta grupa była wykonaną. T. III, str. 166. T. IV, str. 155. Ustawienie figur niegdyś do niej należących. T. III, str. 167.
- Nocna jazda* z Neapolu do Rzymu. T. V, str. 17.
- Numer 10* i sala jadalna w Locanda Grande w Tryeście. T. I, str. 106.
- Nymphaeum*. T. V, str. 244 przyp.
- Obczyzna* i widok z niej na morze. T. I, str. 100.
- Obelisk* na placu Ś-go Piotra w Rzymie i jego dzieje. T. VI, str. 20.
- Obiad* w Molo di Gaeta. T. V, str. 16.
- Obóz Pretoryanów* (castra Praetoria). T. V, str. 226 przyp.
- Obraz malowany* a opis. T. I, str. 289.
- Obrazek nocny* z Colosseum. T. V, str. 154.
- Obrazki weneckie* z gondoly widziane. T. II, str. 179.
- Obrazy* na stosie ogniowym. T. III, str. 280.
- Obszar* starożytnego a nowoczesnego Rzymu. T. V, str. 54 przyp.
- Obumarły świat* na schyłach Wezuwiusza. T. IV, str. 351.
- Obwieszczenia* straszliwe w Pompei. T. IV, str. 237.
- Odkrycie* rzeźb egineckich w r. 1811. T. VI, str. 139.
- Oecus* starorzymskiego domu. T. IV, str. 277, 283, fig. 98.
- Ofiarowanie* NS. Panny, Tycyana w Wenecyi. T. II, str. 78.
- Ogórki* malowane zabijają wielkiego artystę. T. V, str. 140.
- Ogród* (willi) Albani w Rzymie. T. VI, str. 150.
- Ogród* Boboli we Florencyi. T. III, str. 313.
- botaniczny w Padwie i palma. T. II, str. 241.
- (pałacu) Calergi w Wenecyi. T. I, str. 255.
- (willi) Ludovisi w Rzymie. T. VI, str. 150.
- i park willi Pallavicini pod Genuą. T. III, str. 132.
- Reale w Wenecyi. T. I, str. 178.

- Ogród* starożytny w domu Sallustiusa w Pompei. T. IV, str. 280, fig. 97.
- Villa Reale w Neapolu. T. IV, str. 100, 102.
- Ogrodnictwo* artystyczne i jego rodzaje. T. VI, str. 151.
- Ogrody* Agrippiny. T. VI, str. 11.
- farnezyjskie w Rzymie. T. V, str. 42.
 - francuzkie (raczej włoskie), a ogrody angielskie (raczej chińskie). T. VI, str. 150.
- Ogrody publiczne* w Wenecyi. T. II, str. 61.
- Oko morskie* w Tatrach, w nocy. T. III, str. 275.
- Okręt* Bucentaur wenecki. T. II, str. 57.
- Hierona. T. II, str. 58.
 - Ptolomeusza. T. II, str. 58.
 - szatański. T. II, str. 70.
- Okrucieństwo* dawnych Rzymian. T. V, str. 72 przyp. 74.
- neapolitańskiego ludu. T. V, str. 14.
- Ołtarz* rzeźbiony z czasów Karolingów w Medyolanie. T. III, str. 51, fig. 43.
- Opatrzne chwile* w życiu ludzkim. T. III, str. 30.
- Opisthodom* w świątyni starożytniej. T. VI, str. 176.
- Orchestra* w teatrze rzymskim. T. IV, str. 254, 257.
- Ornamentyka* zdobiąca sprzęty jaką była w starożytności, a jaką w wiekach średnich. T. IV, str. 178. Ob. Sztuka nadobna.
- Orzeł stary a Rzym* w upadku. T. V, str. 129.
- Osiełek Nikon* uczczony pomnikiem. T. III, str. 180 przyp.
- Ospedale Grande* w Medyolanie. T. III, str. 56, fig. 45.
- Ostateczności* w historii. T. I, str. 94.
- znoszą się nawzajem. T. VI, str. 150.
- Ostatnie* dwie Foscari. T. I, str. 226.
- Ostium* starożytnego domu. T. IV, str. 273.
- Ostrołuk* gotycki i znaczenie jego konstrukcyjne. T. IV, str. 17 przyp.
- Padwa**, T. II, str. 232 do 243.
- Pagór* Aventinus. T. V, str. 43, 47, 51.
- Caelius w Rzymie. T. V, str. 43, 50, 229.
 - Esquilinus. T. V, str. 44, 53, 230.
 - Janiculus w Rzymie. T. V, str. 44, 51.
 - Kapitołiński. T. V, str. 36, 39, 48, 55, 58 przyp.; bliższy pogląd str. 67; szczegółowy opis str. 63 do 86 (na planie fig. 110, ob. str. 89 przyp.)
 - Palatyński, bliższe wspomnienie. T. V, str. 42, 43, 47; na nim założony pierwotny Rzym str. 47. Dzieje góry Palatyńskiej i jej wejście dzisiejsze str. 168 do 178.
 - Pincius. T. V, str. 44.
 - Quirinalis. T. V, str. 44; zaludniony Sabinami, str. 48. T. VI, str. 162. (Ob. Monte Cavallo).

- Pagór Vaticanus* w Rzymie. T. V, str. 44.
 — *Viminalis*. T. V, str. 44, 53.
Pagórek Monte Testaccio w Rzymie. T. V, str. 251.
Pakosław, Powieś Szląska. T. I, str. 36.
Pala d'oro, w kościele Ś-go Marka w Wenecyi. T. I, str. 165.
Pallady (Minerwy) Fidiassa. T. VI, str. 190.
Pałac Balbi w Genui. T. III, str. 122.
 — Balbi w Wenecyi i Królówic Polski Władysław (IV). T. I, str. 202.
 — Brignole w Genui. T. III, str. 120.
 — Caffarelli w Rzymie i jego znaczenie topograficzne. T. V, str. 37.
 — Cancellaria w Rzymie. T. VI, str. 62.
 — Capello w Wenecyi. T. II, str. 182.
 — Capodimonte w Neapolu. T. IV, str. 133.
 — Casa Doro w Wenecyi. T. I, str. 238, fig. 9.
 — Cornaro w Wenecyi. T. I, str. 194.
 — Costaguti w Rzymie. T. V, str. 196.
 — Dario w Wenecyi. T. I, str. 194.
 — Dożów w Wenecyi — widok od morza. T. I, str. 136; tylna strona str. 140; dziedziniec. T. II, str. 42; Porta della Carta, str. 43; studnie, str. 50; Sala del Maggior Consiglio, str. 110; Schody złote, str. 122; inne sale tego pałacu, str. 123 — więzienia, str. 128.
 — Fabrica Nuova w Wenecyi. T. I, str. 146.
 — Farsetti i Loredan w Wenecyi. T. I, str. 266.
 — Foscari w Wenecyi jako wzór stylu gotycko-arabskiego. T. I, str. 202, fig. 8.
 — Giraud w Rzymie. T. VI, str. 63.
 — Giustiniani w Wenecyi. T. I, str. 193.
 — Grimani w Wenecyi. T. I, str. 232, 234.
 — Konserwatorów w Rzymie. T. V, str. 36, fig. 109, str. 38 przyp. str. 89 przyp.
 — Kwirynalski w Rzymie. T. VI, str. 166.
 — Manzoni Angarami w Wenecyi. T. I, str. 194.
 — Marcello Durazzo w Genui. T. III, str. 126.
 — Mattei w Rzymie. T. V, str. 198.
 — Muzeum Kapitołińskiego. T. V, str. 37, fig. 109, str. 39, 89 przyp. T. VI, str. 150*.
 — Pappafava w Padwie. T. II, str. 242.
 — Pesaro w Wenecyi. T. I, str. 246.
 — Pisani w Wenecyi. T. I, str. 228.
 — Pitti we Florencyi i galeryja jego. T. III, str. 268.
 — Prokuracyj dawnych w Wenecyi. T. I, str. 146, 149, 159.
 — Prokuracyj nowych w Wenecyi. T. I, str. 146, 148, 149, 159.
 — Ragione w Padwie. T. II, str. 239.
 — Rządowy w Sienie. T. III, str. 310.

