YA
MERA

TONEA KREMENA

DZIEŁA

DZIEŁA

JÓZEFA KREMERA.

Z DODANIEM ŻYCIORYSU I ROZBIORU PRAC KREMERA
ORAZ NOTATEK UZUPEŁNIAJĄCYCH,

PRZEZ

HENRYKA STRUVEGO.

TOM VII.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

TOM II.

WARSZAWA.
NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA,
Nowy-Świat, Nr. 39.
1878.

JÓZEF KREMER.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.

TOM II.

Opisanie Wenecyi (dalszy ciąg). — **Padwa. — Werona. — Dodatek: Miłość jako treść niewyczerpana dla poezyi i sztuki pięknéj.**

WARSZAWA.
NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA.
Nowy-Świat, Nr 39.
1878.

1A/2.7.01:7.03(438)(091)

WOJEWÓDZKA I MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA
Nr 6023/II
w Białymstoku
CZYTELNIA DLA DOROSŁYCH

KOMPUTER

913(438):929 Kremer J. "A":94(438):003.72.03(438)

Biblioteka Publiczna
6593
Białystok

Дозволено Цензурою.

Варшава, 27 Іюня 1878 года.

77
74

H.
R. 1089.
13.12.46 a.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

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

Nie darmo téż one stare wieki, co im nie brakło choć pogańskiéj mądrości, a dla téj mądrości poetyckiéj przyodziewy, lubili sobie roić i śpiewać a gwarzyć o elizejskich ogrodach, co nie znają białéj śnieżnéj zamieci, ani krwawego znoju, ani wichrów morskich, ani burzy łomotnéj po sercach, ani na wyścigi pośpiechu. W tym tedy Elyzyonie cienie zmarłych, napiwszy się z Lety owéj wody zapomnienia przecierpianych trosk ziemskich, chodzą po murawach wiecznie pulchnych, zielonych, i gawędzą i prawią z przyjacielska wśród kwitnącéj laurów gęstwiny. A wdzięcznie téż im i miło, bo dodają lubego chłodu krystaliczne Erydanu wody; ale wdzięczniéj im i miléj jeszcze, bo im nie dogrzewają uciekające chwile, że im obojętne są godziny co trapią i nękają śmiertelnych wśród ziemskiego żywota. Kto do tego cichego państwa zawita, ten już wolen troski a wyswobodzony z pod miedzianych praw nieużytego czasu. Pytajcie szkolne pacholęta, a choćby i doroślejszą uczącą się młodzież, któréj przecież żywot jest jeszcze rankiem majowym, a powiedzą wam, że uczucie błogie wakacyj wtedy im dopiéro całą pełnią zakipia, gdy się już z nienacka spostrzegą, jak-to obojętna im bijąca godzina i gdy nie dbają czy to dziś poniedziałek, czy wtorek, czy inny jaki dzień w tygodniu.

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

Torcello — to jedna z wysp Wenecyi najwięcéj oddalonych od

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

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

Otóż szczupłe gronko domowstw rozsypanych, wieża, dwa kościoły i dzwonnica, do tego tu i ówdzie snujący się człek: to jest Torcello.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ale, mości panowie! gdym wam prawił, jak-to historya chwyciła Atyllę grubiańskiéj pamięci, jak go zatrzymała w miejscu, bo jéj trzeba było na przyszłość téj świetnéj Wenecyi, gdym wam gadał jak-to historya przelatuje bez tchu kraje, szukając posłusznéj czeladzi a wiernych wyrobników dla siebie, czyliż rozumiecie, że to ma znaczyć, jakoby jakaś jéjmość, wskróś obca człowiekowi, którą historyą nazywamy, pracowała i myślała za człowieka? że jakoby tak człek pojedyńczy, jak i ludy i państwa, mogły sobie spać spokojnie, niby jasełka w koszu, póki ich historya na kijkach i drutach nie wepchnie do szopki, by bezczynnie witać rodzące się epoki świata? — Bynajmniéj! Takowe rozumienie byłoby istną filozofią zawojową, wierzącą w tureckie przeznaczenie; byłaby to filozofia arcy dogodna dla leniuchów a próżniaków, dla ludów śpiących spokojnie na przypiecku, i śniących, że tam wszystko za nich zrobi historya. Ba! pamiętajcie, że lubo prawda, że epoka, że czas tworzy swoich ludzi; — toć z drugiéj strony i to prawda, że wola ludzi i ich dzielność stwarza czas swój!

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

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

Stanęliśmy na placu katedry. Po lewéj jakiś dom o nizkim dachu a opatrzony w arkady cieniste, spokojne. Niedaleko katedra, po

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

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

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

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

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

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

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

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

Taka była część przednia zachodnia bazyliki — owo *Templum*. Obaczmy urządzenie części drugiéj, leżącéj na wschodnim jéj końcu, a zwanéj *Sanctuarium*.

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

Znacie już zewnętrzne wejrzenie téj katedry. Obaczmy teraz jéj rozkład wewnętrzny. Kościół ten, jak widzimy na naszéj *Fig. 13*, jest prostokątem, podzielonym w kierunku podłużnym dwoma rzędami kolumn na trzy nawy, z których boczne są sobie równe, a środkowa czyli główna nawa jest dwa razy szersza niż każda z bocznych; — w środku jednéj ze ścian krótszych, a tém samém w środku nawy głównéj, umieszczone celne drzwi kościoła, — a w środku ściany przeciwległéj wstawiona, w miejscu *A*, półkolem wielka niża (absis, concha, tribuna), ma ona tedy formę półwalca. Widzimy jako szerokość téj niży zajmuje sobą całą środkową nawę — a tak mamy już wyobrażenie o planie gruntowym téj bazyliki. Ta niża sklepi się od góry w ćwierć kuli, więc w półkopułę.

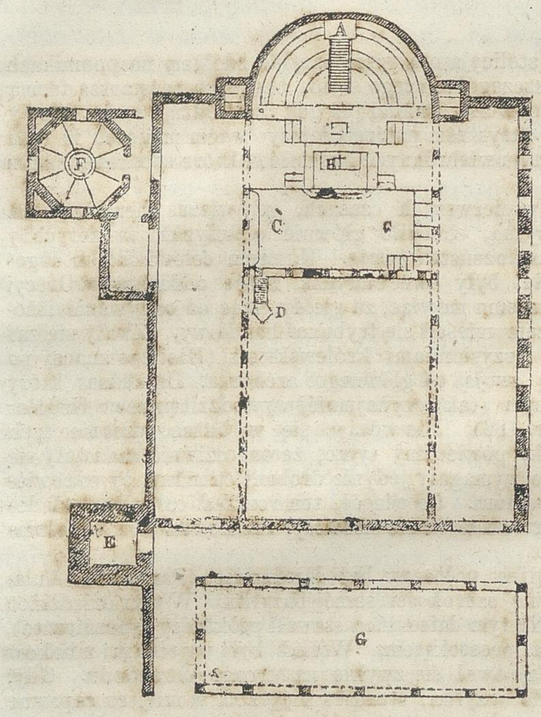


Fig. 13. **Katedra na Torcello.** Rzut poziomy.

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

---

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

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

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

---

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

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

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

Co się tknie ozdób, uważmy, że pierwotny kościół miewał wstręt do przystrojów plastyki, więc skulpturę, jako sztukę pogańską, wynagradzał dziełami malarstwa a najczęściéj mozaiką. Tak tedy ściany, wznoszące się powyżéj arkad w nawie środkowéj, a mianowicie tęcza i absis świeciły się pozłotą i przepychem mozaikowych obrazów.

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

Otóż w téj budowie, często wielce ubogiéj, spoczął jakby ziarnem cały przyszły rozwój kościołów chrześcijańskich, zwłaszcza na zachodzie Europy, bo u ludów łacińskiego wyznania.

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

Tak dawszy naszym czytelnikom wyobrażenie ogólne o bazylikach, nie tylko zrozumiemy style późniéj z niéj zrodzone, lecz pojmiemy też bazylikę torcellańską, krótkiemi wyrazami skreśloną.

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

Przed niżą, powyżéj wspominaną, lecz w niejakiém od niéj oddaleniu, wznosi się ołtarz wielki *B*. Ta niża (absyda) w téj naszéj torcellańskiéj katedrze nie tylko jest arcywspaniała, lecz jéj urzą-

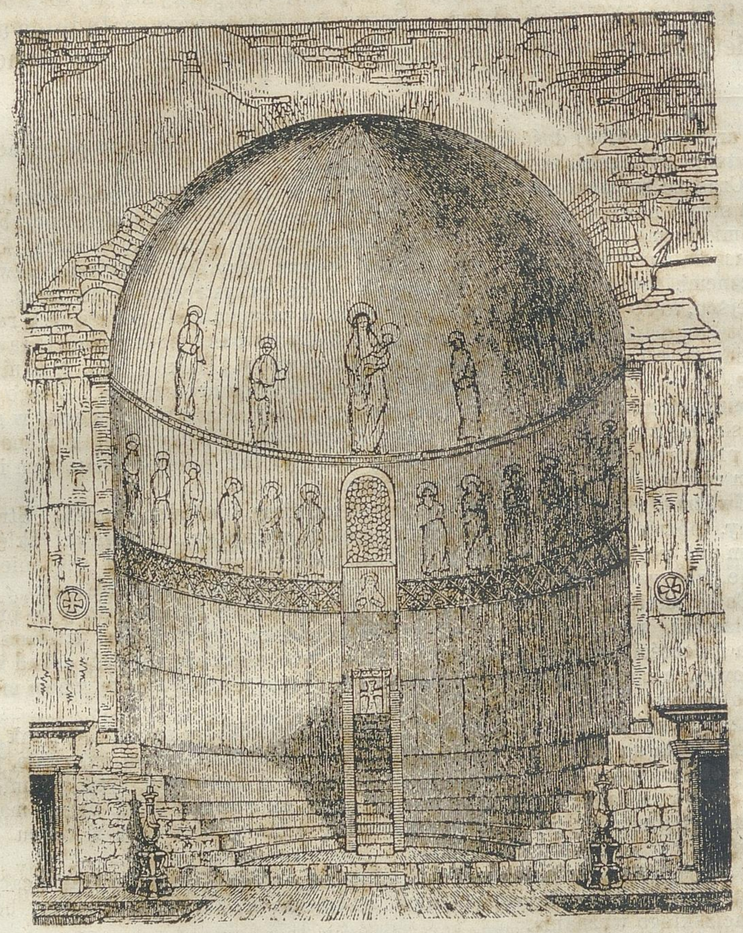


Fig. 14. **Absyda Katedry na Torcello.**

dzenie jest rownież dość oryginalne i dla tego dołączyliśmy *Fig. 14* z jéj pełnym widokiem. Czytelnik spostrzeże i na téj Fig. 14 i na Fig. 13 (str. 14), że ławy wznoszą się nad sobą amfiteatrem półkulistym, bo one przypierają do półkulistych ścian absydy czyli niży. Te ławy dziś świecą żywą, surową cegłą, niegdyś atoli były marmurem pokryte; na nich zasiadało wedle przepisów wyższe duchowieństwo. Widać także, na obu naszych figurach, jako wśród tych ław wstępują schody, prowadzące do biskupiego tronu. Dziś z tego tronu zostało jedynie tylne oparcie kamienne; na niém wyrabiane kwiaty i krzyż wielce staréj, a jeszcze nie radnéj roboty. Nad tronem biskupim widać wizerunek Zbawiciela błogosławiącego świat. Czytelnik spostrzeże na naszéj Fig. 14, jako ściany absydy nad ławami (konchy, trybuny) okryte są płytami marmuru. Nad temi płytami, zamiast przedzielenia architektonicznego, biegnie w kolo szeroki mozaikowy pas, niby szlak. A powyżéj tego pasu widać dwanaście postaci świętych, a powyżéj jeszcze świeci figura Najświętszéj Panny i czterech świętych. Wszystkie te postaci nie są malowane, lecz wykonane kosztowną mozaiką na złotém tle.

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

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

w Białymstoku

tęguje się jeszcze wrażeniem, które na nas sprawia różnica naw pobocznych a nawy środkowéj, tak wzniosłéj i tak obszernéj a wiodącéj nas wprost wśród obu rzędów kolumn arkadami do wielkiego ołtarza. Ta rozmaitość wymiarów wewnętrznych, łącząca się przecież dziwną harmonią, jest jakby poczynającym się organizmem architektonicznym a nawróceniem ducha ku własnym głębiom. A téj harmonii wewnętrznéj, tego zebrania się duszy we własném ognisku duszy, nie zna właśnie świat starożytny; nie znali go ani Grecy, ani Rzymianie, gdyż u nich człowiek, podobnie jak zmysłowe bogi jego, żył życiem zewnętrznem; więc téż świątnice jego zwrócone są całym przepychem architektonicznym na zewnątrz, ubierając się dla spraw świeckich a doczesnych w bogate przysionki i kolumnady, we fryze i gzymsy strojne. Przeciwnie czynią chrześcijańskie bazyliki; one nie zdobią już strony zewnętrznéj ku światu zwróconéj; bo świat jest doczesny, jest marny, rozlotny a wnętrze jest ducha nieśmiertelnego stolicą. Zatém to wnętrze bywa téż najczęściéj bogato ubrane; tutaj sztuka i nieznękana praca składała ofiary swojego kochania i czci rzewnéj, serdecznéj; — a gdy znowu ta absyda czyli trybuna jest samém sercem architektoniczném tego wnętrza, więc téż ona była już wysileniem najkosztowniejszego przepychu. Tutaj to pozłoty jaśnieją i migocą się mozaiką, tutaj potęgowała się przemyślna miłość, co wszystko rzuca, by z nizin ziemskich pokłonić się hołdem Panu na wysokościach.

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

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

Obok katedry wznosi się jéj dzwonnica (campanile) Fig. 13 E. Ona czworościenna, pokryta dachem dość nizkim. Poniżéj dachu cztery wysokie a wązkie okna, a nieco poniżéj na każdéj stronie dwie ślepe arkady wązkie, u góry krągłe, a spuszczające się do saméj ziemi. W tych arkadach okienka. Widać, że ta dzwonnica jest typem większéj części wież italskich. A jest to rzeczą prawdziwie dziwną, że lud włoski, którego natura w macierzyńskiéj miłości tak hojnie opatrzyła zmysłem do sztuki pięknéj, nie połączył organicznie wieży z przybytkiem samym, jak to przecież umieli z mistrzowska budowniki w innych stronach Europy. Zdaje się atoli, że to nie pochodzi z braku umiejętności u Włochów, ale raczéj z ich wstrętu łączenia wież, będących z natury ostremi, cieńkiemi, strzelistemi, podlotnemi, — z całością kościoła, który we Włoszech ma raczéj formy płaskie a nie śpiczaste, jak na północy.

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

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

Późniéj, dogodniejszą porą, powiemy sobie więcéj o zrodzeniach i rozwijaniu téj bizantyńskiéj architektury. Jak na teraz wystarczy, jeżeli sobie przypomnimy, że choć styl bazyliki rzymskiéj był najpierwszą formą chrześcijańskich świątnic, panującą na zachodzie i zrazu na wschodzie, przecież nieco późniéj pojawiła się druga forma architektury, bo styl bizantyński.

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

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

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

Bazylika pokrywa się stropem płaskim drewnianym. Świątnica bizantyńska wzdyma się w sklepienia kuliste, krągłe, wznosi potężne łuki krągłe; bo owo koncentrowanie się w jedném ognisku, owa centralizacya wszelkiej mocy, wszelkiego życia znajduje właśnie najwyższe wyrażenie swoje w systemacie półkulistym kopuł i półkopół. Wszak wiemy, iż ze wszystkich figur płaskich wielokąt, kwadrat, koło — a ze wszystkich figur bryłowych kula jest niby godłem ścisłego zebrania się w sobie a zestrzelenia się w jedném ognisku. Wiemy atoli równie, że te figury, a mianowicie koło, kula, właśnie dla téj abstrakcyi swojéj, nie zdolne do dalszego rozwoju; są to figury, wiecznie do siebie podobne, nie mające przyszłości, nieznające postępu; one właśnie dla tego, iż się wyłącznie do siebie, do jedynego swojego środka odnoszą, że się nie mają na zewnątrz, są w sobie zaklęte i są obrazem wiecznéj stagnacyi. Ztąd poszło, że styl bizantyński nie miał przyszłości w sobie. Ta architektura, raz dobiegłszy kresu swojego, zmarzła w sobie i skostniała. A tak Bizancyum, mimo wiedzy swojéj, uwidomiło w budowaniu, choć tak hardém, że było bez postępu, a co więcéj, że dokończyło lat żywota swojego a policzyło dni swoje.

Przeciwnie, owe kształty prostokątnéj bazyliki i wszystkie cechy jéj były pączkiem architektonicznéj piękności, z którego się rozwinęła przyszłość pełna treści a głębokiego znaczenia.

Nawróćmy atoli do dalszych cech tych tak sprzecznych form owéj pierwszéj starochrześcijańskiéj sztuki.

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

Bazylika, mająca ognisko swoje, bo wielki ołtarz w końcu prostokąta, samą tą formą zradza nawy swoje; w bizantyńskim przybytku, zbierającym się w samym środku swojéj przestrzeni, nie utworzą się już nawy we właściwém znaczeniu.

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

Typem a najpotężniejszym wzorem téj bizantyńskiéj architektury jest owo dzieło na wsze ludy sławne: ów kościół Św. Zofii w Konstantynopolu, zbudowany przez cesarza Justyniana w roku 547. Dziwna rzecz, że to cesarstwo bizantyńskie Greków, którego historya tysiącoletnia jest ciągłém a tak straszném próchnieniem za życia i ciągłém, boleści pełném konaniem, zdobyło się jednak na dzieło tak olbrzymich wymiarów a tak śmiałych i zuchwałych form. Ale bo téż ten kościół był jakby ostatecznem wysileniem umierającego starożytnego świata a testamentem, którym on zapisał i materyalne i umysłowe zasoby późnym wiekom a wnuczym pokoleniom. Wszak styl bizantyński w téj świątnicy dopiął najwyższego ukończenia swojego — tu jego szczyt a ostateczne „consumatum est“. On to stawił na oczy wypadek wypadków wszystkich, który fantazya wydobyć zdoła, kombinując i wiążąc abstrakcye głuche kwadratu, koła a kuli. Grecki Konstantynopol w téj świątnicy proroczył zgon swój; bo lubo długo, długo jeszcze wlokło się to życie jego, przecież godzina każda tego smętnego żywota zwiastowała mu nowe niesłychane męki, nowe strachy a poniżenia.

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

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

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

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

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

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

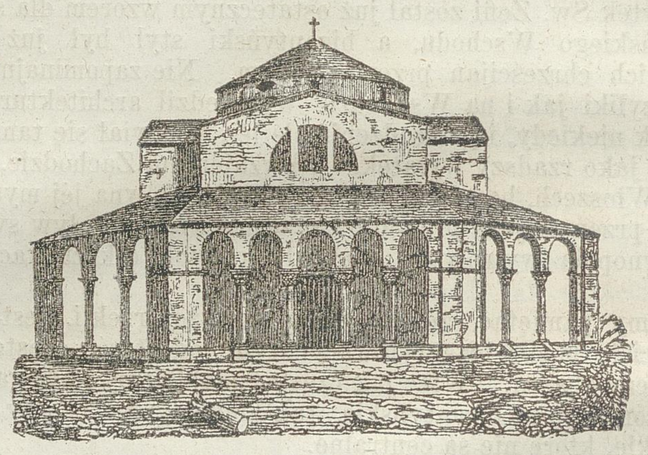


Fig. 15. **Kościół S-ta Fosca na Torcello.**

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

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

jest to forma krzyżowa, będąca tak w sobie skoncentrowaną, o ile tylko ona nią być może; teraz między wierzchołkiem każdego z tych trójkątów a wierzchołkiem mu najbliższym umieśćmy po dwie kolumny; tak ze czterech ramion krzyża utworzą się nam cztery podsienia *c*, *c*, *c*, *c*, a ze środka krzyża znów utworzy nam się naprzeciw kwadrat *b*, *b*, *b*, *b*. Umieśćmy przy *d* drzwi, tak podsienia po prawéj i po lewéj stronie zmienią się na nawy. Dodaj teraz do podsieni, będącéj naprzeciw drzwi, szerokość drugi raz tylą, i postaw tam także parę kolumn, więc uczyni nam się presbiteryum czyli chór *e*, który się będzie składał, jak widzimy, z dwóch nawek pobocznych i z jednéj środkowéj, równającéj się, co do szerokości, obóm pobocznym razem wziętym. Skończmy wszystkie trzy te nawki konchą półkulistą, stosownie do szerokości tych nawek, a stanie nam gotowy cały kościół.

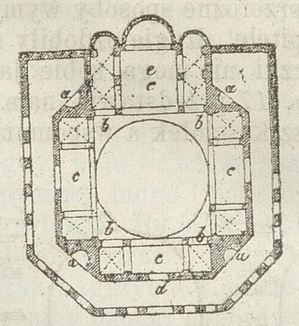


Fig. 16. **S-ta Fosca — rzut poziomy.**

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

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

cznéj pretensyjki, bo mają kapitele wielce a wielce rozmaite. Każda z nich niby o tém myśli, aby jakoś pięknie ubrać tę głowicę swoją, a ubrać, wedle własnego smaku a zachcenia, bo inaczéj od siostrzyc swoich drugich kolumn —, więc występują na tych kapitelach jakieś pierścienie, hafty, cętki, liścianki i niewiedzieć już jakie stroiki w przeróżne sposoby wymyślone; jedne z nich mają jakieś podwójne kapitele, drugie ozdobiły się niby z koryntska; znać jednak, że biedaczki nie mogą sobie jakoś przypomnieć onego Koryntu. Nasza *Fig. 17* przedstawia nam jedną z arkad, otaczających na zewnątrz nasz kościołek a wspomnianych powyżéj. Widzimy również na téj figurze kapitele, z których jeden (z lewéj naszéj ręki) jest arcy osobliwego kształtu. Przecież nie rozumiejmy, że ten kościół jest bizantyńskim z pierwszéj ręki; znać, że bizantynizm, zanim się dostał na Torcello, był puszczony przez alembik fantazyi różnych artystów. Mimo to te elegancye, które tu widzimy, są bardzo staréj daty, boć one wykwitły w wieku IX, a to nie mała rzecz. Bo S-ta Fosca, jak rzekłem, był zbudowany przed laty tysiącem, sięga przeto czasów Karola Wielkiego i czasów bajecznych historyi polskiéj. On nadto prześlicznym przykładem centralnego budowania, które tak często spotykamy we Włoszech, mianowicie w architekturze kaplic do chrzczenia przeznaczonych a stawianych obok kościołów (*).

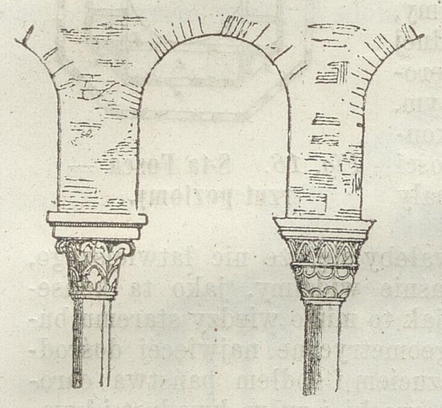


Fig. 17. **Arkada zewnętrzna z S-ta Fosca.**

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

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

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

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

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

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

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

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

Przez mały sklepik arcyskromny, daleki od wszelkiéj elegancyi i będący niby składem wyrobów szklannych, udałem się do saméj fabryki. Tu istne szatańskie gorąco dławiło tchy. Niby potępieńce uwijali się umurzani robotnicy, z lekka, może za nadto z lekka ubrani — a wśród spieki kipiącéj wrzawa, łoskot, krzyk nie do opisania. Uważałem atoli, że im który z nich głośniéj, im przeraźliwiéj krzyczał i komenderował, tém mniéj robił; hałasowanie a istna praca miały się do siebie w stosunku odwrotnym. Wszak to zwykle i u nas nieinaczéj bywa. Patrz gdy kilkunastu chłopów podnosi żelazną babę, bijąc pale pod most kolei żelaznéj; lub gdy grono cieślów ciągnie rynwę na dach, — jużci zawsze ten, co najgłośniéj wrzeszczy i woła: „daléj, chłopcy, wszyscy razem“, taki pewnie sam najwięcéj sobie folguje. Ba, alboż to pod innym względem inaczéj się dzieje! Ten i ów tak się szasta i tak strasznie dumny, wiele rozprawia o sobie i o swojéj miłości dobra publicznego, o poświęceniach, i drugich zachęca, szkaluje, czerni i strofuje lub chwali; lecz gdy się spytasz, czémże on się przysłużył temu dobru publicznemu, którego się czyni posłem a rzecznikiem; wtedy najczęściéj się okaże, albo, że u niego całe poświęcenie w ustach tylko a w wytartém

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

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

(*) Marco *Polo*, ur. około 1256 w Wenecyi; w r. 1275 wraz z ojcem swoim Nicolo Polo i stryjem Maffeo udał się w podróż do Azyi, gdzie pozostał do r. 1295. Umarł w Wenecyi 1323. Jego opis téj podróży wydanym został w r. 1496. Nowe wydanie Lazariego z r. 1847. — St.

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

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

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

Drugą świątynią na Murano, zasługującą na bliższe studya, jest

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

(**) Zob. T. I.

(***) Zob. T. I.

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

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

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

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

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

Nie miałżem słuszności za sobą, gdym wam dopiéro co rzekł, że

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

Nie będę też wam w téj chwili rozprawiał dokładniéj o rodowodzie stylu romańskiego, bo to zachowuję sobie na późniejszą porę, któréj nam pewnie nie zabraknie.

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

Tu nie czas, ani miejsce po temu, bym się rozwodził nad znaczeniem prawdziwém téj romantyczności i nad związkiem jéj ze współczesną architekturą, będącą jéj wcieleniem; na inném miejscu dość obszernie rzecz tę odprawiłem (*), a znów może zejdzie się nawet, że przy innéj sposobności o tém dodać mi wypadnie. Tutaj jedynie tyle wam na pamięć przywodzę, że wiara chrześcijańska rozwarła głębię wiekuistą w duszy każdego człowieka, prorocząc mu o nieskończoném jego znaczeniu; ztąd idealność wzlotna, ztąd jakieś tęsknoty bez granic, ztąd niezadowolenie z doczesności ziemskiéj stało się piętnem całego ludzkiego nastroju. A w blizkim związku z tą idealnością zradza się potęga indywidualności; człek czuje się być samodzielną, samoistną całostką, luźną jednostką; więc rad był na sobie się opierać i być czémś osobném, oddzielném, samoistném, ztąd mniéj go wiążą ogólne ustawy i prawa, lecz raczéj go porywa osobiste uczuciowe natchnienie, a tém samém fantastyczność wykipia z duszy, nadająca we wszystkich kierunkach życie i cechę romantyczną wiekom średnim. Widzimy tę dążność w rozpryśnieniu, rozpojedyńczeniu się państwa na jednostki feudalne, więc na luźnych lenników, siedzących zuchwale i samodzielnie na warownych zamczyskach; widzimy samowolę jednostki, mianowicie w idealnéj miłości, w honorze; bo w tych obu uczuciach człek sam wyłącznie na sobie oparty; widzimy tę dążność w rycerzach błędnych, w awanturowaniu się całych narodów i ludzi pojedyńczych, w gusłach i czarach napełniających świat i w tych wszystkich tak fantastycznych pojawach. O tém wszystkiém jednak mówiłem także już na inném miejscu (*).

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

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

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

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

(*) Tamże, zwłaszcza List XXVII.

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

Aby tę dwoistość tak dziwną z gruntu zrozumiéć i pojąć bliżéj, obaczmy, który z tych dwóch stylów jest wierniejszém tłómaczeniem onéj treści duchowéj średnich wieków, onéj romantyczności będącéj ich sercem, a któréj cechy właśnie powyżéj przywiedliśmy na pamięć czytelnikom naszym.

Wykazaliśmy już na inném miejscu, że wyrazem téj romantyczności ze symboliką kamienną tych cech duchowych jest styl gotycki (*). Nie będę przeto rozpisywał się tutaj nad właściwością jego. Przypominam tylko, że np. ta idealność usposobienia duszy, ta wzlotność tęsknoty pełna, to odrywanie się od ziemskiéj rzeczywistości, ma wyrażenie swoje w przemagającéj dążności pionowéj, wzlotnéj gotyckiego budowania; ten kierunek pionowy tak tu przeważa, iż prawie linie równoległe do poziomu zupełnie nikną. Wszak, kędy spojrzysz, widzisz tę symbolizującą się idealność, to zrywanie się z ziemi. Tak np. przypomni sobie, jak to cały kościół na zewnętrzu swojém filarami i łukami przepornemi rozdziela się na części osobne, wązkie a bardzo wysokie, — daléj jakto te same filary tak są wzniosłe a wysokie a kończą się piramidkami strzelistemi z kwiatonem u wierzchu, — daléj, jakto taż sama myśl żyje i we wnętrzu: bo tu widzisz zuchwałe sklepienia niezmiernie wysokie w porównaniu wymiarów poziomych, bo długości i szerokości kościoła, — chciéj sobie pomyślić, jaka to jest wzniosłość wież w niebo wzlatujących,— daléj, patrz na ów ostroluk gotycki tak charakterystyczny a tak hardy, dumny, do nieba tęskniący, który nie tylko jest wyrazem i symboliką duchowéj tęsknoty, ale nawet wypływem koniecznym, technicznym (statycznym), konstrukcyjnym; słowem i ogół cały i szczegóły wszystkie są jakby tryumfem ducha nad materyą. Rozumie się, że ta idealność i wzlotność, będąca piętnem usposobienia duchowego, nie tylko ma uzmysłowienie swoje w tych powyżéj np. wspomnionych cechach, lecz unaocznia się w onéj przezroczystości dzierganych ciosów, co niby uskrzydlone wzbijają się w górę, niby strącając z siebie ciężkość materyi.

Wiemy, że ta idealność najściśléj się krewni z dążnością opierania się na sobie i tworzenia jednostek rozpojedyńczonych, samodzielnych, indywidualnych; więc znowu te cechy gotycyzmu, powyżéj

(*) Listy z Krakowa, List XXVIII.

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

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

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

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

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

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

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

Zatém pragnąc, żeby młodsza bracia wśród czytelników moich nie dzieliła błędnego zdania, tak gęsto rozszerzonego między publicznością nawet wyższego wykształcenia, ośmielam się raz jeszcze powtórzyć treściwie com powyżéj szerzéj rozwinął. Więc pamiętajmy, że styl romański bynajmniéj nie był stopniem niższym i niby tylko przygotowawczym dla gotyckiego, i jakoby on się miał do gotycyzmu jedynie jako pączek nie rozwinięty do swojego kwiatu; owszem styl romański wykwitł w zupełności w całéj pełni swojéj; on bynajmniéj nie jest niedoskonałym gotycyzmem, ale jest w sobie osobnym i ukończonym. Tak dalece, że, jak rzekłem, może piękności jemu właściwe nie ustąpią piękności gotycyzmu. Możnaby powiedzieć, że styl romański, rozwijający się w Europie mniéj więcéj, jak już wiemy, od r. 1000 do 1200, wyobraża tę pierwszą epokę średnich

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

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

Nie rozwodząc się obecnie nad onym wspólnym duchem, żyjącym w obu tych formach, napomknę, że i rozkład obu jest podobny, że i w romańskim stylu jest pewna fantastyczność, często dziwacząca i wybredna; choć ta fantastyczność nie wyraża się jeszcze samemi formami architektonicznemi, jak w gotyckiéj architekturze, ale raczéj rzeźbą, więc buja w maszkary, dziwadła, co to na poły zwierzęta, na poły djabliki; więc tworzy koncepta jakby żarty drwiących demonów i t. d.

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

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

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

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

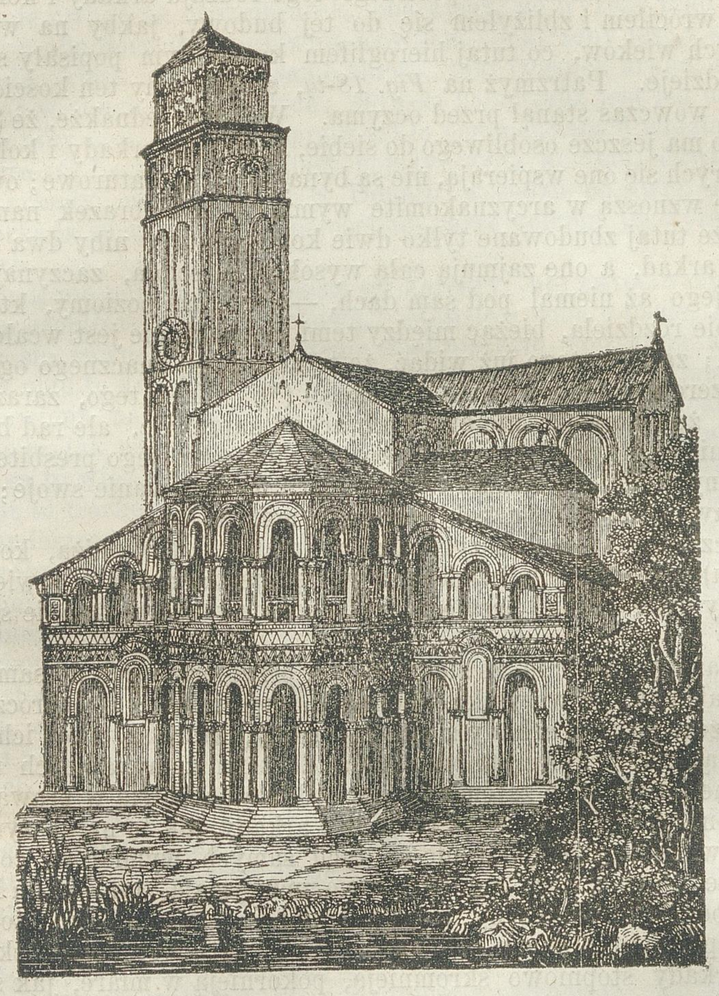


Fig. 18. **S. Donato na Murano ze strony presbiterium.**

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

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

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

Uważmy następnie, że siedm arkad, przypierających do saméj téj naszéj absydy, są wszystkie jednakich wymiarów; ale oprócz nich jest jeszcze po trzy arkady z każdéj strony, które są niby ich dalszym ciągiem, a które już przylegają do ścian zamykających nawy poboczne kościoła, a zatém do części oddalających się w prawą i lewą stronę od absydy. Otóż te boczne arkady, jak to na naszym rysunku widzicie, nie tylko nie są tych samych wymiarów, co owe pierwsze główne, lecz się stopniowo zmniejszają, tak, iż im która więcéj oddalona od absydy tém znaczniéj jest drobniejszą, stosując się do spadzistości dachu pokrywającego nawy poboczne. Rzekłbyś, że te arkady stopniowo skromnieją, pokornieją w miarę, jak są od wielkiego ołtarza, od jego sanctissimum oddalone; są to niby hymny, co brzmią ciszéj a ciszéj im daléj od Bożego tronu, im bliżéj świata, im bliżéj wrzawy doczesnéj. Spostrzegamy atoli równie, że te arkady bynajmniéj nie rzucają się wprost półkolem od kapitelu do kapitelu, bo taki rysunek byłby trochę ciężki, podsadzisty; owszem te łuki przypominają nam owe przysionki u Św. Foski na Torcello; bo i tu w S. Donato arkada od kapitelów ma się najprzód w górę prawie pionowo; a tak, znacznie się wzniósłszy, sklepi się dopiéro półkolem, tudzież nabiera śmigłego, lotnego wejrzenia. Jeżeli zwrócimy pilnie uwagę na nasz obrazek, obaczymy, że wyższy rząd tych arkad, a o nim dotychczas głównie mówiłem, opatrzony jest u spodu balustradą, która ma takież same słupki, taki rysunek arkad, który widzimy i w onych prawdziwych; słowem balustrada jest ich miniaturą, ich niby powtórzeniem, przez szkło pomniejszające widzianém.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wenecya.

(D a l s z y c i ą g.)

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

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

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

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

Rozpocznijmy jednak opis tego dziedzińca od początku.

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

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

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

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

Po lewéj ręce téj wspaniałéj bramy ciągnie się boczna strona kościoła Św. Marka; u wierzchu jéj bieży bogata balustrada dziergana, przezroczysta, a w pewném oddaleniu od téj ściany kościelnéj dwa czworograniaste filary dziwnego poglądu. Napisy ich koptyckie i hieroglify prawią, że to pielgrzymy z obcéj, dalekiéj ziemi. Zaiste, wszak to łupy a oznaki zwycięzkie, które niegdyś przywieźli Wenecyanie przez morze ze Saint-Jean d'Acre, z kościoła Św. Saby.

Takowe z prawéj i lewéj jest otoczenie bramy *della Carta;* ona

(*) Zob. T. I.

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

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

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

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

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

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

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

(*) Dla czegóż — byle w rzetelnie poczciwéj sprawie — nie pochwalić się i swojém? — Więc téż powiem, że całe to najnowsze odbudowanie tego kościoła odbywało się wedle planu danego przez brata mojego *Karola Kremera* D-ra fil. a dyrektora budownictwa w Krakowie. Wszak on również przewodniczył odnowieniu sławnéj naszéj bramy Floryańskiéj, a co więcéj odbudował gmach biblioteki uniwersyteckiéj, to jest owo stare Kollegium Jagiellońskie, zakupione dla Akademii jeszcze przez Władysława Jagiełłę. Gmach ten, dawniéj blizki ruiny, a zajmujący prócz kilku tylko sal mnogie drobne izdebki w których, krom urzędu bibliotecznego, mieściła się liczna służba uniwersytecka, już od kilku lat stał się przedmiotem odnowienia i niezadługo więc téż zaświeci szeregiem arcy wspaniałych zdobnych sal i ubierze się w bogatą ornamentykę architektoniczną. A lubo téj ornamentyki nie było w pierwotnym gmachu, toć przecież te wszystkie ozdoby jak i cały styl odbudowanego kollegium są dziś skomponowane w duchu Jagiellońskich czasów. Bo tu i owdzie pozostałe stare przedwieczne odrzwia, lub jakiś ułomek węgarzu, obok umiejętnego znawstwa a nadewszystko obok miłości przeszłéj chwały, wystarczyły architektowi by natchnąć jasnowidzeniem artystyczném i wystawić całość odpowiednią epoce jagiellońskiéj. Patrząc na tę budowę, dziś coraz pełniéj się roztaczającą, nabierasz przekonania, że w razie, gdyby one stare pokolenia jagiellońskie zmartwychwstały, uważałyby się w tym gmachu jakoby w domu u siebie, i byłyby zadowolnione z budownika, co, nie litując pracy i kombinującéj myśli, złożył im w ofierze najlepszą część istoty swojéj. Lecz nawróćmy do kościoła Franciszkanów w Krakowie, bo on osobliwie zajmujący dla nas i pod innym względem. Jakoż przy odbudowaniu go po pożarze w roku 1850 okazały się ślady, z których z pewnością zgadnąć można epoki architektoniczne, które on przeszedł w upływie wieków. I tak wypada naznaczyć mu cztery główne przeistoczenia okresy. Pierwotnie stawiany był w krzyż grecki, mający wszystkie cztery ramiona równe — (podobno roku 1223, czasy Leszka Białego); wchód był przeto na końcu jednego z tych ramion. Czyli zaś ten kościół pierwotny był stawiany w stylu bizantyńskim lub romańskim, trudno dziś już orzec z pewnością. Jest zaś niemal niewątpliwą, iż kościół ten późniéj nabrał kształtu gotyckiego. Jakoż do jednego z ramion przystawiono presbiterium w kształcie połowy ośmiokąta, dając mu potężne okna gotyckie; daléj przedłużono bardzo znacznie ramię, leżące na przeciw tego presbiterium. Tak tedy kościół otrzymał teraz formę krzyża łacińskiego. W końcu tego tak znacznie przydłużonego ramienia umieszczono główny wchód. Ten portal równie jak i okna wszystkie wzniosły się śmiało i butnie ostrołukiem gotyckim. Gdy w roku 1655, za czasów wojen szwedzkich, kościół Franciszkański zgorzał, nastało trzecie przeistoczenie jego architektury. To odbudowanie przypadło atoli w czasy najgorszego smaku — w czasy rokoko. Nad tém ramieniem przedłużoném zbudowano teraz sklepienie krągłe z wszystkiémi przyborami, odpowiedniemi ówczesnemu zwichniętemu smakowi — ozdobiono mdłemi płaskiemi tę nawę pilastrami i nadziano im kapitele korynckie, czyli raczéj spaczonego kompozytu. Z dawnych okien gotyckich uczyniono małe okienka u góry, krągłym łukiem zasklepione, presbiterium napuszczono światłem jaskrawém, rażącém, bo takowe wtedy wielce lubiono. Owa nawa długa straciła swój portal, będący głównym wstępem do kościoła, bo mury miejskie, z téj strony dotykające kościoła, broniły wejścia do kościoła. Wchodziło się tedy do świątyni jedną z naw poprzecznych — a ta nawa długa ciągnęła się przestrzenią zaciemnioną i pustą — więc odludną — a na domiar owo rokoko wysadziło się konceptem, co już obstanie za wizerunek całego ówczesnego smaku. Jakoż zachciało się kopuły na skrzyżowaniu ramion. I zbudowano ją. Lecz ona nie była widna z ulicy, gdyż chowała się pod olbrzymim stromym dachem gotyckim kościoła. Więc ta kopuła nie oświecała wnętrza świątnicy oknami. Więc dano jéj okna ślepe, świecące zwierciadłami zamiast szyb. Nastaje w roku 1850 pożar — a po nim nasze nowe odbudowanie. Wtedy roztworzono okna gotyckie dawno zamurowane i zapomniane; niektóre z nich dopiéro teraz odkryto, bo ich oprawy kamienne, niegdyś zalepione tynkiem, stały się niewidome dla świata. Teraz na powrót uczyniono portal gotycki na końcu nawy podłużnéj — a nad nim umieszczono ogromne strojne okno gotyckie. Oną wrzekomą kopułę zniesiono, a na jéj miejsce dano sklepienie gotyckie krzyżowe, bogate w żebra wiążące się misterną siatką z sobą. Lecz trudno było sklepienie owo rokoko, pokrywające nawę podłużną, zamienić na gotyckie — trzeba było chyba je zupełnie zrzucić, co było niepodobieństwem. Wtedy szczęśliwym pomysłem postanowiono przerobić tę nawę stylem romańskim. Styl romański, choć poprzedza gotycki, jest przecież także stylem średniowiekowym — romantycznym. Więc sklepienie rokoko teraz uczyniono podobne do sklepień romańskich, więc téż ściany pod tym sklepieniem ożywiono niżami romańskiemi. Więc zniesiono owe płaskie wiotkie pilastry i nieme ich kapitele a na ich miejsce dano silne, potężne pilastry ośmiościenne, jakto bywa w romańszczyznie. Tak przeto cały kościół przybiera jasność i harmonią, która, że tak powiem, ma swoje zidealizowanie w harmonii świateł, o któréj w tekście naszém mówiliśmy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

część téj strony dziedzińca, więc część, będąca po lewéj ręce naszéj, mieści w sobie całą długość znanego nam przysionku. Podzielmy sobie w myśli tę część znów na dwa oddziały. W jednym oddziale, będącym po lewéj naszéj ręce, widać właśnie owe trzy wspaniałe arkady, które go oświecają z boku; a drugi oddział, który jest dalszym ciągiem przysionku a zatém bliższy schodów olbrzymich, jeszcze silniéj występuje naprzód. Ten oddział stanowi jakby osobną całość prześlicznéj kompozycyi. W środku poziemia niża z posągiem a ubrana w kolumny i fryze gracyjne; obok téj niży są znów niże, po jednéj z każdéj strony, i w nich również posągi; potém nad fryzem bogaty ganek i wierzch wzniosły, również z trzech części złożony a kończący się od góry w szczyty, wieżyczki piramidalne gotyckie, kwieciste, których najwyższe ostrza wyrosły w figury gracyjne a nie bez znakomitéj artystycznéj wartości. Widok téj całéj strony dziedzińca tém więcéj zachwycający, że gdy się twarzą ku niéj obrócisz, obaczysz, jak już rzekłem, po prawéj stronie twojéj całe „schody olbrzymie“ z boku, więc w całym ich profilu.