- Pałac* Sauli w Genui. T. III, str. 127,
 — Senatorski w Rzymie. T. V, str. 38 przyp., fig. 109, str. 89
 przyp. T. VI, str. 130.
 — Strozzi we Florencyi. T. III, str. 265, fig. 67 i 68.
 — Uffizi we Florencyi. T. III, str. 159; jego galerya str. 161,
 172, 186. 295, 298.
 — Wenecki w Rzymie. T. V, str. 31, 37 przyp. T. VI, str. 60.
 — Vechio we Florencyi. T. III, str. 156, fig. 51.
 — Vendramin Calergi w Wenecyi. T. I, str. 247, fig. 10, 11 i 12.
- Pałace* cesarzów rzymskich na Palatynie. T. V. str. 177.
 — geneueńskie i ogólna ich charakterystyka. T. III, str. 129.
 — prywatne i ich ogólne estetyczne znaczenie. T. III, str. 116.
 — watykańskie, oznacz. na mapie. T. V, str. 55 przyp.
- NS. Panna* Cimabuego we Florencyi, jeden wizerunek w kościele
 S. Maria Novella. T. III, str. 247; drugi w akademii
 Florenckiej. T. IV, str. 14.
 — — (Zingarella) Correggia w Neapolu. T. IV, str. 345.
 — — (della Gatta) przez Giulio Romano w Neapolu. T. IV,
 str. 343.
 — — Filipa Lippi we Florencyi. T. III, str. 299.
 — — Jana i Antoniego z Murano, w Wenecyi. T. I, str. 282.
 — — Kwiatu, posąg Jana z Pizy we Florencyi. T. III, str.
 204, fig. 60
 — — (Madonna del Cardellino) Rafaela we Florencyi. T. III,
 str. 182.
 — — (col divino amore) Rafaela w Neapolu. T. IV, str. 343.
 — — przez Parmigianino we Florencyi. T. III, str. 274.
- NS. Panna i Święci*, Jana Belliniego w Wenecyi. T. I, str. 305.
- NS. Panny Koronacya*, Pawła z Werony. T. II, str. 104.
- Panteizm* wyrażający się w Panteonie Rzymskim. T. V, str. 212.
- Panteon* w Pompei. T. IV, str. 232.
 — w Rzymie. T. V, str. od 200 do 216, fig. 116 i 117.
- Paradiso* Tintoretta. T. II, str. 112.
- Paradisus*, ob. Atrium.
- Parki*, Michała-Anioła we Florencyi. T. III, str. 272.
- Parthenon* w Atenach. T. VI. str. 143 i nast.
- Paschał*. T. VI, str. 53.
- Pasquino* i Paszkwil. T. VI, str. 114 i nast. przyp.
- Patrycyusz* Jan i małżonka jego. Legenda. T. VI, str. 48.
- Pawia* i jej Certosa. T. III, str. 83 do 101.
- Pazzowie* i spisek ich przeciw Medyceuszom. T. III, str. 223.
- Pejzaż* historyczny, malowidło starożytne. T. IV, str. 308, fig. 106.
 — malowany bez harmonii w oświeceniu. T. I, str. 64 i nast.
 — malowany a widok rzeczywistej natury. T. I, str. 67.
- Pejzaże* malowane bywają niekiedy jakby bezpowietrzne. T. I, str. 68.
- Perikles* i czasy jego. T. VI, str. 143.

- Peristilium* starorzymskiego domu. T. IV, str. 276, 280, fig. 95, str. 283, 284, fig. 98 i 99.
- Perseusz* i dzieci przed rydwanem tryumfatora. T. V, str. 72 przyp.
- posąg B. Celliniego we Florencyi. T. III, str. 289, fig. 69.
- Petrarka* błagający Urbana V. T. V, str. 132.
- w Wenecyi. T. I, str. 176.
- Petronella* Ś-ta złożona do grobu przez Guercino da Cento w Rzymie. T. VI, str. 108.
- Piękność* estetyczna w naturze zależy od szczęśliwego przypadku. T. II, str. 263.
- natury i całej rzeczywistości w stosunku do piękności sztuki. T. I, str. 188 w przyp. T. II, str. 258.
- a wdzięk. T. VI, str. 132.
- Pierrot* i cholera w Paryżu. T. IV, str. 129.
- Pierwsze prześladowanie* chrześcijan. T. VI, str. 11 i nast.
- Pietà* Annibala Caracci w Neapolu. T. IV, str. 347.
- Michała-Anioła w Rzymie. T. VI, str. 34.
- Piglia un lengo e fanne uno tu.* T. III, str. 210.
- Pinacotheka* w domu starorzymskim. T. IV, str. 278.
- Piotr Ś-ty*, posąg spiżowy w kościele Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 29, fig. 121.
- — męczennik przez Tycjana w Wenecyi. T. II, str. 170 i nast.
- — i Święci Jakóba Palmy w Wenecyi. T. II, str. 72 i nast.
- Piotra* Ś-go śmierć męczeńska. T. VI, str. 13.
- Piscina* w starorzymskim domu. T. IV, str. 276, 284, fig. 99, porówn. str. 247.
- Pius IX*, wraca z Castel Gandolfo do Rzymu. T. VI, str. 47.
- Piza.** T. III, str. od 315 do 327.
- Plac* Colonna w Rzymie. T. V, str. 251.
- del Gran Duca we Florencyi. T. III, str. 156*, fig. 51, str. 287.
- Kapitoński w Rzymie. T. V, str. 35, fig. 109, str. 38 przyp. str. 68., 89 przyp. T. VI, str. 130.
- Katedry we Florencyi. T. III, str. 160, 207*, 314.
- Katedry w Pizie. T. III, str. 316, fig. 72.
- Ś-go Marka w Wenecyi. T. I, str. 145* i nast. fig. 3, widok wieczorem, str. 170.
- Navona w Rzymie. T. V, str. 196 przyp.
- Piazzetta w Wenecyi. T. I, str. 132, fig. 3, str. 149 wieczorem, str. 170.
- Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 18 i nast.
- Plan* kościoła Ś-go Pawła w Rzymie, jako prototyp rozkładu staro-chrześcijańskich bazylik. T. VI, str. 38, fig. 123.
- Plato*, popiersie spiżowe w Neapolu. T. IV, str. 172.
- Płaskorzeźba chrześcijańska* w katakombach porównana z grecką i starorzymską. T. V, str. 75.