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

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

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

Więc przyznacie mi zapewne, że to nie sztuczne i wymuszone są zachwycenia, które każdego wędrowca prowadzą na ten dziedziniec pałacu dożów weneckich. W tym pałacu przebywa geniusz piękności, trzymając się za rękę z aniołem historyi; tamten z uśmiechem niezgasłym nigdy i w kwiecistéj koronie, ten smętny z wywróconą pochodnią. Wszak tam na wysokości tych schodów olbrzymich, między posągiem Marsa i Neptuna, każdy nowo obrany doża wenecki występował w pełnym ornacie; tu był koronowany tą historyczną mitrą rogatą, tu brzmiały w téj uroczystéj chwili słowa: „accipe coronam ducalem ducatus Venetiarum!“

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

Właśnie na początku onego szesnastego stulecia, gdy republika wenecka sadziła się na wspaniałość tego dziedzińca, już historya wyrzekła nad nią śmierci wyrok. Bo świat stary odsłonił sobie świat nowy i nowe drogi kultury i handlu a nowy myśli zwrot. Wenecya trwała przy przedawniałym swoim kierunku na zewnątrz a tryb jéj wewnętrznego żywota skostniał, skamieniał; a im więcéj omdlewała Wenecya na zewnątrz, tém srożéj ściskała trwogą i lękiem własny swój lud.

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

Astronomowie nam powiadają, jakto przed laty na niebie nocném w całym przepychu płonęła gwiazda, którą „Pelegrina“ zwała umiejętność ziemska. Ona była gwiazdą stałą, więc takiém słońcem jakiém jest nasze, jakiém są owe tłumy gwiazd, co migocą na cichém gwiaździstém niebie. A od wieków świeciła Pelegrina w swojéj piękności promiennéj i była podziwem mieszkańcom ziemi naszéj. Lecz pewnego czasu stało się, że na niebie rozgorzała, rozpłomieniła się nadzwyczajną jasnością ta cudnego uroku gwiazda; rozgorzała, rozogniła się płomieniem a potém — zgasła i już na wieki skonała. A było to właśnie w ten sam czas, gdy na ziemi ostatniego z Jagiellonów złożono do grobu. Gwiazda Pelegrina umarła na niebie, ona już niewidzialna bo ciemna, ona już martwém trupiém ciałem. Czyliż ona, słońcem będąc, miała podobnie jak nasze słońce drużynę planet, co jéj towarzyszyły na tym pochodzie wiekuistym przez przestrzeń nieskończoną? Co się stało z témi planetami jéj, gdy ich jasne serce umarło? — i one zapewne skonały i dziś ostygły w głuche zwłoki; cały ten system jéj gwiazd, bez ciepła, bez światła, bez życia odbywa w mrozach i ciemnościach grobową piel-

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

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

Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

Dziś oddamy się nieco sprawom tutecznym i odwiedzimy gniazdo skrzydlatego lwa staréj Wenecyi, w którém on rósł w potęgę i sławę; obaczymy bowiem morską zbrojownię, ów przesławny *Arsenał* lagunów.

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

Gdy staniemy przed arsenałem, już w obec nas wznoszą się dwie wieże, czyli raczéj baszty czworograniaste, uwieńczone od góry w zęby, a powyżéj tego wieńca wznosi się baszta druga niby drugiém piętrem swojém; lecz takowa już mniéj szerokich, mniéj wysokich wymiarów, i w niéj po każdéj stronie ćmi się okno; na samym wierzchu znów widać zęby, jak to bywa przy twierdzach. Rysunek tych baszt nader prosty, a jednak wdzięczny; bo ona budowana z ciegieł czerwonych, a cokuł potężny,

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

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

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

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

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

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

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

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

(*) Umarł podobno r. 1624. — St.
(**) W roku 1687. — St.

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

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

Ten lew roboty tak surowéj ma iście na sobie piętno starożytności zapadłéj; on przeto wystąpił z pod dłuta mistrza, co nie przeczuwał, że kiedyś Hellada padnie ze czcią przed postacią Jowisza Fidiasowego; a przecież słusznie przemawia o nim Winkelman w tych słowach: „Lew siedzący, z białego marmuru, większych niż przyrodzonych wymiarów, ten sam który niegdyś był umieszczony w porcie Pireusu, a który teraz zdobi wstęp do zbrojowni weneckiéj, policzony jest sprawiedliwie do najpiękniejszych pomników swojego rodzaju“. (Wink. Hist. sztuki, księga IV, c. 4, § 55.)

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

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

Nie moja rzecz, abym skreślił choć lekkiém słowem wszystkie osobliwości, które nam się pojawiły w téj wędrówce po arsenale. Lada podręcznik, lada opis zdołałby w tym względzie dokładniéj uspokoić czytelnika. Co do mnie, wyznaję, że ta wędrówka, lubo wielce zajmująca, niepospolicie nas znękała. Słońce całą potęgą rozlało żary swoje; ziemia, kamienie paliły się pod stopami, a doki — istne ogniste zwierciadła.

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

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

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

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

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

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

Otóż w miejscu najdawniejszém téj sali, oświeconéj dużemi oknami, na stole rozłożystym stanął model tego Bucentaura, osłoniony od prochów skrzynką dużych szklanych szyb. Znać, że to nie był właściwie statek do użycia, ale raczéj, jak rzekłem, pałac wodny przepychu pełny. Więc nie bardzo ruchawy i sworny; bo, mimo stu sześćdziesięciu ośmiu wioślarzy, trzeba było jeszcze dwadzieścia łodzi zaprządz do niego, by go holować przez fale.

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

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

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

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

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

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

Przecież zbyt długo rozprawiałem może i o tym Bucentaurze i o onych poprzednikach w historyi. Pocieszam się jednak myślą, że one zawsze jakoś należą do historyi sztuki. O ile je atoli w téj mierze zbyt rozwlekle się rozgadałem, o tyle skrócę już resztę opowiadania mojego o osobliwościach znakomitych tego arsenału. Przytoczę tedy jeszcze kilka słów o właściwéj zbrojowni.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Na tém pobrzeżu Słowiańskiém wieczny ruch, krzyk, wrzawa, kłótnie, śmiechy i gry. Bo krom licznych figur, z których się każda włóczy lub stoi z osobna zajmująca się swoim dworem, jeszcze widać gęste gruppy. A każda z nich warta byłaby pędzla Hogarta lub Bassana. W każdém kółku jest ktoś głównem ogniskiem. Wśród jednéj gruppy kuglarz krzykała puszcza jakieś sztuki; wśród drugiéj stanął ogromny drab barczysty, bosy, w podartéj koszuli; na głowie wznosi się czerwona czapka, gestykuluje rękami, nogami, twarzą i coś opowiada, a w koło otoczyli go chórem słuchacze, znać, że nielada mają szacunek dla niego, wszyscy praktykują, wszyscy słuchają z nabożeństwem a admiracyą. Lecz — bo też on ma minę kosternika, bo też u niego piersi co się zowie, a barki Goliatowe, a przedewszystkiém, jak myślę, on dobrze wié, jak bezczelność popłaca na świecie; więc też temi przymiotami wszystkich zagłuszył, więc bije się w piersi gołe, zarosłe, więc ogromnym głosem wrzeszczy opowiadając, więc mu oczy skaczą, więc podpiera sobie boki, niby wzywając tego, któryby wątpił o prawdzie jego wyrazów. Może też ztąd mu to zuchwalstwo, bo wié, że tak licznych ma kolegów we wszystkich warstwach społeczności, a nawet w literaturze i w polityce. W inném kółku rej wodzi tłusta podsadzista figurka z waszmościa ubrana, to istny doktor z „trunku miłosnego“ — to sławny dentysta. W koszyczku pokazuje mnóstwo zębów wyrwanych swoim pacyentom. Więc wzywa, więc zaprasza a zaklina wszystkich a każdego w szczególności, coby cierpiał na zęby, by zaufał jego sztuce. Więc maluje w jaskrawych barwach iście piekielne bóle zębów, okazując iakto one przeszkadzają do przyjemności życia, jakto one od szatana nasłane. Więc klnie i sumituje się na wszystko co mu najdroższe, nawet miłość i wierność małżonki, ręcząc honorem swoim, że cię wybawi z tych mąk niewypowiedzianych. A te przemowy tak jakoś komiczne, tak rubaszno-dowcipne, że wszystkie twarze tak wesołe, jak to bywa w dzisiejszym parlamencie angielskim, gdy się odezwie ów pułkownik Sibthorp facecyonista. Nakoniec ktoś przecież niby przezwyciężył strach i jako pacyent staje, poddając się operacyi. Już roztworzył usta, istną otchłań ogromną, niby smocza jama w naszym Wawelu — i szast, prast — wyleciał ząb. W tryumfie pokazuje go doktor publiczności swojéj. Jedni z podziwieniém patrzą się na cudowne uleczenie, drudzy huknęli głośnym śmiechem z wykrzywionych ust pacyenta, a inni, co to kute ćwiki, cieszą się ze zgrabności jego, bo jakoś ich przechodzi domysł, że pacyent i doktor to spółka handlowa. Jest to scena przypominająca bulwary paryzkie, z tą atoli, o ile mnie się zdaje, różnicą, iż w Paryżu przeważa w tych scenach sztuka przyuczona i ogłada, a we Włoszech przyrodzone natchnienie i istny talent. Lubo komedya się skończyła, nie żal przypatrzyć się jeszcze bliżéj widzom. Krom płci szpetnéj, w przeróżnych postawach otaczającéj szarlatana, nie brakuje też i płci pięknéj. Widać dość ładne dziewczyny, ale cóż z tego, gdy te młode uroki giną w tłumie straszliwéj szpetności starych niewiast weneckich. Na całym świecie kobiety podeszłe nie są tak brzydkie jak w Wenecyi. Gdy one z całą uwagą słuchały szarlatana i z istném napięciem, młody rybak z pod boku staréj ciotki cichaczem usuwał młodą dziewczynę i prowadził do przekupnia brzoskwiń lub cukrowych łakoci, tam częstując wszystkiém, co jeno było najsmaczniejszego. A szczwany przekupień to jedno to drugie polecał dziewczynie, a patrzał na rybaka oczkiem, jak gdyby mówił: „znam cię złodzieju, bom sam ongi kradał“. Te sceny ludowe objęte są dekoracyami cudnéj piękności, bo niedaleko od nich przez kanał występuje z głębi miasta, przeskakując wysokim łukiem, most marmurowy. Lecz za nim ku téj Riva ku morzu zwrócona oberża Danieli. Ona niegdyś pałacem, więc pierwsze piętro i drugie dziergane z maurytańska, a niedaleko widać one priggioni, co tak piękne w swojéj groźnéj powadze; potém znów most marmurowy a za nim pałac dożów.

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

Wenecya.

(D a l s z y c i ą g.)

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

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

Powiecie mi na to może, że przecież ów szereg starych, powyżéj wspomnianych, a tak zacnych malarzy weneckich utorował drogę artystom z Murano, a ci znów, całém sercém pokochawszy sztukę, stali się wróżbitami wielkiego *Gianbellino* (*), i że tenże mistrz znów, z kolei swojéj, ucząc *Giorgionego* i *Tycyana*, wypiastował z miłością ich duchy na ręku, aż im nie wyrosły niebolotne skrzydła.

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

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

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

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

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

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

Po tych kilku słowach, z umysłu choć zlekka rzuconych, już się łacniéj, jak mniemam, porozumiem z czytelnikiem, gdy mi wypadnie w téj wycieczce mówić o geniuszach, którzy się pojawili po różnych stronach włoskiéj ziemi — a tych zaiste jest szereg liczny a wysokiéj świetności.

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

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

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

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

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

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

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

(*) Według innych nazwano Giorgia zgrubiale *Giorgione* z powodu jego tęgości i wysokości. — St.

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

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

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

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

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

Obrazem najszerszych rozmiarów tego mistrza w téj galeryi We-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zupełnie, całkowicie, z duszy i ciała jest weneckim malarzem *Jacopo Palma*, zwany Palma *vecchio* lub *seniore* niby „*starszy*“, aby go odróżnić od innego *Jacopo Palma*, który, będąc młodszym jego krewnym, ma przydomek *juniore* albo *giovane*. Zdaje się, że ten Palma vecchio umarł, w całéj sile wieku swojego, na początku drugiéj połowy XVI stulecia (**). Wielce mnie zajął w akademii jeden z jego obrazów: jest to Św. Piotr. Książę apostołów zasiadł na podniesieniu wysokiém, niby na tronie, z księgą i kluczami w ręku — poniżéj jego sześć świętych postaci; z tych, wedle mnie, przedewszystkiém Św. Jan Chrzciciel i Św. Paweł są ogromnéj siły duchowéj. I zaiste — może te figury nie są dość ściśle nawzajem powiązane, może mniéj widna całość, którą składać mają, ale za to są to postaci, z których każda z osobna niesłychaném brzemieniem uderza widza; a siła tych figur tém mocniejszém wrażeniem na nas bije, że te postaci nie są wcale idealnéj nadziemskiéj piękności, owszem dość niby do nas ludzi zwyczajnych podobne, bo są jakby wizerunkiem osób żyjących wśród otaczającéj nas rzeczywistości codziennéj; a przecież znowu z drugiéj strony instynktem czujemy, że takich ludzi nie ma między nami. Bo najprzód po tych postaciach, tak na pozór rzeczywistych, naturalnych, widzimy rozlane szczęście błogie, lube; ten naturalizm ich jest tak piękną doczesnością, że mimo woli westchnąć nam przychodzi, patrząc na to ich życie szczęsne i wdzięczne. Krom tego widzimy, że to są charaktery na wielką stopę, że to są indywidualności w całém znaczeniu; każdy z nas, byleby się głębiéj zapatrzył w tych postaciach, przejęty jest jakby cichym wstydem, któryby przed sobą samym ukryć pragnął, bo zniewolony jest przyznać, że te postaci są tak całkowite i z jednéj sztuki ulane, gdy tymczasem my sami w życiu naszém obecném jesteśmy tylko istoty biedne, złamane, niedokończone, że z nas nikt nie jest samym sobą, że prawie każdy z nas jest mizernym ułomkiem samego siebie a żywym dowodem téj istnéj nędzy naszego czasu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wstąpiwszy do jednéj z najrozłożystszych sal téj akademii, ujrzałem gęstą, ściśnioną gruppę widzów, których baczność pilna w jedną była zwrócona stronę, niby w ognisko wspólne; pogawory hałaśne ze czcią przymilkły. I w ciszy a w milczącém podziwieniu stało to grono. A powyżéj téj gruppy, powyżéj tych widzów wszystkich, ulatywała ku niebiosom postać święta wśród chóru aniołów, ulatywała ku niebiosom niewiasta; jéj podnożem obłoczne kobierce, jéj dworem chóry anielskie. To Assunta, to Wniebowzięcie Przenajświętszéj Dziewicy, tak jak je widział oczyma ducha w natchnieniu wielki *Tycyan*.

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

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

(*) Obraz ten zamówili u Tycyana OO. Franciszkani. Gdy zaś piękność Madonny wydawała im się zbyt *świecką*, długo nie chcieli przyjąć obrazu. Dopiéro

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

Obraz ten rozdziela się niby na trzy części.

Na dole, ziemski tuteczny żywot.

W najwyższéj części Bóg, słońcorodny Pan, w powodzi światłości wiekuistéj.

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

Na owéj wysokości obrazu, postać Stworzyciela występuje po piersi z bezdeni jasności promiennych. Bóg rozkłada ramiona swojéj nieskończonéj miłości i już oczekuje Rodzicę Zbawiciela światów; jeden z aniołów trzyma wieniec męczeński w oznakę cierpień, które Marya przebolała na ziemi, a drugi anioł już podaje mu koronę dla przyszłéj niebios Królowéj a wszechwładnéj gwiazd i duchów Mistrzyni. Ten Anioł jest cudem rysunku, kolorytu i wdzięku. Jakby przezemgłę płomiennéj poświaty widzisz jeszcze lekkie zarysy aniołów, co półkołem otoczyły Wiekuistości Ojca.

Boża Dziewica stanęła na wieńcu obłoków, a na nim niebiański dwór aniołów razem z Panią swoją wzlatuje ku Bogu. A dziwnie i cudnie wyrażona tutaj dwojaka potęga, co Maryą do nieba unosi. Bo zdaje się, że jakby dech Boży i niby wicher wieczności uchwycił jéj postać i wzbijał ku wysokościom, kędy ją czeka ta miłość, co uczyniła słońca i gwiazdy. I znów rzekłbyś, iż zarazem Dziewica-Matka własną potęgą, na lotach własnéj świętości wznosi się do ojcowizny swojéj a światłości nieskończonéj, co jéj domem ojczystym jest a stokiem jéj żywota bez granic.

Na dole obrazu, — na ziemi, apostołowie w różnych postawach, z różnym wyrazem na obliczu, stoją jako ziemskie świadki tego aktu wiekuistego przymierza. Ten składa ręce, jakby uderzony podziwem, i modli się na głos do Maryi Panny, co już — już opuszcza ziemię po krótkim śnie doczesnym. Drugi, zwróciwszy oblicze ku niebu, stanął w osłupieniu; inny zdjęty jakby radosną grozą, śpieszném słowem przemawia do drugiego, który się opatrzyć z sobą nie zdołał. Wszędzie, na wszystkich obliczach, na wszystkich postawach widać to rozrzewnienie, to lęk radosny, a zachwycenie święte, a cześć. Wszędzie gorąca tęsknota, chwytająca duszę aby z Maryą, z Panią wznieść się do wysokości; a wszystkie te postaci, tak naturalne a prostoty pełne, złożyły się w scenę wysokiéj patetycznéj treści. Ale już, z pośród tych mężów wszystkich, dwie figury tak są mistrzowsko ujęte, że mnie się na zawsze zapisały w pamięci. Pierwszą jest Św. Piotr. On starcem o pełnéj, nieprzygasłéj duchowéj potędze; lecz choć olbrzymia w nim ta moc, on jednak nie zdoła przetrzymać téj wielkiéj chwili; on tak gwałtownie nią dotknięty, że złamany jéj brzemieniem pada na kolana, a podnosząc ręce w zachwyceniu, składa je do modlitwy, do niewymownéj głębokiéj czci. Obok niego Św. Jan. Postać pełna najwyższéj szlachetności; on stanął na sobie samym oparty, położył rękę na tętniejącém sercu, a podniósłszy z rozrzewnieniem męzkie oblicze, tonie okiem i duszą w Pani niebios. Bo on wziął ją spuścizną od konającego Zbawiciela, on umiłował ją jako własną matkę synowskiém kochaniem. Więc mu teraz jakby obecnością żywą ta chwila święta boleści i zgrozy, gdy na Golgocie z wysokości krzyża ku niemu spłynęły cichą nocą słowa: „Oto Matka twoja“.

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

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

---

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

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

Obok tego obrazu, co jest najwyższém ubóstwieniem Maryi Panny i hymnem piorunnym na cześć jéj wiekuistą, jest i druga praca w téjże galeryi, również poświęcona Boga-Rodzicy; tu już jak powieścią pacholęcą, roztacza się chwila z Jéj wiosennego żywota.

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

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

Obraz ten niewypowiedzianych wdzięków; trudno téż nie zrozumiéć myśli artysty, który tak z mistrzowska ustawił figurę świętéj panienki; ona sama jedna, ona widzialna zewsząd, ona na tym obrazie arcydziełkiem Tycyana. Kto tylko wpatrzy się w tę jéj postać, przyzna, że lubość niewinna, że radość anielskiego dziecięcia rozpłynęła na tém małém obliczu tak słodyczy pełném, a w kolorycie jego już Tycyan przeszedł siebie samego — tak tutaj misternie są uchwycone barwy w téj cudnéj i naiwnéj twarzy młodziuchnéj. Jedną rękę Marya podniosła jakby witając arcykapłana, a drugą podtrzymuje sukienkę; włoski rozpuszczone spływają lekką falą. A ten arcykapłan, w stroju świątecznym i z długą siwą brodą, dziwnie uroczysto i poważnie wygląda w obec téj panienki Bożéj — a życzliwość serdeczna, rzewna jest wyrazem pięknego starca, wpatrującego się w tę dziecinę, co tak lube, i urocze niewinne, jak pierwsze wonnéj wiosny tchnienie.

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

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

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

Tycyan, malarz téj prezentacyi N. Panny, był człowiekiem szlachetnym i wysokiéj zacności — i on jeszcze na wiosnę swojego żywota, bo w pierwszéj swojéj młodości, także odbył ofiarowanie swoje, choć tylko w doczesnéj świątnicy sztuki. On, pacholęciem będąc, party geniuszkiem, co budził się w młodocianém sercu, już wcześnie zrywał się do rysunków, do malowania, a chwilkę każdą, co była wolną od greczyzny, od łaciny, poświęcał sztuce ukochanéj, która już w nadobłocznéj dziedzinie gotowała wieńce nagrodne dla wybranka swojego.

Więc kilka słów o tym żywocie wielkiego artysty!

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

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

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

Więc téż we dworku malarza, wśród lubego ogrodu odsadzonego daleko od hałaśnéj wrzawy weneckiéj stolicy, zbierali się u malarza na uczty różnolite panki i pany, z których jedni władali na ziemi krajami a licznemi grody, a drudzy rządzili duchami w świecie nadziemskiéj idei. A nie błahy to tedy był zaszczyt, komu się udało należéć do tego dworu malarza. Papież Paweł III, któremu przecież nie brakowało wielkich artystów w Rzymie, pragnął z całéj duszy zatrzymać Tycyana przy boku swoim; wyznaczył mu nawet mieszkanie w samym Belwederze Watykańskim; przecież malarz Wenecyi tęsknił, jakby do kochanki, do swojéj wodnéj stolicy, do ogniska swoich prac i chwały. A w tym Rzymie Vasari był przewodnikiem Tycyana i oprowadzał go po téj wiekuistéj świata stolicy; jest to ten sam Vasari, którego tak często wam przywodzę, a który, choć także malarzem, mniéj ma zasług z pędzla, jak z pióra; bo jego żywoty artystów są najgłówniejszém źródłem historyi sztuki ówczesnéj.

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

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

(*) Zob. wyżéj str. 71.

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

Ale mniejsza o to.

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

(*) Najpiękniejszém dziełem jego z epoki pierwszéj, w któréj jeszcze w jego dziełach widna metoda Belliniego obok własnéj swobody, jest obraz zwany „Cristo della moneta“, znajdujący się w galeryi drezdeńskiéj. Jakoż te zbiory wspaniałe drezdeńskie, liczące się słusznie do pierwszych w Europie, podają miłośnikom sztuki wyborną sposobność rozpoznania się w historyi malarstwa wszystkich narodów — a mianowicie już szkoły włoskie przedstawiają się tutaj widzom bogatym szeregiem prawdziwych arcydzieł. I dla tego tuszę sobie, że te polotne wiadomostki, umieszczone w téj mojéj wycieczce do Włoch a odnoszące się do historyi sztuki we Włoszech, zdadzą się i dla tych czytelników, którzy ani byli, ani mają być we Włoszech, ale zwiedzają galeryą drezdeńską, albo inny jaki znakomity zbiór obrazów.

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

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

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

Wszak w tém, cośmy dotychczas o Tycyanie rzekli, już w znacznéj części podaliśmy znamiona duchowi jego właściwe; zanim atoli dopowiemy, co jeszcze dodać wypadnie, chciéjmy wprzód jeszcze uzupełnić nasze wyobrażenie o mistrzu jedną z jego prac, która zaprawdę jest arcydziełem nie tylko wśród weneckiéj szkoły, lecz należy do pierwszego szeregu arcydzieł malarskich całéj nowożytnéj sztuki. A tém mniéj przystoi nam przemilczeć, iż ona również przechowana w téj akademii weneckiéj.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prawią, że Tycyan trzyma się wiernie natury, że w jego obrazach żyje realizm. Prawda, ale jakaż to natura, jaki realizm jest istotą mistrza tego? — Duch Tycyana roztworzył szeroko płonącą źrenicę swoją i dojrzał tego w rzeczywistości, czego na wieki w niéj nie obaczą oczy powszednich ludzi, co widzą jedynie obsłonę ziemskich jestestw, ale nie przeczuwają głębokiego ich wewnętrznego znaczenia. Bo baczmyż, każdy człowiek, krom ogólnéj swojéj ludzkiéj natury, ma jeszcze sobie tylko właściwą indywidualność, bo jemu jednemu wyłącznie przypadły charakter duchowy. Więc ta indywidualność a charakter różnią go od wszystkich innych ludzi. Ta jednak cecha osobista i wyłączna każdemu człowiekowi nie zdoła całą potęgą wystąpić na jaw w życiu i czynach jego, nie objawia się też nigdy całą pełnią w zewnętrznéj jego postaci i obliczu. Bo trudy życia, bo własna ułomność, bo złowrogie wypadki okoliczne, bo owe zewsząd opadające go moce, które niewiedzieć zkąd się na drodze jego lęgną, nie dozwalają, by się rozwinął w samego siebie, by się stał iście z rzeczy saméj tym, którym być miał. Tak tedy człowiek jest tylko cieniem samego siebie; a na postaci, na obliczu jego, znieważoném przez przemoc obcych mu potęg, obaczysz zaledwie lekkie ślady téj prawdziwéj jego natury; ona wypływa na zewnątrz lękliwie i nieśmiało, jakby wspomnienia pierwszéj niewinnéj, przeczystéj miłości, jakby wspomnienie jakiéjś nadziemskiéj muzyki, niegdyś przez sen słyszanéj. Otóż jeżeli tę głęboką, najgłębszą naturę człowieka chcesz nazwać naturą jego, jeżeli właśnie tę moc, żyjącą na dnie jego ducha a stanowiącą jego realną istotę, chcesz nazwać realizmem, — na to zgoda, więc powiedzmy, że Tycyan uchwycił naturę, że na dzieła swoje tchnął rzeczywistość a realizm.

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

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

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

Z tego ogólnego poglądu na Tycyana już mniéj więcéj wyświecić sobie zdołamy najważniejsze pojawy sztuki jego. A już przedewszystkiém zgadujemy, że Tycyan, właśnie dla téj potęgi wyświecenia indywidualnéj natury w każdym człowieku, był portrecistą jakiego już świat nie znalazł nigdy wyższego. A gdy Tycyan miał oczy duchowe otwarte na naturę, gdy z istniejącego świata zwlekał doczesne zasłony, gdy nie patrzał jakie te rzeczywiste jestestwa są, ale proroczył jakieby one były, gdyby ich nie dotknęły krzywdy tuteczne; więc nie dziw, że on jest arcymistrzem w ludzkiéj karnacyi, że ta cielesność, przez niego wywołana, gra zaiste palącym czarodziejskim kolorytem, a zwłaszcza już w niewieścich postaciach. Jeszcze chowam w obecności żywéj owe dwie Wenus, widziane przed wielu laty w trybunie galeryi florenckiéj; — mianowicie jedna z nich jest współzalotnicą o dank piękności ze swoją sąsiadką, medycyjską Wenus, więc owém arcydziełem starożytnéj skulptury.

Prawda atoli, że właśnie ta, jak ją zowią, apoteoza natury, którą widujemy w tym wielkim mistrzu, to jego spotęgowanie a wywyższenie cielesnego uroku niekiedy tak olśni oczy nasze, tak im blaskiem błyskawicznym zaświeci, że obok téj promiennéj piękności, nie obaczysz w obrazie głębszéj treści duchowéj, i że ta treść niekiedy nawet zupełnie znika. Ztąd utwierdziło się powszechne zdanie, jakoby kierunek prawie całéj szkoły weneckiéj, a mianowicie Tycyana, nadawał się raczéj do scen z mitów greckich, które też powstają pod pędzlem jego z tak zachwycającym wdziękiem, iż ich urok uderza gwałtownie widza, czarując go i oczyniając, — czego dowodem właśnie owe dwie Wenus i szereg arcydzieł kosztownych mitologicznéj a tak porywającéj treści, żeć się zdaje żeś oczyniony atmosferą olimpijskich bogów. Powiadają nam następnie, że właśnie geniusz szkoły weneckiéj i Tycyana, dla tych samych powodów, dla których on tak promienny, potężny w tych scenach zmysłowości uroczéj, mniéj go czyni sposobnym do obrazów religijnéj treści. Na poparcie zdania tego ci sędziowie zwracają baczność naszą na wizerunki niewiast świętych Tycyana, które istotnie płoną tak wysoką pięknością, tchną tak uderzającym wdziękiem, że widz, opojony, olśniony tém zjawiskiem cudném, zrazu widzi w tych świętych po-

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

staciach jedynie kobiety cudnego uroku. Więc nic dziwnego, mówią, że w obrazach religijnéj osnowy u Tycyana ta treść ledwie przeziera wśród błyszczącéj poświaty tak pięknego ziemskiego żywota — i przywodzą nam za przykład to właśnie ofiarowanie się Najświętszéj Panny, wskazując jak tam główna postać prawie ginie wśród figur światowych i świeckich i całego uroku ziemskiego otoczenia. Co więcéj, w téj właściwości naszego mistrza upatrują ci znawcy powód jego przeważającéj chęci do rodzaju obyczajowego, który się nawet wplata w dzieła jego historycznéj a nawet religijnéj osnowy, jakeśmy to już wyżéj powiedzieli. Nakoniec spostrzegają, jako u Tycyana treść głęboka duchowa, owa idealność uczuć niebiańskich, już najrzadziéj występuje na jaw w tych jego dziełach, w których władnie ruch, namiętność a gwałtowność wrażeń wstrząsających sercem człowieka.

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

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

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

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

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

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

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

całą ich szkołą, bo najjaśniejszém jéj ogniskiem. Więc też za nim poszły roje uczniów czyli raczéj naśladowców, a każdy z nich o tyle dosłużył się chwały, o ile się zdołał zbliżyć do mistrza a modłodawcy swojego. O nich dla pośpiechu polotem jedynie pomówić mogę, lubo nie jeden z tych mistrzów wartby był dłuższéj, pełniejszéj wzmianki (*).

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

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

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

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

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

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

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

Chciéjmy umieścić w naszéj pamięci tuż przy nim *Girolamo Romanino*. Bo obaj podobnym trybem rozwinęli talenta swoje, obaj też stali się wzajemnemi współzawodnikami. Romanino, podobnie jak Moretto, wyuczywszy się sztuki czyli w Ferarze, czyli w Bononii, przybywa do Wenecyi jako już wysoko wykształcony artysta. Lubo w tym nowym dla siebie świecie nabrał stylu weneckiego, przecież, równie jak Moretto, nie traci indywidualności swojéj. Jest zdanie przyjęte, iż porównywając obu rywalów, wypadnie oddać pierwszeństwo co do pilności i smaku Janowi Moretto, ale, że co do geniuszu, rzutności swobodnéj pędzla i fantazyi bujnéj, celuje nad nim Romanino. Z tego znać, że jest wielce znakomitym mistrzem. On maluje głównie w Brescii około roku 1540; nie braknie też w Padwie celujących jego dzieł.

(*) Ur. 1510, † 1578. — St.

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

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

(*) Zob. powyżéj str. 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bordone atoli nie tylko nam prawi co się dzieje w niebiańskich obłocznych krajach, on, jeżeli zechce, odzieje cudnym urokiem i ziemskie sceny. Otóż znowu w owéj wielkiéj sali, kędyśmy poczcili hołdem *Wniebowzięcie* wielkiego Tycyana, znajduje się obraz, w którym podobno talent jego dopiął się najwyższego szczytu swojego (*). Znacie już treść jego; bo ona jest niby dalszym ciągiem owéj „*Tempesta di Mare*“ Giorgionego (**), w któréj ten mistrz, w fantastycznéj chwili swojego natchnienia, stał się wskróś średniowiekowym romantykiem.

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

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

(**) Zob. powyżéj, str. 68 i nast.

marzony, a zamiast nocnéj trwogi i lucyferowéj czeladzi, zamiast morskich potworów a szału wodnych bałwanów, zaświeciły nad Wenecyą złociste słoneczne błękity. A widzisz przed sobą uroczystość jasną, wesołą, a patrzysz się już na samo ognisko zamożności i potęgi świetnéj Republiki. Bordone bowiem przedstawił chwilę, gdy znajomy nam rybak w obec całéj signorii oddaje doży ów pierścień Św. Marka, otrzymany z jego ręki na poznakę niezawodną.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przecież, Tintoretto zaprawdę jest wielkim, bardzo wielkim malarzem!

Tintoretto uległ czasowi swojemu. Ten czas spokoju cichego a tak pełnego wzniosłości Tycyana już był przeminął. Przeminęła epoka, w któréj artysta każdy służył wyłącznie piękności najwyższéj. Tintoretto uganiał się za efektem, za wrażeniem, on chciał zbudzić podziwienie i zdobyć laury na publiczności swojéj. Więc popisywał się gwałtownym cieniem a jeszcze gwałtowniejszą podstawą swoich figur —, najtrudniejsze skrócenia, najśmielszy rysunek były jego żywiołem. Jemu mniéj chodziło o najwyższą estetyczność, o rzecz; on rad był otumanić, olśnić znajomością perspektywy, anatomii i rysunku. Ztąd jakaś dzikość w tych jego pomysłach, jakaś chęć awanturowania się i lekceważenie tego, co w najwyższém znaczeniu smakiem nazywamy. A nadewszystko jemu przez życie całe było śpieszno z tém życiem, fantazya jego, demonem ścigana, ciągle zdyszana, bez tchu biegła od dzieła do dzieła, nie znajdując nigdzie wytchnienia. Zaledwie obraz jaki obaczył w toniach ducha swojego, a już ten ideał, zaledwie co poczęty, jeszcze nie donoszony, stał się rzeczywistym obrazem. Słowem, prace jego — to ciągłe improwizacye, więc mają wszystkie niedostatki improwizacyi; bo w nich nie widzisz owéj drogi, którą odbyć koniecznie winien w fantazyi poczęty ideał, zanim się stanie rzeczywistym obrazem, a tą drogą jest właśnie ta czynność artystyczna, którą kompozycyą zowiemy. W kompozycyi nie tylko się wyrabia, ukończa ideał, ale ona składa (komponuje) szczegóły w całość, zestrajając je w jedność doskonałą, artystyczną. Improwizacya tedy choruje właśnie na ten niedostatek, iż przeskakuje całą czynność kompozycyi i wprost z niedojrzałego ideału czyni dzieło sztuki. Ten niedostatek tém cięższéj jest wagi, że przez komponowanie nie tylko doskonali się ten ideał, do którego się ona właśnie odnosi; lecz, co więcéj, przez często powtarzane kompozycye wzmaga się téż w artyście samym potęga zradzania coraz wyższych ideałów, słowem wzrasta w nim siła twórcza poetyczna (*). Nie dziw tedy, że improwizowanie, zaniedbując czynności komponowania, tém samém osłabia siłę twórczą fantazyi — i że właśnie dla tego, zamiast samodzielnego zradzania, celuje raczéj w idealizowaniu, upoetyzowaniu przedmiotów już gotowych, danych, więc wziętych z życia i z rzeczywistości lub przez nauki nastręczonych. Tak tedy improwizator-poeta lubi być opisowy i dydaktyczny; improwizator-malarz z téj saméj przyczyny najświetniéj występuje, gdy osnową jego jest istna natura, a mianowicie już portret; bo to jest również przedmiot wzięty z rzeczywistości, ale upiększony, idealizowany.

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

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

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

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

duchową, bo wszystkie do żywego wzruszone cudem niepojętym, który się odbywa w żywéj ich obecności. A to uczucie podziwienia splata się znów na każdém obliczu z inném uczuciem, co jest przeważającą cechą a charakterem każdéj z tych osób. Tak w jednym podziw łączy się z rozjuszoną zajadłością, w drugim z litością, w innych znowu z osłupieniem a zgrozą; tam stanął młodzieniec, ze spojrzeniem w niebo zwróconém, ówdzie znów starzec przecierający sobie oczy, jakby sobie samemu nie wierzył. Tak tedy zaiste te figury odnoszą się do wspólnego ogniska, a tém samém tworzą całość zupełną. Z drugiéj strony jednak, ta ciżba tłumna figur tak jakoś jest w sobie pogmatwana, że trzeba długiego czasu, zanim się zdołasz rozpatrzyć w tym chaotycznym zamęcie, — a to tém więcéj, że te figury znajdują się wszystkie prawie na tém samém tle. Ta trudność rozpatrzenia się, upamiętania się, jest, jak śmiem orzec, skutkiem wady w kompozycyi. Jakoż, ile razy kompozycya jest tak bogata w szczegóły a w pojedyńcze figury, jak ten tutaj obraz Tintoretta, wtedy wypada koniecznie je rozdzielić na pomniejsze gruppy, które jak z jednéj strony, tworząc całostki, ułatwiają pojmowanie całości ogólnéj; tak z drugiéj strony każda z tych całostek, będąc tylko częścią tego ogółu, winna się do niego odnosić a tém samém tłómaczyć i potęgować ideę główną, która jest duszą całości. Bo takowe jest ogólne prawidło kompozycyi — widzimy je i w naturze, więc i w organizmie pojedyńczego człowieka, w systemacie słonecznym i t. p. — spotykasz je w każdém doskonałém dziele sztuki. Wszak np. w dramacie, choć wszystkie figury jego odnoszą się do ogniska wspólnego, do głównéj figury, będącéj właśnie wyobraźnikiem panującéj idei całego dramatu; przecież one znów między sobą rozdzielają się w osobne gruppy, z których każda ma w sobie zamkniętą jakąś podrzędną myśl, służącą do spotęgowania owéj ogólnéj idei. Podobnie też pojedyńcze sceny, akta, jak rozbierają między siebie roztoczenie w czasie téj idei, będącéj sercem dramatycznéj całości, tak nawzajem każda scena, każdy akt, ze swojéj strony, jest znowu całostką osobną wyrażającą również jakąś podrzędną pomocniczą myśl, będącą jednym z kolejnych stopni, któremi zwolna a z kolei zradza się i rozwija owa idea całéj dramatycznéj kompozycyi.

Dopiéro powiedziałem, że szczegółowe figury w tém dziele Tintoretta są po większéj części wykonane z mistrzowstwem a śmiałością właściwą jedynie artyście, który jest wskróś samego siebie pewnym. To prawda! — Ale też ta pewność siebie, mianowicie ufność w doskonałém własném rysowaniu wzbudziła w tym mistrzu ochotkę popisywania się z tą umiejętnością swoją, wznieciła w nim żądzę gwałtownego efektu; tak przeto pragnienie uderzenia podziwem publiczności była w nim przeważniejszą niż cześć, którą winien był miéć dla piękności a sztuki swojéj. Z saméj osnowy naszego obrazu widzicie, że tutaj św. ewangelista i niewolnik są z istoty swojéj głównemi figurami całego dzieła. Rzecz tedy jasna, że należałoby się spodziewać, iż obie te figury wystąpią wyraźniéj nad wszystkie inne postaci, i że ku sobie zwrócą baczność widza. Zaiste, one też zwracają uwagę naszą. Lecz dlaczego! — Oto zuchwałą a dziką bravurą rysownika i najnieszczęśliwszym pomysłem! — Gdy wszystkie inne figury widzimy w naturalném położeniu, przeciwnie, jakby na przekór, Tintoretto pokazał nam owe dwie postaci w niesłychanych skróceniach. Niewolnik obrócony głową ku widzowi, a nogi od nas odwrócone znajdują się w głębi obrazu — widzimy go tedy od wierzchu głowy. Gorzéj jeszcze się dzieje z postacią Św. Marka. On zlatuje z nieba głową na dół, a ma stopy ku nam zwrócone, twarz zaś jego, w głębi obrazu będąca, widziana jest w kierunku od brody. Ztąd też nie zdołamy rozpoznać się w fizyognomii niewolnika a mniéj jeszcze w obliczu św. ewangelisty.

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

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

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

---

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

(**) Współczesnymi Tintoretta w bliskiéj Weronie są: *Niccolo Giolfino*, *Giambatista dal Moro*, *Domenico Ricci*, zwany *Brusasorci* i może najznakomitszym jest powyżéj (str. 89) wspomniony *Paolo Farinato*.