- Plaskorzeźba rzymska*, najwierniejszym wyrazem ducha i usposobienia Rzymian. T. V, str. 164.
- Plinthus*, w stopie kolumny. T. VI, str. 181.
- Płyty marmurowe* cienkie zastępujące szyby szklanne. T. II, str. 18. T. III, str. 200.
- Pochód historyi*. T. III, str. 284.
- Pociecha rodziców* po stracie dziecka. T. VI, str. 116.
- Poczet mistrzów*, o których mowa była w pięciu tomach niniejszego dzieła. T. VI, str. 277.
- Pocztyliony i konduktory* poczty neapolitańskiej. T. V, str. 12, 14, 15.
- Podania ludowe* a artyzm poety. T. I, str. 82.
- Poddasza ołowiane* w Wenecyi. T. II, str. 127 i nast.
- Podstęp malarza*. T. I, str. 299.
- Poeta i artysta* a chwila natchnienia. T. I, str. 179.
- — winien brać potrącenie fantazyi swojej od zewnętrz-
nego świata. T. II, str. 171 — rozpoczynając od my-
śli z góry powziętęj nie stworzy dzieła piękności.
T. II, str. 273.
- Poeta* o wielkich talentach z negacyą w sercu. T. I, str. 97.
- winien brać potrącenie od poezyi i uczuć swojego ludu. T. I, str. 78.
- Poezya* dawna podróży zaginęła. T. I, str. 69.
- klasyczna a romantyczna. T. II, str. 197.
- a powieść gminna w stosunku do zdarzenia historycznego
i poezyi istnego wieszczą. T. I, str. 75.
- Pogrzeb* w Neapolu. T. IV, str. 293.
- Pollux i Castor*, ich miłość braterska i grób. T. VI, str. 169.
- — (Dioskury) posągi kolosalne na Kwirynale w Rzy-
mie. T. VI, str. 162 i nast.
- Polychromia* w architekturze starożytnéj. T. VI, str. 180 i 182.
- Pomniki starożytne* a ich losy złowrogie. T. V, str. 127 do 134.
- Pompeja**. T. IV, od str. 206 do 292. Pierwsze odwiedziny, str. 206,
dzieje tego miasta, str. 208. Pierwsza katastrofa, str. 209 —
ostatnia katastrofa opisana przez naocznego świadka, str. 210
przyp. — opisanie dokładniejsze obecnego stanu do str. 292.
- Pompejus*, posąg kolosalny, Rzym. T. VI, str. 161.
- Porozumienie się z czytelnikiem* co do obeznania się z historią sztuki
w Toskanii a dziejami artyzmu dawnéj Grecyi i Rzymu. T. III,
str. 144.
- Porozumienie się z czytelnikiem* względem wędrówek po Rzymie Sta-
rym. T. V, str. 32 przyp.
- Porta Appa*. T. V, str. 239.
- Porta Labicana* czyli Praenestina w Rzymie. T. V, str. 235.
- Porta libitenensis* w amfiteatrze. T. IV, str. 254.
- Porta Maggiore* w Rzymie. T. V, str. 235.
- Porticus* (przysionek) Oktawii w Rzymie. T. V, str. 194.
- Portrety* przez Rafaela we Florencyi. T. III, str. 182, 303.

- Porwanie Europy*, Pawła z Werony w Wenecyi. T. II, str. 124.
Porwanie Sabinki, grupa Jana z Bononii we Florencyi. T. III, str. 292, fig. 71.
Porządki greckiej architektury, ob. Styl.
Posąg Coleoni w Wenecyi. T. II, str. 168.
Posągi konne w kościele w Wenecyi. T. II, str. 163.
Posąg konny Domicyana na Forum R. T. V, str. 91 przyp., str. 111.
 — wrożący przyszłość. T. IV, str. 318 przyp.
Poszki zdobiące starożytne impluvia i studnie. T. IV, str. 274, fig. 94.
Posidippus, posąg w Watykanie. T. VI, str. 115.
Posilippo w Neapolu. T. IV, str. 135.
Potęgi natury walczące z człowiekiem. T. III, str. 237.
Potocki Stanisław, autor dzieła „O Sztuce u Dawnych, czyli Winkelman Polski“, braciszek Siekierka. T. I, str. 122, 129.
Pożar w Borgo, Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 87.
 — Rzymu za Nerona epoką w architekturze rzymskiej. T. VI, str. 210.
Pożegnanie się moje z czytelnikiem i z książką niniejszą w obec Dioskurów w Rzymie. T. VI, str. 166 i nast.
 — — nasze z Florencją. T. III, str. 314.
 — — Ś-go Piotra ze Św. Pawłem przed śmiercią męczeńską T. VI, str. 39 i nast.
Prata Flaminia w Rzymie. T. V, str. 44.
Prawo odnoszenia się jestestwa na zewnątrz — jest podwaliną wszech-jestestw stworzonych. T. II, str. 282.
Pronaos w świątyni starożytniej. T. VI, str. 176 — porówn. T. IV, str. 227, fig. 85 i 86.
Propyleje w Atenach. T. VI, str. 189.
Proroki przyszłości. T. I, str. 271 i nast.
Proroki i Sybille Michała-Anioła (kaplica Sykstyńska), porównanie ich z Jowiszem Fidasza. T. VI, str. 97.
Prostylos. T. VI, str. 177, fig. 152.
Proteus anguineus. T. I, str. 99.
Prothyryon w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 51.
Proza dzisiejszych sprzętów. T. IV, str. 178.
Przedmioty nawet bezduszne mogą być wdzięku pełne. T. VI, str. 132.
Przeгляд według epok dzieł architektury opisanych w Medyolanie, Pawii i w Genui. T. III, str. 131.
 — według epok dzieł najważniejszych architektury opisanych w tomie I i II niniejszej Podróży. T. II, str. 209.
Przemysł a czysta umiejętność. T. II, str. 225.
Przepaska dziewicy zawieszona na gwiazdach. T. VI, str. 114.
Przewódca malarstwa w XV wieku we Florencyi. T. III, str. 300.
Przybytki (trzy) *Janusa* przy Forum Rom. T. V, str. 106.
Przypadek na kolei żelaznej. T. I, str. 29.
Przypadkowość w naturze. T. II, str. 262.