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

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

W jego to obrazach farby owiane są niby gloryą niebiańskich promieni; zdaje się jakby te kolory ziemskie, co w życiu rzeczywistém tak smętne i przypylone, umarły skonem doczesnym a zmartwychwstały w przeczystéj, nieskalanéj jasności swojéj. Wszak gdy w świecie mowa o „Paolo Veronese“, już to imię jego zaślubia się w myśli z najwyższém mistrzowstwem kolorytu, co tak wre kipiącém życiem, a przecież znowu tak jest luby, co, będąc pełen siły, uderza w najwyższe tony a przecież znowu tak jest dźwięczny i śpiewny. Na jego obrazach obaczysz więc istne apoteozy barw!

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

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

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

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

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

Tu w naszéj akademii masz jedną z tych uczt Pawła Veronese; choć ona treści świętéj, przecież mistrz, idąc za wewnętrzną naturą swoją, która wszechmocnie w nim robiła, nadał jéj cechy ziemskiéj wesołości choć rozjaśnionéj zacnością i pokojem wewnętrznym.

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

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

Chciéjmy zatém w krótkich wyrazach powtórzyć w myśli, cośmy o mistrzach Wenecyi, a mianowicie o Tycyanie i o Pawle z Werony rzekli, a już stanie nam przed oczy dusza téj artystycznéj szkoły. Widzieliśmy jak geniusz tych mistrzów, patrząc na rzeczywistość, umie w niéj odgadnąć najgłębszą jéj istotę, która jest przytomną w każdém jestestwie, w każdym człowieku, — a choć świat i przypadłości tuteczne, krzywdząc, gwałcąc tę istotę nie dały jéj się wyjawić i rozwinąć swobodnie, mistrz duchem wieszczącym, jasnowidzeniem magnetyczném umiał ją przedstawić w obrazie. Tak tedy te przedmioty na ich obrazie nie są tém, czém je uczyniły potęgi światowe, lecz tém, czémby one były w swojéj przeczystéj nieskażonéj formie. Tak tedy w każdéj ludzkiéj postaci, wywołanéj ich pędzlem, widzimy jakby wizerunki, jakby portrety ludzi żywych; w każdéj widać indywidualność jemu tylko samemu wyłącznie właściwą, nadającą mu piętno różniące go od innych ludzi. Gdy atoli ta indywidualność jest ujęta po wyswobodzeniu jéj od śladów krzywdy tutecznéj, więc jest opromieniona pięknością uroczą i weselem radości pełném. Jest to tedy, jak mówiłem powyżéj, realizm; jest to natura ale uduchowniona, ale w najszlachetniejszém znaczeniu. Te postaci, niby ziemskie, są zaiste wzniesione na bezkłopotne wysokości nigdy nie zamąconego wesela, kędy nie dochodzą płacze doczesne. Ztąd też wykwita ten pokój głęboki na tych twarzach; ztąd się dzieje, że Tycyan, że Paolo Veronese nawet w scenach męczeńskich, umieją goić i łagodzić boleści, i pokryć je całym piękności urokiem. Jednak, mimo tego, sceny takowe nie są ich geniuszowi właściwe, — oni raczéj chwytają chwilę obecnego szczęścia, chwilę, w któréj się nie pytasz o to co było, co będzie, lecz o to co teraz bytność ma. Ta, jeżeli chcecie, natura, ta rzeczywistość, w świat ideałów uniesiona i uroczym pozorem wyzwolona z pod cierpień i biéd a ułomnostek ziemskich, zradza podobnie ową piękność i szlachetność figur, bo piękność objawia wyswobodzenie od gwałtów materyalnych potęg, a szlachetność jest właśnie owocem uwolnienia się od własnych moralnych niedostatków. Ztąd też płynie właściwe im czarodziejstwo kolorytu, bo i barwy tych mistrzów, choć niby na ziemi zrodzone, są wzniesione wysoko nad tuteczność, nad kurzawę poziomego żywota, są wzniesione jakby w przejrzyste, bezchmurne etery, kędy się malują zorza, tęcze, one wstęgi przymierza między niebem a ziemią.

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

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

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

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

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

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

Dla nas jeszcze ten mistrz wyświęca się osobnym a serdecznym urokiem, bo istnieje cały szereg znakomitych ważnych obrazów jego, roztaczających przedmioty polskie. Dość wam wspomnieć, że przedstawił w dziele o wielkich wymiarach elekcyą Stanisława-Augusta pod Wolą —, daléj malował widoki Warszawy, to od bramy krakowskiéj, to od strony Pragi, to od pałacu Ordynackiego i t. d., podobnie widoki Willanowa —; potém znów zostawił po sobie obraz, na którym widzieć możesz, jak pułkownik Koenigsfeld uczy jazdy konnéj księcia Józefa Poniatowskiego. Lecz po co mi powtarzać to, co już tak skrzętnie a zacnie zebrał o Bernardzie Canaletto Rastawiecki w dziele swojém *Słownik malarzy polskich* — w nim czytelnik ciekawy znajdzie spis cały obrazów naszego mistrza. A miałby się zaiste czego rumienić każdy, któryby nie słyszał o téj książce.

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

Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

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

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

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

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

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

Choć podawane w liczbach rozmiary są zwykle rzeczą ckliwą, pustą, warto jednak wam pomyśléć, że ta sala wielkiéj rady jest jedną z najogromniejszych sal na świecie, bo jéj długości liczą 154 stóp, a 75 stóp wszerz, a 45 wzwyż. Jest ona także jedną z najpyszniejszych sal na świecie, bo, jakem rzekł, na ścianach, na stropie rozpięte olbrzymie obrazy olejne, z których niemała część należy słusznie do arcyważnych dzieł w historyi sztuki. Między obrazem a obrazem, i na stropie i na ścianach, kapie pozłota, więc malowania ujęte, opłatane złoconemi oprawami niby ramami przeróżnéj formy — a te oprawy na stropie szerokie, niby wstęgi ogromnych wymiarów, plotą się i wiążą iście artystyczną kompozycyą w renesansowym stylu.

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

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

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

dumne najwyższą pięknością swoją, a przecież tak rzewne i lube i kochające. Pomyśl sobie nadto jeszcze bogactwo drogich materyj, przepych szat i strojów, wspaniałość całego otoczenia, a będziesz miał główną cechę tego arcydzieła w swoim rodzaju.

Drugi obraz, o którym wam wspomnieć winienem, jest ów sławny „Paradiso“ *Tintoretta*, — zajmuje on sobą całkowicie jedną z dwóch krótszych ścian téj olbrzymiéj sali: jest-to tedy obraz olejny największy w świecie, bo on, baczcie, ciągnie się wzdłuż do 74 stóp a wzwyż 30!

Daremnie będziesz się patrzał i patrzał w te tłumy nieprzeliczone figur, a nie zdołasz się w nich opatrzyć; owszem, przynajmniéj mnie się tak stało, im więcéj w nich tonąłem, tém zwrotniejszym tanem skręcała mi się myśl. Istotnie byłoby tutaj czém nabawić się obłędu. Po prawéj, po lewéj, u dołu, u góry gęste tłumy figur i na przedniém tle i w środkowém, i na tylném tle nieprzeliczone zastępy postaci, — wszędzie twarz przy twarzy, wszędzie tłok gęsty, nieprzejrzany. Ale jak tu mówić o ostatniém tle, bo za niém znowu dalsza perspektywa, i znowu dalsza a dalsza, a wszędzie widzisz nieskończoną ciężbę aniołów, świętych i męczenników, i niewiasty co najbliższe Bożego tronu. Na żaden sposób nie zdołasz się jakoś uspokoić i ukołysać w duszy: taka tu wrzawa rysunku, taki zamęt szalonéj téj niesfornéj, rozhasanéj imaginacyi mistrza. Odstąpiłem daleko od tych zawrotnych widoków, by jakoś przyjść do siebie, by się jakoś obaczyć. I cóż widziałem! — Oto te nieprzeliczone twarze spłynęły razem, zmąciły się z sobą i zrodziły jakąś barwę nijaką, niby troszkę jasno brudno-zielonkowatą — a po tém morzu bezfarbném czerniły się ciemne smugi niby wyspy a skały sterczące były to szaty niektórych z tych figur! — Zresztą wszystka treść uciekła, przepadła, utonęła w abstrakcyi głuchéj, pustéj jakby w panteistycznéj otchłani. A przecież gdy, namocowawszy się z tym obrazem, z osobna przypatrzysz się któréj z tych figur, wtedy często bardzo spotkasz się z wielką pięknością, nie rzadko też znajdziesz głowę tak głębokiéj treści a tak znakomitą a rysunek tak trafny, że pełen uszanowania uznasz ją za arcydzieło i znów wielbisz Tintoretta, któregoś dopiéro tak nizko sobie ważył. Mianowicie postać Pana Jezusa, a jeszcze więcéj Najświętszéj Panny, są z mistrzowska pojęte. Słowem, szczegóły tego obrazu najczęściéj wyborne, ale całość, ale kompozycya wskróś błędna. Pan Jezus i Boga-Rodzica są wprawdzie sercem obrazu, lecz zresztą nie ma w nim ogniska, nie ma ugruppowania, nie ma całostek mających osobne ognisko w sobie a składających się znowu w większe całości, któreby znów razem wzięte wiązały się w jedną jedność. Nie widzisz tutaj rozdzielenia na gruppy, które, będąc wzajemném siebie wtórowaniem, są zarazem stopniowém potęgowaniem się całości — słowem tutaj nie ma doskonałéj kompozycyi.

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

Czyliż inaczéj rzecz się ma z dziełem architektury lub nawet z poematem, powieścią, jeżeli napuścisz do niéj mnóstwo figur, wymyślisz mnóstwo scen a nie zdołasz każdéj naznaczyć właściwego jéj miejsca, ani ocenić właściwego jéj stosunku do innych, a tém samém do całości twojego dzieła? Nie na wiele się przyda, jeżeli ten lub ów amator pochwali cię, żeś ową scenkę lub figurę odmalował piórem z istném mistrzowstwem, skoro cię nie stać było wznieść się nad te szczegóły, by panować orlém okiem talentu nad całością. Jeżeli poeta, romansopisarz utonął w szczegółach swojéj kompozycyi, jeżeli przepadł we własnéj wyobraźni, już nie stworzy dzieła prawdziwie artystycznego. Wszak umiejętność niby instrumentacyi niemniéj potrzebna pisarzowi literatury pięknéj, jak muzykowi. A niechaj-no ten lub ów romansopisarz szerokiego, choć chwilowego, rozgłosu uderzy się w piersi i niechaj powié, czyliby dotrzymał na koncercie placu, gdyby grający odzywali się tak niepotrzebnie, tak fałszywie, tak niezgodnie z naturą swoich instrumentów, jak to czynią figury jego własnego romansu lub powieści?

Wyznaję żem nie na żarty był zmęczony, a może więcéj widokiem tego obrazu Tintoretta niż nużą fizyczną; więc usiadłem na jednym ze stopni téj estrady, która się znajduje tuż pod tą Gloria di Paradiso przy jednéj z krótszych ścian sali. I cisza głęboka nastroiła myśl do dumania, a przeszłość dechem swoim tchnęła na duszy struny, a one zadrgały wspomnieniem. W koło sali tuż przy ścianach stanęły szafy z książkami: one zawarły w sobie bibliotekę Św. Marka, lecz one choć potężne zdają się nizkie i maluczkie w obec téj ogromnéj wysokości całéj świetlicy — powyżéj obrazy i pozłoty, i pozłoty i obrazy. Na posadzce umieszczono dwa olbrzymie globusy, na nich sinią się morkie przestworza, po których niegdyś mistrzowała Wenecya. W tych szafach zamknięte pomniki najwyższéj wagi, bo w nich objęta biblioteka Św. Marka, — ona z pałacu Sansovina tu przeniesiona.

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

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

Hic est locus Marini Falethri
Decapitati pro criminibus.

Tak jest, temi złowrogiemi słowami Wenecya możnowładzców zapisała swojego dożę Falierego w dzieje swoje. (*)

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

Możnowładztwo ciężéj a ciężéj cisnęło również na doży jak na ludzie Wenecyi, od czasu gdy w r. 1297 wprowadzony był rząd arystokracyi dziedzicznéj; bo od téj epoki żadna rodzina nie była więcéj przypuszczona do wielkiéj rady państwa, jeżeli do niéj nie należała w r. 1172. Przeciw temu stanowi rzeczy uderzył doża Marino Falieri i głową swoją zamach przypłacił.

On był starcem ośmdziesięcioletnim, gdy go wyborcy wynieśli na tron książęcy Wenecyi. Liczny szereg świetnych zasług a najwyższe dostojeństwa w rzeczypospolitéj, świetnie piastowane, oddawna uwieńczyły koroną obywatelską siwą głowę starca.

Było to w sam tłusty czwartek r. 1355, gdy świetlice wspaniałe w mieszkaniu doży gorzały tysiącami pochodni a muzyka brzmiała radosnéj ochocie. Bo festyn huczny, świętny odprawiano w pałacu dożów. Gwiazdą festynu jest sama pani domu, dogaressa, małżonka doży, jaśniejąca młodości wdziękiem i piękności urokiem. Wśród tłumów strojnych gości był i Michał Steno. Ten młody a ubogi nobile, rozkochany w jednéj z dam otaczających dogaressę, dopuścił się wśród tańca lekkiéj nieprzyzwoitości. Marino Falieri rozkazuje, by opuścił sale. Późną nocą, po rozejściu się gości, Steno zraniony do żywego obrazą, zaślepiony wartogłowym gniewem, cichaczem wchodzi do sali posłuchania, i, przystąpiwszy do krzesła doży, przypina do niego kartkę, na któréj wypisał obelgę, kalającą uczciwość dogaressy więc i honor samego doży.

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

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

Noc nadeszła — a Falieremu pożar gniewu palił serce, w którém długowiekowy żywot nie przygasił ogniów i uczucia honoru. Gdy doża w samotności duma, trawiony pamięcią poniesionéj obelgi — jakiś człek z ludu wśród powszechnéj ciszy

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

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

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

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

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

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

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

na oczy żywe, że ich znają jedynie przez mrok dalekich lat. Kto wié — gdyby dzisiejszy skarłowaciały świat ujrzał w żywéj blizkiéj obecności one postaci dawno zamarłych wieków, możeby nie przeniósł na sobie tego widoku; możeby zemdlał, strwożony maliznę własnego ducha, patrząc na człowieka, który, umiejąc być sobą samym, stojąc o własnéj potędze swojéj wśród milionów, zbierał w sobie promienie milionów serc i myśli milionów. Człek z upodobaniem patrzy na nocne niebo, kędy mrugają gwiazdy niby oczy niezmierzonego Bożego świata — lecz niechaj-no spojrzy na które z nich przez teleskop silny a może już wtedy zmrożą go dreszcze, gdy je obaczy niby zbliżone, gdy obaczy jako ten wędrowiec świecisty, sam na sobie zawieszony, unosi się w czarnéj ciemnéj przepaści; jako on wędruje po téj chodzistéj przestrzeni w ciszy a śpiesznie a bez wytchu, chwiejąc się, kołysząc a wirując około siebie i jak go oblatuje groño płomienne towarzyszów drobnych, na wieki wieków ślubem z nim złączonych. A cóż dopiéroby się stało z napuszonym jednodniówką - człekiem, gdyby się jego najzuchwalsze marzenia ziściły, gdyby na skrzydle ciemném, nigdy nieznękaném onego miltonowego anioła przelatując te przepaści, obaczył, z blizka a na gołe oczy, którego z tych płomiennych aktorów natury; wtedyby pewnie spektatorowi od téj komedyi zabiegło serce zimnem śmiertelném a zebrałoby mu się ze strachu na skon.

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

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

I wziął Konstantynopol stary ośmdziesiątletni, oślepiony Henryk Dandolo, doża Wenecyi. Wtedy z Carogrodu był wypędzony cesarz grecki, więc chodziło o wybór nowego cesarza. Chciano najświetniejszą wówczas w całém chrześcijaństwie koronę włożyć na białe włosy Henryka Dandolo; lecz on jéj nie przyjął, bo wolał być sługą swojéj Wenecyi, niż oderwać się od niéj by cesarzyć obcym (*).

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

Tak kroczył wiek za wiekiem przez te sale, a z każdym wiekiem przycisnęły się groña wielkich spraw z jaśniejącym płomieniem chwały na czole. Ściany téj sali przeszły wskróś głosami mówców ważących losy Wenecyi; te mury przesiąkły duchem całéj historyi, co tak długo była świetną mistrzynią w téj Wenecyi. Przeminęły te dzieje, jak przemija nad ranem sen młodego bohatera.

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

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

Bonaparte mistrzował w rzeczypospolitéj, rozrządzając władzcami jéj jakby najemną czeladzią swoją; aż oręż przeważny w ręku, lub, jak sami Francuzi mówią „zdradna polityka“ w ustach francuzkiego wodza zmogła państwo, które, nie słysząc wołania czasu, nie widząc przerodzeń dziejowych społeczności, zniedołężniało oddawna martwicą.

Więc 1 Maja i znowu 12 Maja, gdy we własném gnieździe wzdymała się burza, gdy dawno kiełzna trwogi pękały, gdy ci, co niegdyś lękiem gnębili drugich, sami teraz drżąc kurczyli się strachem; wtedy téż doża Manin blady, drżący, przybywa do téj sali,

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

i łkając i płacząc, z najżywszą rozpaczą w sercu, przemawia do zgromadzonéj i osłupiałéj rady, przedstawia nieszczęsne położenie rzeczypospolitéj i twardą, nieużytą wolę francuzkiego zwycięzcy.

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

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

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

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

W innych krajach Europy, jeszcze w średnich stuleciach, a więcéj jeszcze w nowożytnych czasach, stany ludowe podniosły głowę obok szlachty rodowéj, bo nabierały specyalnego, właściwego sobie znaczenia, mocą poczciwéj pracy, bo mocą przemysłu, rękodzieł, handlu, nauk, rozumu a zamożności. Tak szlachta wyższa i niższa i lud, tak wszystkie klassy i powołania na siebie działając nawzajem, odnosiły korzyści wzajemne i składały jedną całość organiczną, bo jedność żywą, rozmaitości pełną. W Wenecyi zaś szlachta już w zawiązkach swoich sama imała się handlu i przemysłu, jako źródła niewyczerpanego zasobów i bogactw. Ten kierunek arystokracyi weneckiéj, jak z jednéj strony idzie na wielką chwałę jéj rozsądku, bo dowodzi, że ona w handlu i przemyśle nie widziała ujmy dla herbów swoich, tak, z drugiéj strony, ta jéj dążność stała się żelazną zaporą dla ludu do wydobycia się z poniewierki a dorobienia się należnego mu znaczenia. Tak tedy w Wenecyi głęboka, nieprzebyta przepaść rozdzielała arystokracyą od nieszlachty. Tamta nie miała się czém odradzać, odświeżać, bo nie przybierała ze zewnątrz, od ludu, nowych sił, a tak w sobie więdła, butwiała; klassy zaś ludu spoglądały na republikę, jako na rzecz zupełnie im obojętną, bo one, nie mając żadnego udziału w korzyściach publicznych, nie wyrobiły téż w sobie uczuć ojczystych, patryotycznych. Owszem uważały republikę wenecką za wroga, za ciemiężycielkę a nieszczęście swoje.

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

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

Przyszło więc na to, iż, gdy wojska republiki francuzkiéj stanęły w obec téj niegdyś pani morza, rząd wenecki bezsilny, krom nieprzyjaciela na zewnątrz, ujrzał straszniejszego jeszcze dla siebie wroga w samém wnętrzu republiki, bo zbuntowany własny lud swój. Ten lud, pamiętny tylowiekowéj krzywdy a ucisku, ten lud, zatwardziały w zawiści swojéj, z radością zapamiętałą słyszał o zbliżaniu się obcych wojsk, co miały zabić własną jego ojczyznę — bo on, nie dbając o tę ojczyznę, widział w zastępach republikanckiéj Francyi swoich zbawców z ciężkiéj a długiéj niewoli. Trzeba było tylko iskry — iskra padła. — Podszepty a poszczuwania nasłanych obcych agentów roznieciły bunt. Bunt stanął płomieniem; a niegdyś ciemiężcy harde, teraz zdjęci trwogą, chowały się po kryjówkach pysznych pałaców swoich, drżąc przed własnym swoim ludem.

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

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

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

Gdy w téj książce tyle razy wynosiliśmy zasługi i wysokie zalety arystokracyi weneckiéj, zwłaszcza w dawnych jéj wiekach, więc sama słuszność nakazywała wytknąć tutaj niedostatki jéj, które, zwłaszcza w późniejszych czasach, żarły ją rakiem śmiertelnym.

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

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

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

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

Lecz dość nam téj smętnéj, bolesnéj polityki; utulmy uczucia nasze, nawracając do dzieł sztuki, w które tak bogata ta wspaniała dożów stolica. Piękność, olimpijska córa, koi rany zadane sercu przez ziemską jéj siostrzycę — historyą.

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

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

Lecz obaczmy jeszcze, jaki tu wszędzie zmysł artystyczny téj

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

Nie będę się też rozwodził o znakomitych dziełach pędzla, których tutaj wielkie skarby; bo akademia sztuk pięknych wystarczyła nam, aby jaki taki zdobyć sobie pogląd na rozwój weneckiego malarstwa. Nie myślę się też rozgadywać nad dziełami skulptury przechowanémi w pałacu dożów, które po większéj części, utworzone dłótem starożytném, godne są, by były celem naszéj uwagi. Przecież zakładam sobie prawić wam dopiéro wtedy o dziejach starożytnéj skulptury, gdy, w inném mieście, zbiór rzeźb roztoczy nam na oczy w zupełności kolejne okresy téj sztuki.

Za to jednak potrącę, choć przelotném słówkiem, o te świetlice pałacu, kędy do dziś dnia przebywają wspomnienia z dawnych lat, oczyniające nas magią wielkiéj przeszłości.

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

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

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

gdyś jaśniał obraz Pawła Veronese, lecz go Francuzi zabrali i nie powrócili téj kosztownéj własności pałacowi.

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

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

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

Wiemy, jak to ongi o kochającém sercu wszechwładny Olimpu pan ujrzał przypadkiem na brzegach Azyi ową prześliczną, przepiękną Europę, ową najwyższych wdzięków córę króla Phoenixa. Wiecie zapewne, że potężnego Jowisza tak rozebrała ta miłość, że już nieborak, nie mogąc sobie dać rady, postanowił zaślubić sobie śmiertelną dziewicę. Przybrawszy tedy na się kształt wołu, zbliża się cichaczem do łączki wonnéj, na któréj igrała Europa wraz z towarzyszkami swojémi. A był też to wół osobliwéj piękności, odziany białością śnieżną, a kędziorki jego pulchne, niby loczki jedwabne,

(*) Zob. powyżéj str. 53.

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

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

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

kochaniem; więc się zdaje, że czujesz na tym obrazie j kieś czarodziejstwo rozlane, jakąś magią co oczynia choćby przeżytego, zjałowianego exlowelasa.

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

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

I w ciszy spoczywała w koło ta ogromna sala, gdy szumy, łoskotki, cichoty i tupania mnóstwa nóg i nóżek zbliżały się do podwojów potężniéj a potężniéj, aż téż nagle, przez roztwierające się drzwi sali, wcisnął się cały ciąg przelotnych wędrowców płci obojéj a na czele ich p. Bulgari. W okamgnieniu w całej sali pełno ruchu i wrzawy, przy oknach, na estradzie, w stallach, na tronie i na mównicy moc ludu. A p. Bulgari, wzmógłszy się na głosie, rozpoczyna rzecz swoją. Najprzód prawi o przeznaczeniu téj sali, potém tłómaczy obrazy, potém mówi jeszcze o tém i owém, potém puścił

racą dowcipek, a potém już, do krzty znękany, umilkł na piękne, ocierając sobie znojem zwilżone czoło.

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

Wrychle dowiedziałem się, iż cała gromadka, naszwargotawszy się i nakręciwszy nieco w sali, wybiera się na zwiedzanie najprzód kaźni pod „dachem ołowianym“ i „mostu westchnień“, zawieszonego wysoko nad życiem ludzkiém, a potém, na dobitek, myśli zstąpić do ciemnic głębokich podziemnych, zwanych zwykle „studniami Wenecyi“. Jużcić i ja zakładałem sobie obaczyć te miejsca straszliwe, zawołane, a teraz właśnie podawała się pora sposobna; więc lepiéj podobno przyłączyć się do p. Bulgarego, niż innym razem samemu z ckliwym zachodem starać się o otworzenie sobie tych więzień, które niegdyś w młodości mojéj, gdy jeszcze w głowie gorzały weneckie powieści, bywały sceną, po któréj swobodnie bujały postaci fantastyczne, potworne, zrodzone szałem imaginacyi młodzieńczéj. Więc przyłączyłem się do p. Bulgarego i jego rzeszy. Przepuszczę tedy już czytelnikowi rozwody nad innemi salami, choć wielce ważnemi, w tym samym pałacu dożów, i nie wspomnę nawet o świetlicach, które niegdyś stanowiły prywatne mieszkanie doży, kędy nie mało jest przedmiotów wysokiego artystycznego znaczenia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

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

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

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

Bywałem już licznym nawrotem w téj świątnicy; przecież im częściéj postaniemy w tych przestrzeniach, napełnionych ponurym majestatem, tém głębiéj wczytujemy się w duszę starych dziejów dawnych chrześcijan wschodnich. To zapadłe, umarłe bizantyńskie życie, tak dla nas jakieś obce i cudze, tu rozwiąże ci wszystkie zagadki a wypowie najgłębsze tajemnice swoje.

Wszak zaraz, po przybyciu naszém do Wenecyi, wprowadziłem czytelnika w ten Pański Dom; więc pamiętamy, że widok wnętrza jego pełen grozy i zgrozy, a przenika nas jakiémś obcém i nieznaném wrażeniem, bo co tu widzisz jest wręcz różne od widoku, do któregoś przylgnął za młodu, co cię otaczał od dziecięcych lat. Więc trzeba dłuższego upamiętania, dłuższego obaczenia się w tym przybytku świętym, zanim zdołasz obliczyć się z tych wszystkich z razu niewypowiedzianych mocy, które tutaj, łącząc się z sobą, tak silnie uderzają na duszę twoją.

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

I znowubyś rzekł, że cię tutaj objął w koło świat podziemny, czarnoksięzki, kędy w zapadłych wnętrznościach gór tleją kruszce drogie, kędy rubiny, szmaragdy, brylanty płoną ogniem a kryształy, wyrosłszy w drzewa, w gałązki, majaczą, mienią się rozświécając nocne budowania, ukryte przed wesołą poświatą słońca i gwiazd.

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

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

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

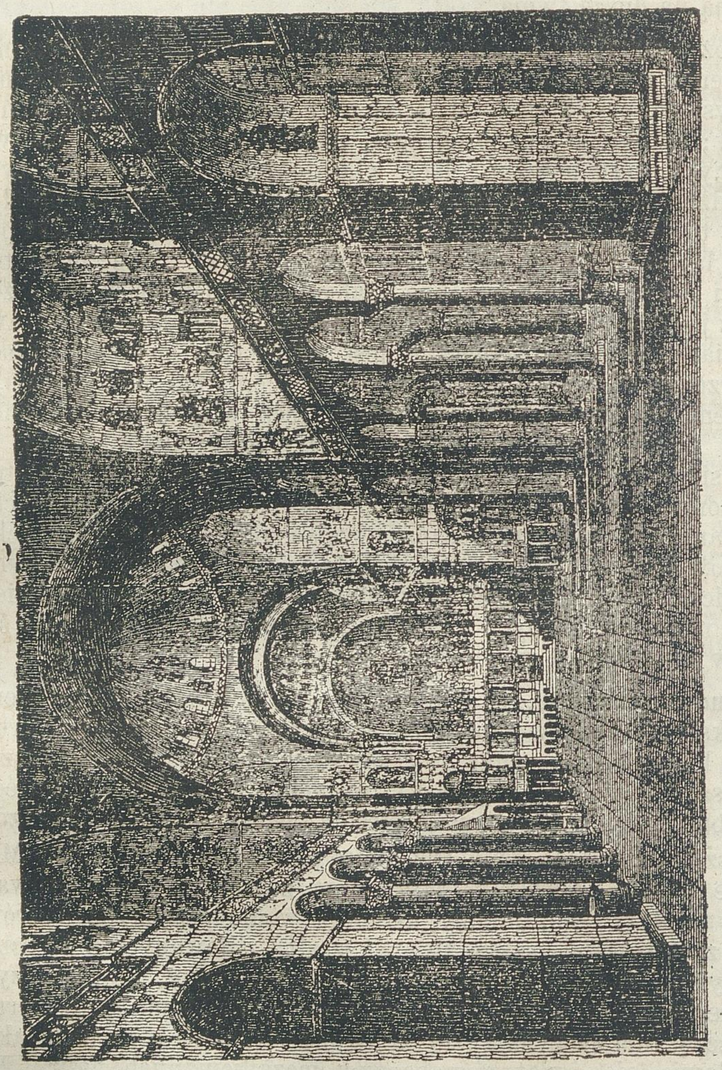


Fig. 19. **Wnętrze kościoła Św. Marka.**

w Konstantynopolu, jest właśnie cechą Wschodu, a zwłaszcza bizantyńskiego Wschodu. Krom téj wspaniałości, tak przepychu pełnéj, a przypominającéj harde, bogate państwo Carogrodu, nie braknie tutaj jeszcze innych wielce ważnych cech bizantyńskiego

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

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

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

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

Podobnie téż te sklepiące się nad niemi olbrzymie arkady nie mają żadnego wy-

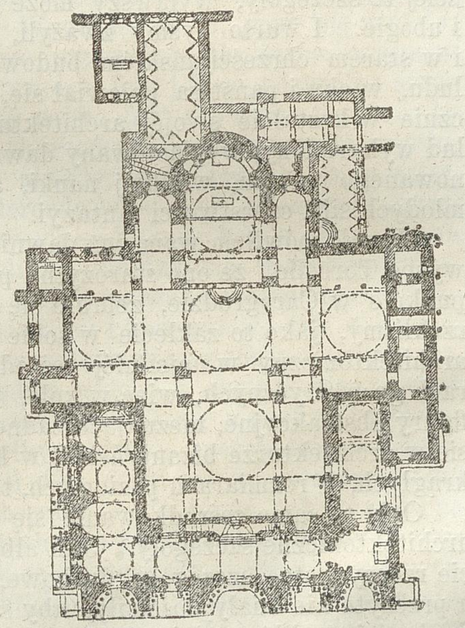


Fig. 20. **Rzut poziomy kościoła Św. Marka.**

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

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

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

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

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

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

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

A biedny jest każdy ogół bez szczegółów silnie i organicznie rozwiniętych! Jakże martwa Nowa-Hollandya, lub nawet ta pniakowata Afryka bez zatok, półwyspów i wysp, bez gór, dolin silnie wyrzeźbionych obok europejskiéj ziemskiéj twierdzy, któréj mistrzyni natura wyrysowała morskie pobrzeża tak silnych i przerozmaitych konturów, a uposażając je ze wszech stron w tak potężne wyspy i półwyspy, napuściła morza ogromne, niby olbrzymie zlewiska, wśród ziemie dziejorodne. Wiadomo wam też, czém są owe żyjątka bez dostatecznie roztoczonych organów i członków, obok cudności kształtu rumaka lub lwa, a więcéj jeszcze obok szlachetnéj ludzkiéj postaci, w któréj każda część, każdy organ zacnie rozwinięty zajął właściwe sobie znaczenie, a wartość sobie należną. Wiecie czémby była kompozycya muzyczna, bez rozdzielenia jéj na przeróżne głosy i szczegółowe instrumenta!

Warto więc nam pomyśléć, coby się stało z tym kościołem weneckim, gdyby z nienacka pojawiły się z pod ziemi one wróżki, co w głębokich górskich otchłaniach pilnują drogich kruszczów i kamieni kosztownych, i gdyby zabrały, jako swoje, co im niegdyś wydarli ludzie; gdyby tedy uniosły i te lśniące pozłoty i drogocenne marmury i kamyki z mozaik. Wyznaję, iż to, coby się zostało, przemawiałoby zaprawdę jeszcze przeważnie do serca ogromem swoich rozmiarów, okazałością swoich linij i form na wielką stopę pojętych. Więc wrażenie byłoby zaiste zawsze jeszcze potężne, bo cała kompozycya téj świątyni nie rozdrabnia się na małe cząstki, lecz uderza pełnemi ogromnemi akordy. — To prawda, a przecież, mimo tego, wiemy, że takowe nierozdrobnienie się całości nie stanowi jeszcze doskonałéj kompozycyi. — Jakoż, każda artystyczna kompozycya, czyli w poezyi, czyli ona znajdzie się w architekturze, czyli w rzeźbie lub malarstwie, jak wymaga z jednéj strony, aby całość nie ginęła pod tłumem części i szczegółów, tak z drugiéj strony żąda, aby te części, te szczegóły rzeczywiście istniały, bo, w razie przeciwnym, całość będzie głuchą i abstrakcyjną. Otóż nasz kościół, obdarty z mozaiki tak kosztownéj, z pozłoty i marmurów, byłby abstrakcyjném, byłby głuchém, posępném i smętném dziełem rozumu! — A kościół Św. Zofii w Konstantynopolu? Wszak i tu zostałaby jedynie abstrakcya, bo i owa tak słusznie na świat głośna kopuła, co tak zuchwała i cudu pełna, i one niesłychanych ogromów arkady, mniéj są dziełem artystycznéj z góry rozgrzanéj fantazyi, jak raczéj skutkiem arcy śmiałego kalkułu matematycznego, kombinacyi sztucznéj oderwanych idei. Zaiste, ten rozum abstrakcyjny, wyniańczony starą cywilizacyą Rzymu i Grecyi, który liczy i rachuje logicznemi pojęciami, pokazał w kościele

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Prawda, że gdy z placu Św. Marka, więc zewnątrz, popatrzysz się na te kopuły, widzisz niby bębny a na nich te kopuły jakieś wzlotne, eliptyczne, grające na tle niebnych obłoków; przecież proszę byś temu nie wierzył, bo to wszystko zmyśloną łupiną, wierzchnią, drewnianą przyodziewą, ukrywającą nizkie, płaskie jądro kamienne. I trzeba było tak zmyślić budownikowi, bo inaczéj trudnoby było ze zewnątrz dojrzéć tych kopuł, którym przecież tak butno wspaniale i uroczysto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(*) Wspominając w téj chwili o téj facyacie, zechce sobie czytelnik przypomnieć, że facyata (wystawa główna, naczelna) Św. Marka wyrzyna się na niebie pięciu łukami, co ostre i z maurytańska wywijane (str. 137). Te łuki z tyłu nie są przyparte do żadnéj części budynku, są to wprost luźne ściany (niby murowane parawany); nie mają tedy żadnéj wyrozumowanéj potrzeby architektonicznéj. Więc pytamy, jakaż w nich przecie jest myśl a znaczenie? Na to jeden ze znakomitych znawców sztuki (Burckhardt) mniéj więcéj tak odpowiada. Na bizantyńskich wschodnich kościołach ani kopuły, ani sklepienia krągłe (kolebkowate) dla łagodności klimatu nie były pokryte dachem, więc żywém murowaniem wzdymały się na wierzchu kościoła; ztąd kościół Św. Zofii podobny do piętrzącéj się góry. Stanąwszy tedy na zewnątrz i patrząc się na te sklepienia od ich głowy, widzisz jak to one w kształcie półkola wzdymają się nad kościołem. Otóż te łuki na facyacie Św. Marka są udawaniem tego widoku. Z jednego tego przykładu widzimy, że ta facyata Św. Marka nie jest bynajmniéj wierną zapowiedzią wewnętrznéj struktury kościoła; facyata ta nie jest bynajmniéj ściśle a organicznie zrośniętą z wnętrzem, i dla tego właśnie wolno nam było z osobna przypatrzyć się facyacie a daleko późniéj, bo teraz dopiéro rozebrać sobie wnętrzne budowanie.

się przystrojem drogocennym swojéj stolicy, rzekli im: „Wszystko, co wy nam na podziw pokazujecie, toż widzieliśmy już w Wenecyi (*)!“ Więc, jakby w latarni magicznéj, przemykały mi się w duszy obrazy z onego bizantyńskiego świata, gdy jakiś Custode kościelny wielce mównie zapraszał, by przecież z nim wejść na owe ganki a galerye i przypatrzyć się z wysokości przestrzeniom okazałym téj świątyni. Poszedłem za tą zachętą.

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

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

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

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

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

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

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

Spojrzyj z tych ganków na dół, na mozaikową posadzkę kościelną, a obejmiesz okiem wszystek jéj przepych. Cały kościół zasłany dywanami utkanemi z kamieni, co się wszędzie błyszczą i barwią we wzory cudnego wdzięku. A dziwna harmonia, mimo dziwnéj rozmaitości, żyje w tych igrających wymysłach niewyczerpanéj wyobraźni. Fantazya buja wolno i swobodnie po tych błyskotnych kamykach, a przecież trzyma je na wodzy rząd i ład. Choć wpatrując się bliżéj, trudnoby ci przyszło dojrzéć jakiegoś powtórzenia rysunku i farb, choćby w miejscach odpowiednich sobie w kościele, a przecież cała ta posadzka jest jedną kompozycyą, jest jedną myślą roztoczoną po całéj świątnicy. A te wysokiéj ceny kamyki mnogobarwne tutaj w tak drobniuchnych kawałkach wyłożyły te desenie, że są najmisterniejszém odbiciem najkapryśniejszych koncepcików fantazyi, a jednak nie ma tutaj w tych rysunkach malizny drobiazgowéj, dziecinnéj: są to stroje bogate, okazałe, jak je pojmował lud wielki i zacny, lud, którego dusza była wychowana przez świetną a wielką historyą swoją.

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

To wszystko jest zaprawdę pełne grozy a smętnego majestatu! — A dodaj jeszcze w myśli, jako, zamiast lampy lub pająka, świeci nad środkiem kościoła zawieszony krzyż kryształowy, co, ramionami podwójnemi kołysząc się poważnie, jaśnieje w uroczystości cichéj. Ten krzyż kryształowy — on płonącém zbawienia godłem; on, jako kołyszący się penduł u wieczności zegaru, jest żywym i żyjącym wszechduchów stworzonych zakonem.

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

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

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

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

Nie dziw tedy, żem się z razu nie mógł napatrzyć widokowi placu Św. Marka i jego radościom i lubościom wszystkim — i na dobre mi to wyszło, bo ten widok był niby przygotowaniem, by pojąć sztukę klassyczną, która wywołała na jaw te cztery rumaki. Wszak niektórzy wysokiéj wagi znawcy a podania stare przypisują je geniuszowi *Lysippa* — więc temu mistrzowi, co jest współczesnym Aleksandra Wielkiego. A wiemy, że jak macedoński bohater nadał nowy kierunek historyi świata, tak Lysippus nadał nowy zwrot dziejom fantazyi artystycznéj. Te śpiżowe rumaki są arcydziełem rzeźby klassycznéj i najwyższém dziełem sztuki starożytnéj, które posiada Wenecya, i dla tego o nich wspominam, choć chowam się z historyą skulptury greckiéj do późniejszéj a sposobniejszéj pory.

Te konie zrodzone, jak się zdaje z pewnością, w staréj Grecyi, na okrętach zwycięzkich Rzymian przywiezione zostały do światowładnéj ich stolicy. A gdy z upływem nowego szeregu stuleci, Konstantynopol stał się sercem historyi, więc znów przeniosły się te rumaki w naddardanelskie ciaśniny. A ztamtąd je przywiózł tryumfem oręża do Wenecyi Marino Zeno w r. 1206 (*). A Wenecya te zdobycz kosztowną, nabytą krwią, poświęcając patronowi swojemu, umieściła ją nad głównym portalem Św. Marka. I tutaj stały te konie śpiżowe bez mała lat sześćset, a w r. 1797 Francuzi, plądrując po Wenecyi, zabrali jéj i te kosztowne zabytki dawnych zwycięztw i wielkiéj chwały. I dziwną prostotą duszy, naiwnością, czyliż téż dziwną odwagą, jeden z dziejopisów Wenecyi, choć sam jest Francuzem, historyą swoją tego grodu ozdobił ryciną, w któréj widzisz jak żołnierze ówczesnéj rzeczypospolitéj francuzkiéj na linach spuszczają owe konie śpiżowe, jak szarpią, jak rozbijają kolbami lud wenecki, co rozpaczliwém oburzeniu otacza tę scenę rabunku i gwałtu. Lecz niedługo rumaki koryntskie bawiły w Paryżu — po ośmnastu latach wrócone zostały Wenecyi.

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

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

(*) Według nowszych poszukiwań, cztery konie na kościele Św. Marka nie są dziełem greckiéj, lecz *rzymskiéj* sztuki, z epoki Nerona. Prawdopodobnie zdobiły one pierwiastkowo bramę tryumfalną Nerona, potém Trajana, a dopiéro z rozkazu cesarza Konstantyna przeniesione zostały do Konstantynopola, zkąd po upływie wieków powróciły znowu na ziemię italską do Wenecyi. — St.

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

Obejrzawszy się nakoniec raz jeszcze z tych ganków na ten piękny świat w koło, zeszliśmy po schodach znowu na posadzkę kościelną. Ani myśléć, by opuścić można ten kościół nie obaczywszy skarbca i zakrystyi. Nie będziem jednak prawili o tém wszystkiém, co tam przechowane, choć nie jedno jest wysokiéj wagi i dla dziejów sztuki i historyi. Wspomnę jednak o cudnych drzwiach bronzowych, prowadzących do zakrystyi. Co to za drzwi! Zważcie, iż *Sansovino*, ów wielki architekt i rzeźbiarz, pracował nad niémi lat dwadzieścia, a jak inni twierdzą nawet trzydzieści! Przyznacie zapewne, iż gdy nawet prostaczek nieuczony i bez płomienia z góry poświęci tak wielką część swojego żywota jednéj i téj saméj pracy, będącéj wyrazem jakiéjś wyższéj idei, już warto mu się uczciwie, serdecznie pokłonić! Bo to wielka zaiste rzecz, oddać się w męczeństwo owym wyższym mocom nadziemskim! Niechaj się nam święci taki człek, którego duch wśród wszystkich kolei tutecznéj pielgrzymki swojéj, wśród czarnych i jasnych chwil, wśród radości i łomotów, wśród boleści i wesela i burz, zawsze i zawsze, niby biegun magnesowy, ku jednemu celowi jest zwrócony! Więc téż choć ten człek będzie nieuczony i bez płomienia z góry, przecież tą samą niezużytą wytrwałością swoją zawsze dokaże znakomitego dzieła, co pójdzie ludziom na zdrowie a pokrzepienie. A cóż dopiéro gdy się jakiéj pracy z równą stałością nieprzełamaną imie świetny talent, jakim jest Sansovino!