- Przyszłość narodów a uczciwość rodzinnego obyczaju.* T. II, 147.
- Pseudodipteros.* T. VI, str. 178, fig. 156.
- Pulcinello* w Neapolu. T. IV, str. 191.
- Pulpit* w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 53.
- Pustelnia* na Wezuwiuszu. T. IV, str. 351.
- Pycha* bywa karą Bożą. T. IV, str. 90.
- Quandt*, zob. Lanzi.
- Radcliff*, autorka i fantazya jej. T. I, str. 247.
- Raj* nie zna zegarów. T. II, str. 7.
- Realizm* hollenderskiej a naturalizm neapolitańskiej szkoły. T. IV, str. 326.
- w sztuce Rzymian. T. VI, str. 210.
- Recepta na miłość.* T. III, str. 139.
- Regia* przy comitium rzymskiem. T. V, str. 102.
- Reichenburgowie*, podanie styryjskie. T. I, str. 90.
- Renessans* (styl w ogólności) — ob. sztuka *renessansu*, różni się od właściwego Odrodzenia. T. II, str. 171, 192. T. III, str. 254. T. IV, str. 31, 65.
- Renessans wczesny* wedle różnej historyi Florencyi i Wenecyi jest wręcz różny u tych dwóch ludów. T. IV, str. 34.
- Rinaldo i Armida* przez Aug. Caraccego w Neapolu. T. IV, str. 346.
- Riva degli Schiavoni* w Wenecyi. T. II, str. 62.
- Rodzina Daryusza* w namiocie Aleksandra W-go, Pawła z Werony. T. I, str. 229.
- Rodzina P. NS.* Łukasza Signorelli we Florencyi. T. III, str. 301.
- — — Michała-Anioła we Florencyi. T. III, str. 182.
- Roma Quadrata* (Rzym pierwotny) to jest Romulusa. T. V, str. 48.
- Romantyczne powieści* wśród świata klasycznego. T. V, str. 77.
- Romantyka* Ghibertego i naszego Wita Stwosza. T. III, str. 235 przyp.
- Romeo i Julia.* T. II, str. 252 przyp. (Tragedya Szekspira) str. 255.
- Rostra* (mównica) w Rzymie za czasów Rzeczypospolitej. T. V, str. 101, 108, na planie: str. 91 przyp.; za czasów Cezara: str. 108, na planie: str. 91 przyp.; za czasów cesarzów na planie: str. 88 przyp. i str. 78.
- Rozbójnicy.* T. III, str. 106.
- Rozmiary i kształt* Forum Rzymskiego. T. V, str. 98 i nast.
- obrzymie katakomb rzymskich. T. VI, str. 72 przyp.
- Rozmyślenia* nad losem niniejszej książki mojej. T. III, str. 313.
- Różnica* nastroju duszy świata starożytnego a nowoczesnego wyraża się w budowaniu domów prywatnych. T. IV, str. 266.
- Ruiny* starożytnego Rzymu. T. V, str. od 31 do 254.
- Rura* spiżowa starożytna z wodą w Neapolu. T. IV, str. 176.
- Rybak i Doża* — obraz Bordonego w Wenecyi. T. II, str. 95.

- Rząd dobry i rząd zły, obrazy Ambrogia di Lorenzo w Sienie.* T. III, str. 310.
- Rzecz publiczna a organizm żyjący.* T. II, str. 118.
- Rzeźba z XI wieku.* T. VI, str. 40, fig. 124.
- pełna, wstrętna najdawniejszym chrześcijanom. T. VI, str. 75.
- Rzeźba starochrześcijańska w ogólności.* T. VI, str. 216 — jej cechy str. 76.
- Rzeźby Ateńskiego Parthenonu i ich losy.* T. VI, str. 143 i nast. fig. 144 i 145.
- Rzym jednym wielkim grobem.* T. V, str. 238.
- widziany z Campagnii rzymskiej. T. V, str. 24.
- Rzymianie przeważnie ludem budownikiem.* T. V, str. 75.
- i sztuka sklepienia. T. V, str. 52.
- Rzymskie a polskie podania mityczne.* T. V, str. 49.
- Sacrarium w starochrześcijańskich bazylikach.* T. VI, str. 54.
- (sacellum) starorzyskiego domu. T. IV, str. 278.
- Sala Rotunda w Watykanie.* T. VI, str. 109.
- Sand G. w Wenecyi.* T. I, str. 178.
- Sansovino w kłopotach.* T. II, str. 151 i nast.
- Sarkofag Lucjusza Scypiona w Rzymie.* T. VI, str. 118.
- Sasso di Dante, we Florencyi.* T. III, str. 160, 206.
- Satyr i pan leśny, gruppa starożytna w Rzymie.* T. VI, str. 116.
- Savonarola.* T. III, str. 279 przyp.
- Sąd o ludziach jaki być winien.* T. I, str. 186 i nast.
- ostateczny Michała-Anioła w kaplicy Sykstyńskiej. T. VI, str. 99.
- Scena w teatrze rzymskim.* T. IV, str. 256 i nast.
- Schody gemońskie przy więzieniach mamertyńskich w Rzymie.* T. V, str. 122.
- Schola di S. Marco w Wenecyi.* T. II, str. 171, fig. 26 i 27.
- di S. Rocco w Wenecyi. T. II, str. 178.
- Xantha, pod schyłem Kapitolu. T. V, str. 88 i 89.
- Scholae w starorzyskim domu.* T. IV, str. 277.
- Sejm artystów całej Europy zwołany r. 1420 do Florencyi.* T. III, str. 214.
- Selvatico.* T. I, str. 289. T. IV, str. 4.
- Semering, przeprawa przez tę górę.* T. I, str. 53.
- Senaculum w Pompei.* T. IV, str. 233.
- Senatorium w starochrześcijańskich bazylikach.* T. II, str. 14 przyp. T. VI, str. 54.
- Senatus Domicyana w Rzymie.* T. V, str. 90 przyp.
- pierwotny. T. V, str. 101; Domicyana, str. 111.
- Senne wróżby biednego chłopca.* T. VI, str. 79.
- Septimius Severus i straszliwy czas jego.* T. V, str. 94.
- Septizonium w Rzymie.* T. V, str. 76.