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

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

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

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

Piotr Aretino ocierał się o wszystkie wielkie geniusze swojego czasu i o mocarzy ludowładnych i sam błyszczał i migotał talentem hojnie na niego zesłanym, a przecież był człowiekiem ladaco; on niby hołdował artystycznéj piękności, on niby czcił poezyą, a przecież był człowiekiem bez czci i wiary, a ze złośliwości, ze zmysłowéj chuci małpie pokrewnym.

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

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

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

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

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

Aby zaś z góry już nadać kierunek baczności czytelnika, uważmy formę abstrakcyjną bizantyńskiéj głowicy, więc walną a panującą w niéj myśl. Otóż istotą a rdzeniem kapitelu bizantyńskiego jest forma niby piramidy ściętéj czworościennéj a wywróconéj. Zatém każda z czterech ścian kapitelu pojawia się jako trapez, tak postawiony, iż dwa jego boki równoległe do poziomu, a dłuższy z nich jest umieszczony od góry i krótszy od dołu. Więc znać, że dwa drugie boki nierównoległe od spodu zbliżają się do siebie, a od góry coraz więcéj się rozchodzą. Widzimy, jak ta forma ści-

śniona, nierozwinięta sama jest jakby hieroglifem, bizantyńskiego państwa.

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

Otóż *fig. 21* przedstawia nam kapitel wzięty z wnętrza kościoła Św. Marka a z pierwszéj kondygnacyi. Owa forma a istota główna, jak widzimy, jest zmodyfikowana wprawdzie przez przyciosanie krawędzi piramidy — przecież ściany główne jeszcze zawsze zostały trapezem. Dość dziwny jest ten trzon ośmiograniasty, lecz dziwniejsze jeszcze rysunki kapitelu. Jeżeli na takowe spojrzemy pobieżnie, okażą się nam już krzyże greckie, już kwadraty to większe, to mniejsze. Bliżéj atoli się wpatrzywszy, spostrzegamy, że taśma biała, wijąca się wpośród tych krzyżów, kwadratów i kwadracików, dziwnie kombinuje swoje biegi. Więc to nie krzyże ani kwadraty są tu głównym konceptem, ale ta taśma jest primadonną.

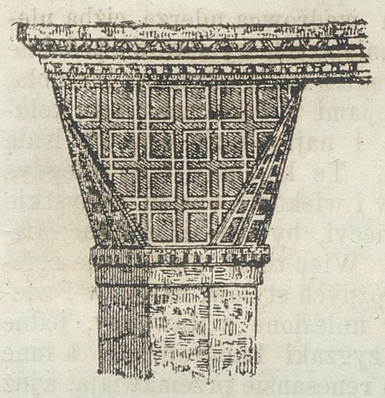


Fig. 21.

Byleby czytelnicy, oraz czytelniczki troszkę cierpliwości sobie zadali, a przekonają się jak rafinowaną a misterną sztucznością, jakiém zamętném a przecież rozsądkowém wymysłem sama z sobą pląta się ta taśma. Ona istnym obrazem tego rafinowanego rozumu, tych dysput filozoficzno-teologicznych a przemądrych bizantyńskiéj społeczności. Wszak takowe wstęgi i taśmy, wijące się splotem a kombinacyą zamętną, są ulubioną ozdobą wschodniéj, arabskiéj fantazyi. Splot takowy zrazu zdaje się być przypadkowym, lecz posusz sobie mózg nad tą łamigłówką, a gdy znajdziesz klucz do niéj zagadka się już rozwiąże i jakby z płatka pojmiesz o co tu chodziło. Nie darmo Konstantynopol usiadł u wrót zachodu i wschodu.

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

Figura 22, wyobrażająca również kapitel z tego kościoła Św. Marka, pokazuje nam na oczy jak dziwacznie sobie postępuje bizantynizm, gdy sobie przypomni formy klassyczne. Od spodu widać jakby essownice (ślimacznice) jońskie, choć to one jakieś ciężkie i niewykończone. A nad temi essownicami, zmodyfikowanemi trapezem, wznosi się część główna kapitelu. Te liście, które tu widzimy, mają być owym akantem tak artystycznie i uroczo wieńczącym kolumnę koryncką. Lecz, jak widzimy, te liście są raczéj wymysłem zużytéj bezmocy, niż zrodzeniem z fantazyi świętéj artysty. Podobnie téż owe listewki, półwałki u góry wiotkie i mdłe przeciążone są wzorkami, a w tych wzorkach widzisz, że częścią są przypomnieniem z klassycyzmu, częścią zaś własnego bizantyńskiego przychowku.

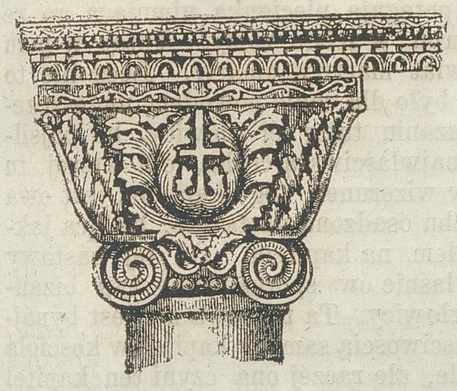


Fig. 22.

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

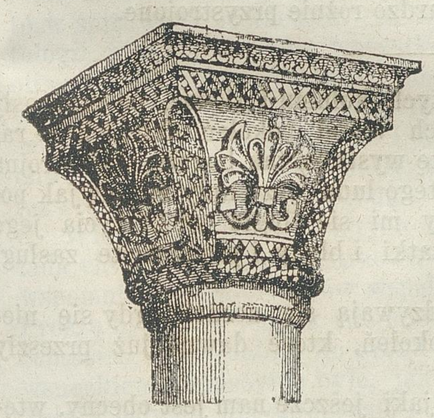


Fig. 23.

Lecz mając odbyć się na piękne z kapitelem bizantyńskim, przychodzi mi przedstawić czytelnikowi jeszcze jeden jego kształt na *Fig. 24* (strona 150). Ta głowica nie jest wprawdzie wzięta z kościoła Św. Marka, lecz z Rawenny z kościoła S-to Vitale (wybudowany w r. 526 — 547). Rawenna jest, jakeśmy już rzekli, arcyważną dla swoich budynków bizantyńskiego stylu, z których znów wielce ważnym jest kościół S-to Vitale — daleko dawniejszy, niż kościół Św. Marka. Ta budowa rawenacka jest istnym z pierwszéj ręki bizantynizmem i dla tego godziło się nam

tém konieczniéj podać czytelnikowi jego kapitel tak charakterystyczny.

Widzimy, że trapez ścian téj głowicy występuje tutaj w całéj ścisłości swojéj, którą jeszcze potęguje plecionka ujmująca go ze wszech stron w ścisłe ramy. Tutaj w polu widać kwiat martwy, umarły. Lecz nie to wszystko było dla mnie powodem umieszczenia i pokazaniu tutaj téj głowicy, bo najsilniejszą, najwłaściwszą cechą, dla któréj tu kładziemy wizerunek tego kapitelu, jest owa na wierzchu osadzona nastawka, będąca jakby kapitelem na kapitelu. Od téj nastawy zależy właśnie ów spotęgowany typ bizantyńskiéj głowicy. Ta nastawa nie jest bynajmniéj właściwością samych kapitelów kościoła S-to Vitale, ale raczéj ona czyni ten kapitel typem wszech kapitelów bizantyńskich zupełnie dokonanych w sobie. Ta nastawa miewa również kształt ściętéj czworościennéj wywróconéj piramidy. Ona, jak widzimy, zastępuje miejsce wieka kapitelu, i na niéj jakby na wezgłowniku (nadrast, zapaśnik, imposte, Kampfer), spoczywała już bezpośrednio arkada sklepienia. Ten kapitel i jego nastawa bywają bardzo różnie przystrojone.



Fig. 24.

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

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

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

twarzy bladéj, marmurowéj; a choć serce milionów płacze w niemej boleści, on sam jeden, oblany ciszą niebiańską, uroczystym wdziękiem, uśmiecha się niewidzianą za życia pięknością, jakby słyszał witających go śpiewem aniołów.

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

Ruchy ludzi wesołe, ochotne wrzawy na placu Św. Marka jakoś potrosze rozwiały ciężkie, chmurne myśli a rozpogodziło mi się na piękne w duszy, gdym stanął w obec owéj lodżietty, co, jak już wiemy, przypiera do spodu dzwonnicy (Campanile) Św. Marka. Jużcić w téj lodżietta, w tém cacku prześliczném nikt nigdy nie mieszkał, w niém tylko bawił prokurator naczelnik warty, ile razy w poblizkim pałacu dożów odbywała posiedzenie wielka rada republiki. Więc ta lodżietta to jest niby odwachem, to niby pałacykiem, to znów kroi na pomnik zwycięzki. Od spodu otoczona balustradą; więc schody wspaniałe, potém trzy bramy niby tryumfalne a między niemi niże i bogate kolumny, a powyżéj strojny gzyms; jeszcze wyżéj attyka, która na samym wierzchu swoim uwieńczona z góry balustradą. A całe to budowanie z białych marmurów, a całe to budowanie tak bogato ubrane rzeźbami, iż wyraźnie znać, że tutaj nie skulptura stroi siostrzycę swoją architekturę, lecz że odwrotnie, architektura tutaj li po to się tylko zjawiła, aby się miały gdzie wdzięczyć posągi i płaskorzeźby. Więc i na attyce i w niżach i nad arkadami rozgospodarzyła się skulptura to w marmurowych, to w śpiżowych postaciach. A są one treści allegorycznéj lub z mitologii wzięte; więc to wszystko myśli radosne, uniesione z owéj olimpijskiéj dziedziny, kędy bogowie przez życie całe nie znają troski ani łzy, kędy przez życie całe promieni się ich wesele bezśmiertne a kipi puhar radości i szczęścia; a choć który z niebian na chwilę zapłacze, to jak dziecię, bo z figlów, a niezadługo serce jego rozweseli się słoneczną pogodą.

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

---

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

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

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

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

Wpatrując się w te rzeźby Sansovina, widzisz, że zupełnie ten sam duch, który żył w architektonicznych dziełach jego, uśmiecha się téż i przez te skulptury jego. Jakoż wiecie, że w budowaniu jego widzimy rzadziéj ową uroczystość poważną a może rzadziéj jeszcze ów ścisły logiczny związek między dekoracyą a szczegółami, które wynikają z wyrozumowanéj potrzeby i warunków technicznych, lecz za to cieszymy się z całego serca tym wdziękiem niewymownym, co się raduje i weseli w tych jego architektonicznych kompozycyach. Otóż zupełnie tak się ma rzecz z rzeźbami jego. Jakoż w nich nie spotkasz wprawdzie onych pomysłów niebolotnych, tchnących majestatem, nie znajdziesz tego ścisłego wyrobienia szczegółów, rodzących się logiczną koniecznością z całości; lecz za to, jakby w zamian za owe niedostatki, wdzięk, urok szczęścia dygoce i pulsuje w tych skulpturach Sansovina. Te postaci jego — to także owe olimpijskie bogi, co, wysoko wzniesione nad padoł cierpień i łez, żyją bezśmiertném weselem wśród niezamąconego nigdy pokoju. Te postaci marmurowe Sansovina są tém samém w historyi rzeźby, czém obrazy Tycyana i Pawła Veronese w dziejach malarstwa. I Sansovina marmurowe i śpiżowe dzieła nie znają co wspomnienie przeszłości smętnéj, ani czém przyszłość niepewna; i one również, jak owe postaci malowane szkoły weneckiéj, żyją pełném życiem w chwili obecnéj, wychylając puhar kipiącéj uszlachetnionéj rozkoszy. Słowem i w rzeźbie i w architekturze ten mistrz, choć florenckiego rodu, jest istnym weneckim mistrzem.

Wenecya.

(Dalszy ciąg.)

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

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

---

(*) W końcu zeszłego wieku. — St.

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

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

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

Ot wiecie, kto jest ten Numenon? Nie ma człeka, któryby się do niego nie przyznał; nie ma człeka, coby się nie obraził śmiertelnie, gdybyś go od tego Numenona odsądził. I ztąd też ten Numenon taki hardy, a może niekiedy i zarozumiały. Krótko mówiąc, znacie go wszyscy, zwykle go w życiu „rozumem“ zowią. On niegdyś odkrył, że dwa razy dwa — cztery; a ponieważ aż po dziś dzień nikt a nikt nie rzekł, że dwa razy dwa — pięć, więc Numenon powiada o sobie, że on po wszystkie wieki i we wszystkich ludziach jeden i ten sam, że on nigdy nie umiera. Nie dziw tedy, że Numenon miewa pretensye do przeróżnych rzeczy. Jedni też wołają co gardło, że te jego pretensye arcy-słuszne, inni wołają jeszcze głośniéj, że te pretensye Numenowe są tylko pychą nadętą. Co do mnie, ani mi w głowie, bym się w tém miejscu mięszał w te kłótnie; to tylko pewna, że w imieniu Numenona, a pod jego firmą, działo się już niesłychanie wiele głupstw po świecie, i że on, choć w każdym a każdym człowieku przytomny, przecież nie we wszystkich ludziach jednako czynny: w jednym przemawia głośno i rządzi samowładnie w piersiach, jako gospodarz w domu własnym, w innych zaś odzywa się tak z cicha, że go ani dosłyszéć; a są nawet tacy wpośród nas, w których on napięknie zasypia i śpi; czasem tylko się przebudziwszy coś mruknie i stęknie, przewróci się na drugi bok i znów śpi —; czasem też on chrapie choć nie śpi.

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

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

I czasem mu się te szachry powodzą. Jednak często nie udają mu się figle, więc nic dziwnego, że nie rzadkie spory i kłótnie między tymi panami, że tedy rejwach, hałasy i niepokój w domu.

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

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

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

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

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

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

Numenon. „Co się tyczy zawodu nadziei aścinych, przyjmij moją kondolencyę; przytém jednak chciéj przyznać, żem może dotychczas zbyt przez szpary patrzał na wynurzenia piśmienne uczuć aścinych, bo proszę baczyć, że uczucia, lubo są pierwiastkiem wielkiéj wagi dla każdego człowieka, są przecież tylko osobistą jego sprawą, więc niemi drugich zbyt natrętnie raczyć nie przystoi. Bo przecież oddawna ktoś wyrzekł, że każdy takie samiuteńkie ma prawo do własnych uczuć, jak do własnego powonienia; bo jak nikt obcym nosem nie wącha, tak też obcém sercem nie czuje. Co do kompletności naszego opisu Wenecyi, wszak dopiéro co rzekłem, że przecież nie mamy zamiaru napisania przewodnika. A cóż z tego, że asindziéj nie wplączesz w książkę wielkiéj części notat swoich? Alboż to one nie zdadzą się dla samego waszmości? Nie tęgi mi to autor lub nauczyciel, który sam tyle tylko wie, ile drugim piśmiennie lub ustnie udziela. Wszak waszmość nie chcesz kroić na rzemieślnika w literaturze, co na łokcie ceni towar swój! Wszak wiesz, że taki wnet się wyekspensuje i nie długo pociągnie. A wreszcie, czy to na Wenecyi już koniec; cóż nam pozostanie dla innych miast włoskich, jeżeli się nad tém pierwszém tak bez miary rozpiszemy!"

Phaenomenon. „Lecz mnie też nigdy przez głowę nie przeszło, abym w tym samym stosunku, jak o Wenecyi, miał pisać i o innych miastach, — a to z licznych powodów, które na palcach jegomości wyliczę. *Najprzód:* Nie zaprzeczysz tego jegomość, że rodacy nasi, jużto dla braku czasu, jużto dla innych okoliczności, rzadziéj zapuszczają się w głębsze Włochy, ale natomiast bardzo często odwiedzają Wenecyę; bo jedni pragną spłókać słabostki w wodzie morskiéj, a drudzy dla tego tutaj przyjeżdżają, bo wycieczka do Wenecyi jest iście dziś żartem, bo ona koleją żelazną tak zbliżona do naszego kraju. *Podrugie:* Jegomość dobrze wiesz, jak mało jest miast we Włoszech, mogących się równać pod względem sztuki pięknéj z Wenecyą; o Rzymie nie mówię, bo Rzym jest Rzymem, a co do osobliwości, nie ma żadnego miasta na całéj kuli ziemskiéj, któreby śmiało mierzyć się z Wenecyą. Takiego egzemplarza miasta nie ma i nie było i nie będzie na świecie, nie będzie i nie było w historyi drugiego. *Potrzecie:* Wyznasz, jako o niektórych przedmiotach wypada mi nawet mówić o Wenecyi nierównie dłużéj, niż o jakiémkolwiek inném mieście! Jakoż, gdy Wenecya jest z kolei pierwszém miastem włoskiém, z którém się spotkałem w podróży mojéj, jest tedy rzecz jasna jak dwa razy dwa — cztery, że właśnie przy Wenecyi wypadało mi oswoić czytelników choć z ogólnym poglądem na główne epoki sztuki, zwłaszcza chrześcijańskiéj; co więc pod tym względem w Wenecyi już powiedziałem, albo jeszcze powiem, posłuży za podstawę do opisu artystycznych dzieł innych miast. Więc im dokładniéj pod tym względem rzecz obędziemy w Wenecyi, tém gładziéj i krócéj sprawić się zdołamy w innych grodach włoskich. *Poczwarte:* Ja..."

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

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

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

Przypisek Numenona.

Wielmożny mościwy czytelniku mój!

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

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

Homo Numenon m. pr.

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

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

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

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

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

Kościół de' Frari jest gotycki, przecież z włoska gotycki. Tutaj tedy jest rzeczą arcyzajmującą patrzyć co się dzieje na ziemi italskiéj z tym stylem zrodzonym na Północy tak wskróś romantycznéj, tak fantastyczności pełnéj.

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

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

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

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

portalu, co w gotyckich katedrach wyposażony całém kipiącém bogactwem ornamentyki. A nadto, sama szerokość wystawy w porównaniu do jéj wysokości wielce umiarkowana; więc brak tutaj wzlotności w górę strzelającéj. Co więcéj, stanąwszy bliżéj lewego boku kościoła obaczysz, jak to duża część kościoła jest prawie jednostajną, prawie bez okien! — co wbrew przeciwne architekturze gotyckiéj, która chętnie ze wszech stron olbrzymiemi oknami tak znosi ściany, iż kościół wygląda jakby szklarnia ogromna.

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

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

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

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

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

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

Tutaj w tym kościele potwierdziło mi się dawne zdanie, że styl gotycki nie przeniknął nigdy wskróś fantazyi mistrzów włoskich; bo on przylgnął do niéj jedynie zewnętrznie, więc on téż najwcześniéj okazuje się we Włoszech li jako ornamentyka a powierzchowny przystrój. Zatém téż gotyka we Włoszech jak jest słaba i nikła gdy chodzi o całość jakiego wielkiego budowania, tak wykwita w całéj pełni swojéj gdy się ima saméj ornamentyki. Jakoż, spojrzyj np. na ten grobowiec w tym naszym kościele Frari, on umieszczony w prezbiteryum, u góry w ścianie. Pomnik ten bogaty, wystrojony a nie przesadny; w nim styl gotycki tak czysty, tak w zupełności swojéj rozwinięty, jak gdyby go dźwigał i rzeźbił jakiś mistrz germański, lub z Francyi północnéj.

A wiecie téż, kto tutaj pod tym grobowcem zasnął po twardych, łzawych trudach żywota? To Franciszek Foscari; on sobie tu spoczął, gdy boleść pozrywała już wszystkie serca struny!

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

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

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

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

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

Z bolejącém zaprawdę sercem pomijam mnóstwo pomników wysokiéj wagi przechowanych w téj świątnicy, bo wiecie jak nam śpieszno i nagle. Przecież nie mogę milczkiem pominąć dzieła, które mi w téj chwili wielce przypada na rękę, aby wam unaocznić w co się późniejszym czasem zamienił renesans! — Proszę patrzyć na pomnik Jana Pesaro! — Od posadzki kościelnéj aż gdzieś tam pod sklepienia dźwiga się piętrami budowanie nadęte pychą, kipiące zamożnością hardą i zuchwałą. Tutaj to huczno i szumno! Zdaje się, jakoby ten pomnik był przepowiednią nowomodnych oper naszych, w których pełno stuku, puku i huku, hałasu i wrzawy, w których grzmią bębny, kotły, trąby, strzały, w których widzisz wystawy durzące wyobraźnią, przepychy dekoracyi i mamiące błyszczące ubiory, zmysłowe tańce a skoki szalone; koniec końców, w których wszystko się znajdzie prócz muzyki saméj. Ten pomnik ponasadzał się mnóstwem figur krygowanych z marmuru a inne niebożęta z nich przyległ massą swoją. Na próbkę zwróćmy oczy na to grono murzynów. Im kazano dźwigać sarkofag olbrzymi, a choć to setne chłopy, przecież im z tą robotą nielada sprawa; więc jęczą, więc stękają pod tém brzemieniem swojém. To istne biedaki! — Oni, jak to zwyczajnie murzyni, świecą czarnym marmurem; lecz na tém nie dość, bo mistrz odział ich jeszcze bieluchną toaletą. I cóż się stało? — Oto, jak się zdaje, z wielkiego natężenia a z twardéj pracy popękały im suknie a mianowicie już na kolanach poprzedzierały się inexpressible, a przez otwory widać czarną skórę nieboraków. Macie tedy najszczersze baroko, więc makaronizm, więc istny siedmnasty wiek. A wiecież kto to te piękności wydumał? Oto nasz dobry znajomy *Longhena*. Pamiętacie, że to on stworzył za młodu „Salute“, potém pałac Pesaro na Canal Grande, co wspaniały, pyszny, już nie na żarty kroi na baroko, a w końcu życia wymyślił ów kościół Scalzi, co, jak wiecie, patrzy na świat jakby arcykosztowna szafa; więc téż stać go było na ten tutaj pomnik tak dziwaczny. Jeżeli w innych pracach mistrz ten stracił tradycye XVI wieku, w tym pomniku postawił istny grobowiec artystycznemu uczuciu.