- Serce* arcykapłanem w chwilach usunięcia. T. III, str. 277.
- Sessorium* w Rzymie. T. V, str. 238.
- Sette Sale* w Rzymie. T. V, str. 233.
- Sfinxy egipskie*, T. II, str. 240.
- Siedem pagórów* i siedem królów rzymskich. T. V, str. 47.
- Sienna**. T. III, str. 306 do 313.
- Signor Formica* na rzymskim karnawale. T. IV, str. 337 i nast.
- Silicernium*. T. IV, str. 287.
- Skala Tarpejska*. T. V, str. 38 przyp. — z dołu widziana, str. 83 —
dzieje tego urwiska są istną symboliką ducha pierwotnego
Rzymu, str. 78.
- Skarbce* (Thesauri) z mitycznych czasów Grecyi. T. VI, str. 184.
- Szkic* tymczasowy dziejów sztuki starożytnej. T. III, str. 152.
- Sklepienia* najdawniejsze w Europie. T. V, str. 52.
- Sklepienie* z naczyń glinianych. T. VI, str. 56.
- Skon* mistrza z upokorzony dumi. T. VI, str. 81.
- Wenecyi (roku 1797), a Logika History Powszechniej. T. II,
str. 117.
- Śmiech* i jaki jego powód. T. IV, str. 187.
- Śmierć Katona* Spagnoletta w Wnecyi. T. I, str. 262.
- Smutek* w naturze i sercu. T. VI, str. 67.
- Sny* złowrogie straszą matkobójcę. T. V, str. 173 przyp.
- Sobólki polskie* a Palilia starorzyskie. T. V, str. 47 i nast.
- Sophokles*, posąg w Rzymie. T. VI, str. 148.
- Spis* ilustracyj w kolei, którą są umieszczone w pięciu tomach ni-
niejszego dzieła. T. VI, str. 262.
- ilustracyj ułożony wedle epok i okresów historii sztuki. T. VI,
str. 269.
- Spisek Katyliny* przez Salvatora Rosy we Florencyi. T. III, str. 273.
- Spisek* morderczy malarzy neapolitańskich przeciw obcym artystom.
T. IV, str. 330. — Koniec ich, str. 333.
- Śpiż*, jego właściwości i zalety znakomite jako wątka dla rzeźby.
T. IV, str. 166.
- Spoliatorium* w amfiteatrze starorzyskim. T. IV, str. 254.
- Sposalizio* Rafaela, ob. Zaślubiny.
- Sprzety* prywatne z Pompei i Herculanium. T. IV, str. 176 i nast.
- Stadium* Domicyana w Rzymie. T. V, str. 195 przyp.
- Staryze* Rafaela w Watykanie. T. VI, str. 86.
- Stara panna*. T. I, str. 25.
- Starochrześcijańska* a starorzyska sztuka. T. IV, str. 9.
- Statek parowy* Lombardo. T. III, str. 140.
- Stoły wirujące* a pukające duchy. T. V, str. 188.
- Stopa* kolumny (baza) *atticka*. T. VI, str. 181, fig. 161.
- Stosunki* wzajemne wymiarów w przestrzeni. T. II, str. 168.
- Strada di Toledo* w Neapolu. T. IV, str. 106.
- Straussowie* skrzypki, ojciec i syn. T. I, str. 43.

Strącenie szatanów, grupa w Padwie. T. II, str. 243.

Studenci w Padwie, nowe czasy a dawne. T. II, str. 237.

Studii Publici, ob. muzeum w Neapolu.

Styl architektoniczny Palladia i tragedya klasyków francuzkich. T. II, str. 197.

- architektury gotycko-maurytański w Wenecyi. T. I, str. 202 do 211.
- bazylik chrześcijańskich w ogólności. T. VI, str. 15.
- (porządek) dorycki. T. VI, str. 178* i nast. fig. 158, str. 184, 185, 188.
- gotycki jako wyraz ducha chrześcijańskich ludów, zwłaszcza na północy. T. II, 32.
- (porządek) joński. T. VI, str. 178* i nast. fig. 159, 160 i 161, str. 184, 185, 188.
- (porządek) koryncki. T. VI, str. 178 i nast. 182*.
- romański a bizantyński. T. IV, str. 10 przyp.
- romański i gotycki w porównaniu do trzech porządków greckich. T. II, str. 31.

Style artystyczne w historii. T. VI, str. 183 do 250. T. IV, str. od 7 do 78, ob. jeszcze poniżej *Sztuka* (w czasach) *Barokizmu* i nast.

Subsellia w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 54.

Sudatorium w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.

Suspensura w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.

Światła zmieniające się w pejzażu. T. I, str. 64.

Świątyniczka Janusa na Forum R. T. V, str. 90 przyp. str. 111.

Świątynia Antonina i Faustynty przy Forum R. (S. Lorenzo in Miranda). T. V, str. 90 przyp.

- Castora i Polluxa (Dioskurów) przy Forum rzymskiem. T. str. 90 przyp.; str. 103 i nast. przyp.
- Deus Rediculus pod Rzymem. T. V, str. 246 i nast.
- Fortuny w Pompei. T. IV, str. 249, fig. 89.
- Fortuna Virilis (S. M. Egizzaca) w Rzymie. T. V, str. 181; opis w przyp.
- grecka, jej rozkład i stopniowy rozwój. T. VI, str. 176, fig. 150 do fig. 156.
- Janusa Germina w Rzymie. T. V, str. 49.
- Jowisza Gromów (Jupiter Tonans) w Rzymie. T. V, str. 40 w przyp., str. 112 i 113 przyp.
- Jowisza Kapitolińskiego w Rzymie. T. V, str. 38 przyp. za Romulusa, str. 48; późniejsza Tarquiniusza Pysznego, str. 68, odbudowana w końcu Rzeczypospolitej, str. 69.
- Jowisza w Pompei. T. IV, str. 226, fig. 85 i 86.
- Junony (Moneta) w Rzymie. T. V, str. 68.
- Marka Aureliusza (dziś urząd celny w Rzymie). T. V, str. 28, 252.
- Marsa Mściciela (Mars Ultor) w Rzymie. T. V, str. 160.

- Świątynia* Pudicitia Patricia w Rzymie. T. V, str. 180.
- Romulusa w Pompei. T. IV, str. 233, fig. 87.
 - Romulusa (Penatium) w Rzymie (dziś kościół ŚŚ. Kozmy i Damiana). T. V, str. 91, 134* i nast.
 - Romulusa, syna Maxentiusa pod Rzymem. T. V, str. 248.
 - Rzymska w ogólności. T. VI, str. 178, fig. 157 i 203*.
 - Saturna w Rzymie. T. V, str. 40, przyp. str. 89, przyp. str. 91.
 - Słońca w Rzymie. T. V, str. 167.
 - Szczęścia (Felicittatis) w Rzymie, oznaczenie na planie. T. V, str. 90 przyp. 101 i 107.
 - Wenery w Pompei. T. IV, str. 241.
 - Wenery i Kupidyna w Rzymie. T. V, str. 112.
 - Wenery i Romy. T. V, str. 139 i 140*.
 - Wespazyana na schyle Kapitolu. T. V, str. 40 przyp., str. 89 i 111.
 - (Aedes) Vesty na dawnym Comitium rzymskim, pierwotna założona przez Numę Pomp. T. V, str. 49 przyp., str. 90, odbudowana przez Domicyana, str. 111.
 - Vesty (S. M. de Sole) w Rzymie. T. V, str. 181.
 - Zgody (Concordiae) w Rzymie. T. V, str. 40 przyp., na planie: str. 89 przyp., str. 91 i 92*.
- Świątynie Etrusków*, ich budowa. T. V, str. 69.
- Świątynia swawola* w katakombach. T. VI, str. 73.
- Świątynia* pamiątek narodowych ukarane. T. I, str. 168.
- Sybylle* przy Forum R. V, str. 112.
- Szara godzina* — powód jej magii i poetyczności. T. IV, str. 102.
- Szatany* w klasztorze straszące Savonarolę. T. III, str. 279 i nast.
- Szczeble* coraz wyższe w naturze, czem są dla artyzmu a czem dla umiejętności. T. II, str. 275 i nast.
- Szkielety* ludzkie znalezione w Pompei. T. IV, str. 241, 262, 263, 286, 288, 289, 290.
- Szkl*a farbowane pomocą do malowania pejzażów. T. I, str. 65.
- weneckie. T. II, str. 26.
- Szkoła Ateńska* Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 86.
- Szkoła* chłopców starożytna w Pompei. T. IV, str. 236, i żaki szkolne w starożytności. T. IV, str. 238.
- i wychowanie w starożytności a w nowożytnym świecie. T. IV, str. 238.
 - artystyczne starożytne. T. VI, str. 183; nowożytne, str. 213; w szczególności tokańskie. T. IV, str. 7 do 78; ob. poniżej Sztuka Barokizmu.
- Sztuka nadobna* w ogóle. Jej różnica od sztuki pięknej. T. II, str. 60, 164, 168 i nast.; ob. *Ornamentyka*.
- Sztuka piękna*. Jej źródło i zadanie. T. II, str. 257 i nast.
- Sztuka* (w czasach) Barokizmu. T. VI, str. 243.

- Sztuka bizantyńska*. T. VI, str. 214.
- chrześcijańska, jej epoki dziejowe. T. VI, str. 213 do 250.
 - Etrusków. T. VI, str. 199 przyp.
 - gotyckiego stylu. T. VI, str. 218, 221* i nast.
 - grecka i jej epoki dziejowe. T. VI, str. 175 do 206.
 - nowożytna i jej epoki dziejowe. T. VI, str. 227 do 250.
 - (w epoce) odrodzenia właściwego. T. VI, str. 236.
 - renesansu i jej dwa okresy. T. VI, str. 227.
 - romańskiego stylu. T. VI, str. 218.
 - rzymska i jej dziejowe okresy. T. VI, str. 198.
 - średniowiekowa i jej okresy. T. VI, str. 213.
 - starożytna i jej okresy. T. VI, str. 213.
 - starożytna (klassyczna) i jej epoki. T. VI, str. 175 do 212.
- Szyby szklane w Pompei*. T. IV, str. 247.
- Tabernae* i porticus przy dawnym Forum rzymskim. T. V, str. 102.
- Tablinum* starorzyskiego domu. T. IV, str. 276, 280, fig. 95.
- Tabularium* rzymskie. T. V, str. 38, przyp. str. 39; wybudowanie jego i opis, str. 83; widok z niego na nizinę Forum, str. 85; oznaczone na mapie, str. 89 przyp.
- Tacitus i Pliniusz młodszy*. T. IV, str. 210 przyp.
- Taglioni* tancerka, jej znakomite zasługi. T. I, str. 244.
- Tańczące nimfy*, malowidła starożytne w Neapolu. T. IV, str. 300, fig. 100 i 101.
- Taniec* i głębsze jego znaczenie. T. I, str. 245.
- Teatr Balbusa*. T. V, str. 195 przyp.
- S. Carlo w Neapolu. T. IV, str. 196.
 - S. Carlino w Neapolu. T. IV, str. 191.
 - Marcella w Rzymie i opis jego. T. V, str. 192.
 - mniejszy w Pompei. T. IV, str. 255, fig. 91 i 92.
 - Pompejusza. T. V, str. 195 przyp.
 - i scena innego znaczenia w starożytnym, a innego w nowożytnym świecie. T. IV, str. 260.
- Teatra* (rzymskie) i ich scena stabilis. T. IV, str. 258.
- starorzyskie w ogólności. T. VI, str. 205.
 - zbyt wielkich wymiarów nie odpowiadają celowi. T. IV, str. 197.
- Teatralna* kortyna i jej narząd w teatrach rzymskich. T. IV, str. 259.
- Tepidorium* w łaźniach starorzyskich. T. IV, str. 246, 248, fig. 88.
- Tęcza* (łuk tryumfalny) w kościołach chrześcijańskich. T. II, str. 14 przyp. T. VI, str. 13, 38 i 54.
- Tęsknota* do natury ludów chrześcijańskich mniej znana starożytnym. T. IV, str. 307.
- Thermy* starożytne, ob. Łaźnie.
- Thumy* rozhukanego ludu szanują dzieła sztuki. T. IV, str. 325.
- Tok* (echinus) w kapitelu. T. VI, str. 182.

- Tomasz*, biskup wrocławski – powieść szlaska. T. I, str. 33 i nast.
Topografia Rzymu, ogólny pogląd na jego pagóry, równiny i bieg Tybru. T. V, str. 43.
Torcello, wyspa wenecka. T. II, str. 7 i nast.
Torsa (dwa) *Psychy* i *Bachusa* w Neapolu. T. IV, str. 151.
Torso Belwederski w Rzymie. T. VI, str. 117.
Tragedye francuzkich klasyków. T. I, str. 78.
Tragiczność i jój znaczenie estetyczne. T. I, str. 214.
Transfiguracya *Rafaela* w Rzymie. T. VI, str. 91.
Trastevere Rzymu. T. V, str. 55 przyp.
in Tribus Fatīs! T. V, str. 112.
Triclinium aestivum i *hibernum* starorzyskiego domu. T. str. 277, 283, fig. 98.
 — *funebre* w Pompei. T. IV, str. 286.
Trochilus w stopie kolumny. T. VI, str. 181.
Trofea Maryusza. T. V, str. 36 i nast. i 233*.
Troistość logiczna kompozycyi w architekturze i w każdej sztuce. T. I, str. 196 — znajdzie się ona w każdej kompozycyi prawdziwie artystycznej. T. I, str. 197.
Trupie głowy na grobowcach. T. IV, str. 205.
Trupy z XVI wieku w katakombach neapolitańskich. T. IV, str. 131.
Trybuna, ob. absis.
 — w pałacu Uffizi we Florencyi. T. III, str. 172.
Tryest wieczorem. T. I, str. 103.
Tryglify (trójwębki) belkowania doryckiego. T. VI, str. 180, fig. 158.
Tryumf Aleksandra W., dzieło Thorwaldsena. T. III, str. 72. T. VI, str. 166.
Tryumf śmierci, malował A. Orcanga w Pizie. T. III, str. 322.
Tryumf, znaczenie jego u Rzymian. T. V, str. od 71 do 75; opis jego szczegółowy, str. 71 przyp.
Trzej Królowie Jana Ang. da Fiesole we Florencyi. T. III, str. 299.
Tyberysz, popiersie w Neapolu. T. IV, str. 249.
- Uczciwa praca* nigdy nie bywa straconą. T. VI, str. 169.
Uczta w domu *Levi Pawła* z *Werony* w Wenecyi. T. II, str. 107.
Ukrzyżowanie *Ś-go Andrzeja* — *Karola Dolce* we Florencyi. T. III, str. 269.
Ulewa zwrótnikowa w Neapolu. T. V, str. 10 i nast.
Ulica Okropności, ob. *Vicus Cyprius*.
Ulicznik rysujący na bruku z wrózką w sercu. T. IV, str. 328 i nast.
Ulisses i Penelope, obraz starożytny w Neapolu. T. IV, str. 302, fig. 102.
Umarli i ich stosunek do żyjących. T. IV, str. 285.
 — pod *Willą Capodimonte*. T. IV, str. 134.
Umbria, jój natura i jój mistrze. T. VI, str. 78.

- Uniwersytet w Padwie i Polacy, którzy niegdyś w nim się kształcili.* T. II, str. 237.
- Upadek Jerozolimy i jego znaczenie w dziejach.* T. V, str. 142.
- Upadek świetnego rodu.* T. V, str. 196.
- Urzędnik pocztowy neapolitański.* T. V, str. 11 i nast.
- Ussarze polscy w Medyolanie.* T. III, str. 49.
- Wagi starożytne.* T. IV, str. 185, fig. 83.
- Walce starszego a młodszego Straussa.* T. I, str. 43.
- Walka z bykami w Colosseum.* T. V, str. 49 i przyp.
- między człowiekiem a zewnętrzną naturą. T. I, str. 265.
- Walter Scott i Thorwaldsen, i rozmowa ich na gościu.* T. VI, str. 165
przyp.
- Wał kamienny Serwiusa Tulliusza.* T. V, str. 52 i 56.
- Warszewicz i cesarz Soulouque.* T. III, str. 60.
- Wdzięk na czém zależy.* T. VI, str. 132.
- Wenecya**, od T. I, str. 131, do T. II, str. 224.
- Wenecya, jej widok ze statku.* T. I, str. 131.
- Wenery (dwie) Tycyana we Florencyi.* T. III, str. 184.
- Wenus (zwana) accroupie w Watykanie.* T. VI, str. 127.
- Kapitołińska. T. VI, str. 137.
- Kapuańska, starożytna grupa w Neapolu. T. IV, str. 116.
- Knidyjska w Watykanie. T. VI, str. 127.
- Medycejska we Florencyi. T. III, str. 173, fig. 54; znalezienie tego posągu. T. V, str. 194.
- Werona.** T. II, od str. 243 do 256.
- Weronika* — powieść styryjska. T. I, str. 84.
- Wezuwiusz, pierwszy jego widok.* T. IV, str. 94.
- wyprawa na jego szczyt. T. IV, str. 348 do 360.
- Wianki na Wisłę puszczane.* T. III, str. 142.
- Widok Genui ze statku parowego.* T. III, str. 140.
- Widok z Hotelu Feder (w Genui) na morze.* T. III, str. 102.
- Widok z morza na pobrażu Latinów.* T. IV, str. 88.
- ze świątyni Jowisza w Pompei. T. IV, str. 229.
- ulic w Genui. T. III, str. 107.
- ulic w Pompei. T. IV, str. 264.
- z Wezuwiusza. T. IV, str. 358.
- z wieży Ś-go Marka w Wenecyi. T. II, str. 220.
- z wyspy Skalnej — malowidło starożytne. T. IV, str. 308, fig. 105.
- Widoki Warszawy Canalettego.* T. II, str. 108.
- Widziadło Dioskurów na Forum w Rzymie.* T. V, str. 103.
- Wieczera Pańska Leonarda da Vinci w Medyolanie, smętne losy tego arcydzieła.* T. III, str. 12; bliższy opis jego. T. III, str. 15.

- Wieczera Pańska* wedle Leonarda da Vinci, mozaika, wykonał Raffaeli w Wiedniu. T. I, str. 41.
- Wieczór pierwszy* w Neapolu. T. IV, str. 104.
- Wiek XV*, a dawna bazylika Ś-go Piotra. T. VI, str. 15.
- Wiekło* (abakus) w kapitelu. T. VI, str. 179.
- Wielkie postacie* przeszłości. T. II, str. 115 i nast.
- Wierzby* i ich piękność. T. II, str. 230.
- Wierzynek* rajca Krakowski. T. III, str. 106.
- Wieża* pochylona w Pizie. T. III, str. 318, fig. 72.
- Wieża zegarowa* i jej spiżowe olbrzymy w Wenecyi. T. I, str. 132; bliższy jej opis, str. 149.
- Więzienia Mamertyńskie* w Rzymie. T. V, str. 51, 56, 66 i 90 przyp.; str. 72 przyp.; bliższy opis str. 122 i nast.
- Więzienia weneckie*. T. I, str. 140. T. II, 128*.
- Więzienie* założone przez Appiusa Claudiusa. T. V, str. 192 przyp.
- Wjazd* do Neapolu. T. IV, str. 98.
- Willa* di Negro w Genui. T. III, str. 123.
- Melzi nad jeziorem Como. T. III, str. 76.
- Pallavicini pod Genuą. T. III, str. 131 i nast.
- Serbelloni nad jeziorem Como. T. III, str. 74.
- Sommariva nad jeziorem Como. T. III, str. 71.
- Starorzyska w Pompei. T. IV, str. 288.
- Wille* pod Tryestem. T. I, str. 102.
- Wilczyca Rzymska*. T. V, str. 47.
- Winkelman*, nasze pierwsze o nim wspomnienie, charakterystyka jego życie i śmierć gwałtowna. T. I, od str. 106* do 131.
- Wiszniewski Michał* w Genui. T. III, str. 115, 117, 125.
- Władysław Jagiełło* i hrabiowie Cylejscy. T. I, str. 84.
- Władysław (IV) Królewicz Polski*, gościem w pałacu Cornaro w Wenecyi. T. I, str. 197.
- — — — mieszka w Wenecyi w pałacu Grimani. T. I, str. 235.
- Władysław Wysoki Książę Polski* i rycerz Lombardzki. T. III, str. 49.
- Włosy Bereniki* na niebie gwiazdzistém. T. IV, str. 174.
- Wniebowzięcie NŚ. Panny* przez Andrzeja del Sarto we Florencyi. T. III, str. 272.
- Wniebowzięcie* przez Tycyana, ob. Assunta.
- Wodnik* (człowiek-ryba). T. IV, str. 200.
- Wodotrysk* fonte gaja Jakóba della Quercia w Sienie. T. III, str. 312,
- delle Tatarughe w Rzymie. T. V, str. 196.
- Termini w Rzymie. T. V, str. 223.
- Trevi w Rzymie. T. VI, str. 65.
- Wodotryski* na placu Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 21.
- Wody! Wody na liny!* T. VI, str. 20.
- Wojażery* dzisiejsi. T. III, str. 26.

- Wól Farnazyjski* i duch epoki, w której ta grupa powstała. T. IV, str. 153 i nast. 156, 157, 159, fig. 77; mit tłumaczący ją, porównaj T. VI, str. 121, 123, 137.
- Wrona wróżka*. T. IV, str. 122.
- Wspomnienia z młodości*. T. III, str. 136.
- Wybawienie niewolnika przez Tintoretta w Wenecyi*. T. II, str. 101.
- Wychowanie a wdzięk*. T. VI, str. 133.
- Wypędzenie Heliodora* Rafaela. T. VI, str. 87.
- Wyspa na Tybrze* (di S. Bartolomeo, Tiburina). T. V, str. 195 przyp.
- Wzniosłość i tragiczność*. T. I, str. 212.
- Valery* a ucziwe słowa jego o ziomku i narodzie naszym. T. III, str. 241 przyp.
- Vasari* a mistrz słowiański. T. II, str. 91 i nast.
- Velabrum* w Rzymie. T. V, str. 44, 179.
- Velia* w Rzymie starożytnym. T. V, str. 91 przyp. 100 przyp.
- Vergognosa di Campo Santo* przez B. Gozzoli w Pizzie. T. III, str. 326.
- Vestibulum* w starożytnym domu. T. IV, str. 272, 282, fig. 98.
- Via Appia* w Rzymie. T. V, str. 239.
- Via Sacra* (Droga Święta) w starożytnym Rzymie. T. V, wskazanie jej na planie, str. 89, 92*, przyp. str. 99, 100, 106, 112, 156 znaczenie tej drogi i cały jej kierunek, str. 156* przyp.
- Via triumphalis*. T. V, str. 156.
- Vicus Cyprius* w Rzymie. T. V, str. 57.
- *Jugarius* i *Tusca* przy Forum Rzymskim. T. V, str. 102.
- Vomitoria* w amfiteatrach i teatrach starożytnych. T. IV, str. 258, porówn. T. II, str. 188. T. V, str. 146.
- Vulcanal* w Rzymie. T. V, str. 101.
- Xystus* (ogród) starożytnego domu. T. IV, str. 276, 280, 282, fig. 95, 97 i 98.
- Zadanie niniejszej Podróży do Włoch*. T. I, str. 16 do 24.
- Założenie Wenecyi*. T. II, str. 11.
- Zamki średniowiekowe a czasy dzisiejsze*. T. I, str. 68.
- Zanzare* neapolitańskie a komary polskie. T. IV, str. 105.
- Zapaśnicy dwaj*, grupa we Florencyi. T. III, str. 176, fig. 56.
- Zapaśnicy*, posągi spiżowe w Neapolu. T. IV, str. 169.
- Zaręczyny Ś. Katarzyny Correggia* w Neapolu. T. IV, str. 345.
- Zarys dziejów sztuki starożytnej i sztuki rozwiniętej w czasach chrześcijańskich we Włoszech*. T. VI, str. 175 do 250.
- Zarys Dziejów sztuki w Toskanii*. T. IV, str. 7 do 78.
- Zasługiny N. Panny Rafaela* (Sposalizio) w Medyolanie. T. III, str. 37*. T. VI, str. 84.
- Zawistni artyści*. T. VI, str. 108.
- Zazdrość* w sercu wielkiego mistrza. T. VI, str. 108.

- Zbroja Henryka IV w Wenecyi.* T. II, str. 60.
- Zbrojownia Wenecka.* T. II, str. 52.
- Zdjęcie z Krzyża* — malował Cigoli we Florencyi. T. III, str. 270.
- — przez Daniela da Voltera w Rzymie. T. VI, str. 109.
- Zingarella* przez Correggia w Neapolu. T. IV, str. 345.
- Złowrogie losy niszczą dzieła Leonarda da Vinci.* T. IV, str. 52.
- Złożenie Zbawiciela do grobu przez Garofala w Neapolu.* T. IV, str. 344.
- Zbawiciela do grobu przez Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 85.
- Zbawiciela do grobu Tycyana. T. II, str. 216 i nast.
- Zrodzenia się greckich bogów a rozwój dziejów sztuki.* T. I, str. 285.
- Zubożenie szlachty weneckiej.* T. I, str. 199 przyp.
- Zuchwalstwo partaczów.* T. III, str. 14.
- Zwaliska architektury greckiej inne mają znaczenie jak ruiny Rzymskie.* T. V, str. 64.
- w Campagnii Rzymskiej T. V, str. 25.
- Zwiastowanie Szymona di Martino we Florencyi.* T. III, str. 298 i nast.
- Zygmunt, dzwon na Wawelu.* T. I, str. 15.
- Żądza panowania u Rzymian i jej powód.* T. V, str. 73.
- Życie ocknione pasujące się ze śmiercią w obrazach Cimabuego.* T. IV, str. 15.

IV. TREŚĆ SZĘŚCIU TOMÓW

PODRÓŻY DO WŁOCH.

	Str.
I Tom. <i>Przedmowa autora</i>	VII
<i>Droga z Krakowa do Tryestu</i>	13
<i>Opisanie Wenecyi (część pierwsza)</i>	131
II Tom. <i>Opisanie Wenecyi (część druga)</i>	7
<i>Padwa</i>	232
<i>Werona</i>	243
<i>Dodatek: Miłość jako treść niewyczerpana dla poe- zy i sztuki pięknej</i>	256
III Tom. <i>Medyolan</i>	7
<i>Pawia</i>	83
<i>Genua</i>	101
IV Tom. <i>Zarys dziejów sztuki w Toskanii</i>	7
<i>Z Livorno do Neapolu</i>	83
<i>Neapol</i>	92
<i>Pompeja</i>	206
V Tom. <i>Przybycie do Rzymu</i>	7
<i>Ruiny starożytnego Rzymu</i>	29
VI Tom. <i>Kościoty i muzea Rzymu</i>	7
<i>Dodatek: Zarys dziejów sztuki starożytnej i sztuki rozwiniętej w czasach chrześcijańskich we Włoszech</i>	175

Spisy rzeczy zawartych w sześciu tomach „Podróży do Włoch“.

I. <i>Spis ilustracji:</i>	
A. W kolej, którą są umieszczone w sześciu tomach	262
B. Spis ilustracji ułożony wedle epoki i okresów hi- storyi sztuki	269
II. <i>Spis abecedłowy mistrzów, o których mowa była w sześciu tomach</i>	277
III. <i>Spis abecedłowy przedmiotów, o których była mowa w sześciu tomach</i>	312

KONIEC T. VI I OSTATNIEGO PODRÓŻY DO WŁOCH.



nr. 479