Przepuszczając innym dziełom architektury i rzeźby, zwróćmy się do czasów bliższych obecnéj chwili. Więc spojrzyjcie w stronę, kędy w śnieżnéj bieli marmurów świeci grób Kanowy.

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

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

Mimo lekkich sądów, które tu i owdzie odzywają się o Kanowie, trudno zaprzeczyć mu wiekopomnych zasług. Jakoż pomyślmy, że on urodził się jeszcze w r. 1757 (w Possagno), więc w epoce, gdy ów styl baroko gospodarzył samowładnie w skulpturze, a Kanowa, zaledwie podrosłszy w młodzieńca, śmiało i odważnie stanął w szranki przeciw zwichniętym i wykrzywionym dążnościom czasu swojego i przezwyciężył go geniuszem swoim; bo Kanowa brał siły swoje ze studyów starożytnéj rzeźby i żywéj natury. Prawda, że on sam nie dosięgnął najwyższego szczytu na téj drodze, wskazanéj przez siebie dla sztuki, prawda, że na téj drodze, właśnie przez niego wytkniętéj, jego następca Thorwaldsen doszedł promienistych wieńców, daleko po za sobą zostawiwszy Kanowę — to prawda; nie zapominajmy przecież, że gdyby nie było Kanowy, nie byłoby téż i Thorwaldsena.

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

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

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

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

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

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

(*) Jest tu mowa o pomniku Tycyana, wykonanym z polecenia cesarza Ferdynanda I przez rzeźbiarzy *Luigo* i *Pietro Zandomeneghi*. Pomnik ten odkryto i poświęcono w r. 1852. — St.

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

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

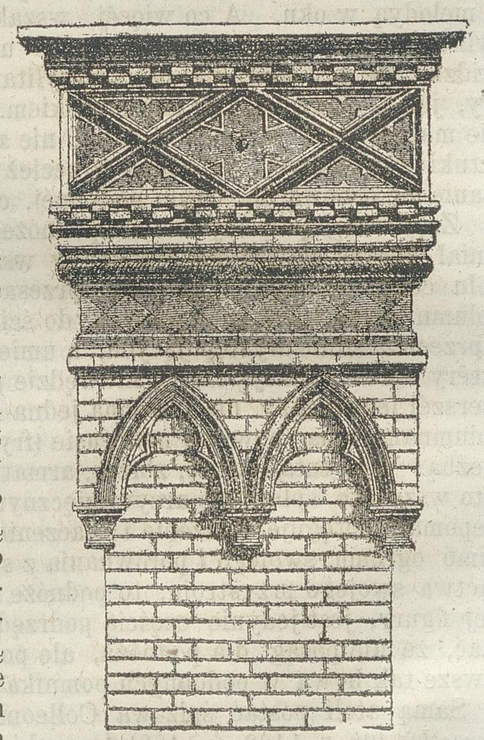


Fig. 25. **Krajnik (gzyms) z kościoła Św. Jana i Pawła.**

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

Nie ma tedy dziwoty, że oczy ciągle od téj facyaty uciekają do pomnika stającego obok niéj, bo w nim fantazya włoska żyje i oddycha już jako we własném ciele swojém. Jest to posąg na koniu wystawiony na cześć wodza *Colleoniego* († 1475), a to jak słychać z dwóch powodów; bo najprzód ten Colleoni miał być pierwszym, który wpadł na myśl używania dział w polu — a potém on zapisał rzeczypospolitéj dwakroć sto tysięcy dukatów, pod warunkiem, aby go uszanowała konnym posągiem. Więc mu téż postawili ten posąg.

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

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

Samą atoli postać śpiżową Colleoniego skomponował *Andrzéj Verocchio* (ur. r. 1422, † 1488) florencki mistrz. Mówią, że właśnie

(*) Zob. T. I, str. 168.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

się gęstwina, wiatr szarpie gałęziami. Z daleka równina przyciśniona atmosferą smętną, posępną. Św. Piotr już powalony na ziemi, nad nim morderca, jedną ręką trzyma szaty męczennika, drugą podniósł, by puginałem zadać cios śmiertelny. Towarzysz Św. Piotra, strachem zdjęty, głowę zwrócił, patrząc na wykonanie zbrodni, ale całém ciałem już się ma ku ucieczce.— Wicher pomiata sukniami jego. Na górze, wśród gałęzi spuszczają się aniołowie, niosąc męczeńską palmę. Być może prawdą, co niektórzy znawcy twierdzą, że ten obraz jest nieco manierowany i dowodem, jako sceny gwałtownego ruchu, pełne okoliczności, nie odpowiadają usposobieniu Tycyana i całéj weneckiéj szkoły, celującéj raczéj w ciszy spokojnéj, obecnéj chwili, pełnéj uciech błogich i wesela. To być wszystko może; mimo tego, ten obraz uderza ogromném wrażeniem, jest to dramat iście Szekspirowski. Przestrach, zgroza, jak zły sen, dyszy w tym obrazie; a ta natura, otaczająca to powietrze, tak z mistrzowska wtóruje téj okropności, że zdaje się, iż iście krzewy, trawki, zioła zatrzęsły się trwogą i, jakby czujące istoty, dygocą na widok straszliwego mordu.

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

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

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

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

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

turę, była fantazya budowników staréj Romy, onéj uczennicy Hellenów a macierzy nowożytnych ludów, — to prawda! Jednak ten powiew wielkiéj zapadłéj rzymskiéj historyi, który szedł z ruin a rozsypisk, wystarczył, by orzeźwić, odświeżyć ducha nowoczesnéj architektury; a, co więcéj, starorzymska budowa z istoty swojéj składniéj się nadawała do potrzeb i dążności nowożytnych niż styl grecki. Tak się więc stało, że renesans jest istnym synem nowożytnéj italskiéj fantazyi. Wszak *Filippo Brunellesco* (ur. 1377—1446) jest pierwszy, który głębszém wpatrzeniem się we wzory starorzymskie geniuszem swoim nadał zwrot sztuce; więc on słusznie może być uznanym za ojca nowożytnéj architektury (*). Przecież gdy on rodził się we Florencyi, gdy tam dobił się wieńców swoich, więc téż we Florencyi dopiéro o nim mówić będziemy. Tak tedy styl ten renesansowy dorastał i rozwinął się u Włochów w swojéj piękności jeszcze w téj epoce, gdy inne ludy europejskie budowały jeszcze i czuły z gotycka. Więc ta reszta Europy późno dopiéro przyjęła u siebie tego lubego gościa, co im przyszedł przez Alpy, jako wysłaniec nowego zwrotu w dziejach sztuki. I był to iście poseł od nowéj epoki piękności! Architektura renesansu już nie tęskni bez granic za dziedziną nadgwiazdną, ani się zrywa z ziemskiéj doczesności w światy nadniebne, jak to czynił gotyk, w którym kierunek linij tak pionowy, niebolotny, strzelisty! Renesans, na miejsce téj tęsknoty bez granic, rad łączyć idealność z życiem doczesném, rad zestrajać kierunek poziomy z pionowym i jemu lube stwarzanie owéj harmonii wymiarów, w któréj wysokość budynku, jego szerokość i długość spływają trilogiem cudnym, więc ową rytmicznością, która brzmi i w każdym, choćby najdrobniejszym, architektonicznym szczególe. A poczucie tego współdźwięku jest właśnie, jako wiecie, wrodzonym instynktem włoskich szczepów, a zapukało najwyższą potęgą w sercu Palladiusa; ten wszelako już nie tak jest synem i twórcą renesansu, jak raczéj winien być uważany za czystego klassyka.

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

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

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

Nie wypuszczając z baczności tych wszystkich cech owego okresu, pojmiecie, że, zwłaszcza w Wenecyi, bogate dekoracye i kosztowna zdobność i strojność stały się cechą owéj architektury renesansowéj. Styl ten, choć się zapatrywał na formy starorzymskich budowli, umiał im nadać spojrzenie i uczucie nowożytnych czasów. Prawda, że właśnie to pragnienie bogatéj, sutéj ornamentyki stało się, mianowicie w Wenecyi, wielu wad powodem. Jakoż ten renesans, uniesiony wdziękiem własnych ozdób i przystrojów swoich, często staje się tutaj tylko ornamentyką zewnętrzną, dekoracyą powierzchowną. Tak tedy w dziełach architektonicznych tego stylu a wieku, zwykle nie spostrzegasz organicznéj myśli, którąby tak łączyła wszystkie części budowli, iż one, nawzajem z siebie wypływając, wiązały się w jedną ścisłą całość. Co więcéj, ta ornamentyka i przystrój często nie rodzi się bynajmniéj z istoty saméj budowli, nie odpowiada tym architektonicznym częściom i szczegółom, których jest ubraniem. Wiemy jakto w budowaniu greckiém, więc zaprawdę klassyczném, właśnie każdy szczegół, będący przystrojem, jest zarazem wynikiem technicznym, warunkiem mocy, trwałości, budowania (statyki) — i jakto nawzajem każdy takowy szczegół, tłómaczy się z potrzeby wyrozumowanéj, staje się zarazem przystrojem całego budynku, jak to ozdobienie każdego szczegółu odpowiada jego istocie a przeznaczeniu. Otóż wyznajemy, że renesansowi, zwłaszcza w pierwszéj jego epoce, brakuje téj prawdziwie klassycznéj zalety. Przecież wypada miéć na względzie, że ten niedostatek nie tylko pochodził ztąd, że nie znano jeszcze architektury greckiéj, ale, co więcéj, że studya ówczesne nad architekturą starorzymską nie były nawet wystarczające; patrzano się na te pomniki dawnego świata, pożyczano od nich ornamentykę, nie mając względu na to, iż te pomniki pochodziły z różnych wieków a epok rzymskiéj sztuki.

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

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

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

Wszak to wszystko, cośmy powyżéj o renesansie rzekli, odnosi się do ogólnéj powszechnéj jego cechy a istoty. Rozumie się, że on mieni swój charakter wedle różnych szczepów a miast italskich. Jakoż to, cośmy powyżéj zwłaszcza o niedostatkach téj epoki renesansowéj rzekli, stosuje się głównie do budynków weneckich. Więc pobłądzilibyśmy nie lada, gdybyśmy np. pomącili formy tego stylu, właściwe téj Florencyi tak głębokiéj i grozy pełnéj, tak wielkiéj w kompozycyi dzieł sztuki, z renesansem co się pojawił w Wenecyi.

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

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

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

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

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

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

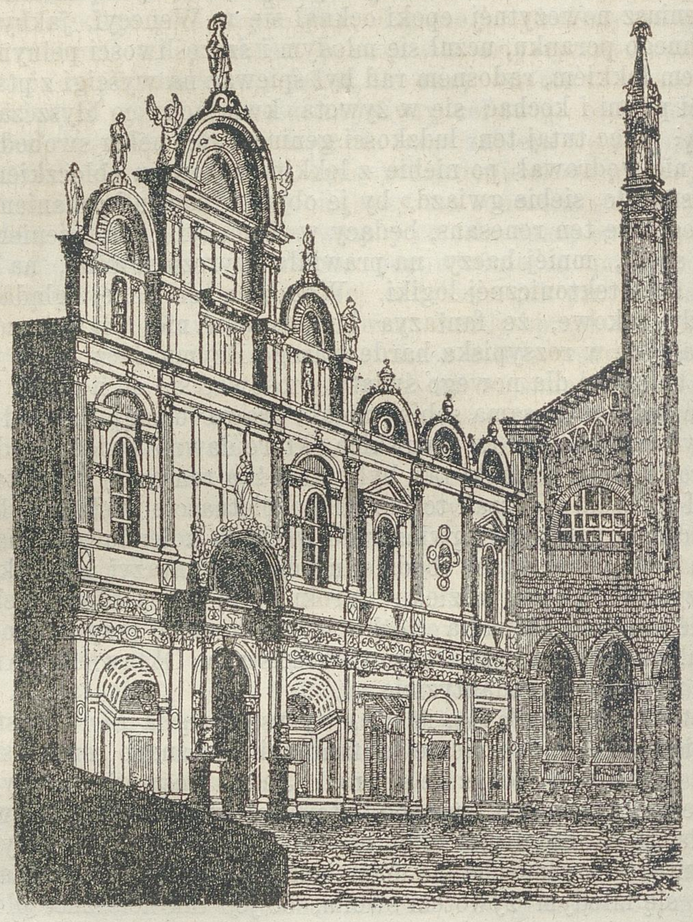


Fig. 26. **Scuola di S. Marco.**

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

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

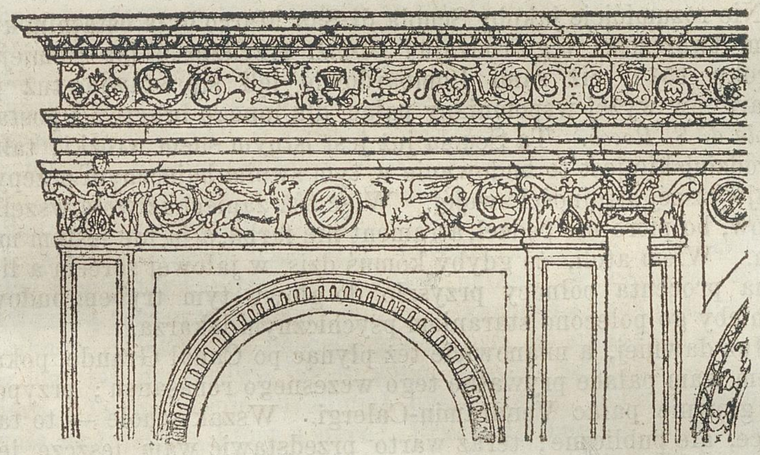


Fig. 27. **Fryz ze Scuola di S. Marco.**

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

Tak o tém prawią a wyrokują estetyki. My na te ich żale i lamenta odpowiemy krótkiém słówkiem, a oddawna oklepaném a przez nas podobno już nieraz jeden powtórzoném: „Kto chce pieśń zrozumiéć, niechaj przewędruje ojczyznę poety, niechaj zrozumie mowę jego wód i lasów, mowę gajów i gór i obłoków; niechaj myślą przeniesie się w czas a stulecie wieszcza“.

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

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

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

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

Przecież, czytelniku mój, nie myśl, żeby mi tak gładko przychodziło to przebieranie wśród mnóstwa architektonicznych piękności, bo widzisz nie jedno kusi a nęci pióro moje, czego mi się z żalem wyrzec wypada, pragnąc, jak wiész, wspomnieć jedynie o tych budowaniach, które są najwydatniejszemi wyobrazicielami swojéj epoki a stylu. Pragnąc przytém, ile mogłem, najlepiéj wywiązać się z tego zadania, wsiadłem dziś zrana do gondoli, bom umyślił raz jeszcze zwiedzić te wszystkie pomniki, które mają być treścią mojego opisu, a chcąc sobie samemu jako unaocznić rozwój architektury w następstwie lat, trzymałem się w téj wędrówce wodnéj także chętnie téjże kolei epok. Tak się tedy działo, że niemało nakładałem drogi i czasu, więc z południa puszczam się na północ miasta, a ztąd znów płynę do wschodniéj części, potém znów ruszam z kolei na północ, na zachód i znowu na południe. Gondoliery nie rozumieją tych manewrów, ani pojąć mogą, że człek, nie będący Anglikiem, może być takim dziwakiem — i mają zapewne słuszność, bo na dobrą sprawę możeby się obeszło bez tych labiryntnych podróży po zagmatwanych kłębach weneckich kanałów.

Bądź co bądź, jeżeli ja dla czytelnika mojego tak się włóczę wężykiem po Wenecyi, wypada téż by czytelnik siadł na chwilkę do gondoli i odbył ze mną choć drobniuchną okruszynę téj pielgrzymki mojéj.

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

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

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

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

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

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

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

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

Nie miałem czasu zapuszczać się w uwagi i sensa moralne nad Kasią, bo wygadywania naszych gondolierów i odstrzeliwania się onych ludzi na statku wzmogły się w huki najpotężniejsze. Kazałem nawrócić i objechać inną ulicą. Więc znów z kolei po domach skromnych a malowniczych znienacka wznosiły się bardzo opuszczone pałace, czasem też, zanim się spodziejesz, z kanału ciasnego, w którym zaledwie dwie gondole wygodnie się miną, wyjeżdzasz na wspaniały Canal Grande i, przepłynąwszy go w poprzek, gubisz się z gondolą twoją w nowym labiryncie pogmatwanych kanałów. A wiecie, jak to gondoliery znają wszystkie tradycye a nawet komeraże o tych pałacach, i jak radzi o nich prawią, zwłaszcza, że bając, pozwalają spocząć wiosłom. Otóż tak np. niedawno temu, płynąc wężykiem krętym po uliczkach weneckich, słyszę z ust gondoliera wyraz „*Palazzo Capello!*“ — „Capello, gdzie pałac Capello?“ pytam. „Ot niedaleko ztąd za tym kanałem.“ — „Płyńmy do pałacu Capello.“ — „Benissime Excellenz!“ — I rzeczywiście wrychle zatrzymaliśmy się przed pałacem Capello. On stanął nad dość wązkim kanałem. Wysiadłem tedy na przeciwném pobrzeżu, by go w całości spojrzeniem objąć. Pobrzeże, na którém ten pałac, jest niższe od tego, na którém ja stanąłem, tuż obok niego most. Lecz choć ludna i gwarna, choć krzykliwa i ruchawa ta strona miasta, przecież jakoś tu smutno i szaroburo, a nawet ubogo. Pałac hardy choć nie zbyt ogromny, a patrzy z pańska choć bez strojów, choć spustoszały, głuchy, obleciały. On trzechpiętrowy, wszystkie trzy piętra otwierają się w środku długiemi lodziami, bo każda z nich o sześciu krągłych łukach — po każdéj stronie lodżyi po dwa okna, czyli raczéj po dwoje drzwi, z których każde mają swój balkonik osobny. Obok głównego portalu są jeszcze drzwi poboczne, które właśnie sąsiadują z onym mostem. Na placu rozpiera się tablica z napisem: „Madame Adèle Bréant, Couturière française“. Więc to stare gniazdo dziś stolicą szwaczki. A kędy dawniéj pyszniła się nieugięta duma i kipiały namiętności zuchwałe, tam mizdrzy się zalotna chęć przysługiwania się fatałaszkami mody i kaprysu, lada komu, co zabrzęczy groszem. Gdym tak, oparty o przedpiersie kamienne, wpatrywał się w ten pałac, ulicznik mały, stojący obok mnie, dotknąwszy mnie palcem i pokazując owe drzwi, mówi: „widzisz pan, temi drzwiami Bianca uciekała ze swoim Buonaventuri“. Ten, mówiąc z krakowska, „mały paper“ dowodzi, jak lud włoski zrósł z tradycyą przeszłości, a zwłaszcza jak to lubi pamiętać skandaliczną kronikę swoich ongi panów.

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

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

W drugiéj połowie XVI wieku żył w tym pałacu stary senator Capello, będący głową rodziny dawnéj, świetnéj, naówczas już szeroko rozrodzonéj, piastującéj też wysokie dostojeństwa w rzeczypospolitéj. Otóż ten senator miał tylko jedno dziecię — córkę Biankę; zrozumiecie tedy, że była zaprawdę całém szczęściem, całą nadzieją starca, a jaśniała najwyższą pięknością i nadzwyczajnym wdziękiem. I zapewne trudnoby wam było, choćbyśmy jéj wizerunku nie widzieli u księżnéj Berry w pałacu Vendramin, nie wierzyć w tę jéj urodę czarodziejską, gdy zważycie, że to właśnie był urok jéj powabów, który tak silnie wpłynął na całe losy jéj życia.

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

Wenecyi, udawał zwyczajnego śmiertelnika. Spojrzała Bianka z balkonu na pięknego młodzieńca, spojrzał i młodzieniec z bruku na piękną pannę Capello. I stało się to, co się miliony razy zdarza i zdarzało i zdarzać się będzie, że w jedném tém spojrzeniu oboje w sobie nawzajem na piękne przepadli, urzeczeni owém magnetyczném lichém, co je miłością zowią. Każde w téj jednéj chwili stało się zarazem bożyszczem i podnóżkiem drugiego.

Więc rozpoczęły biegać liściki, więc tajemne schadzki. Bianka dowiedziała się od swojego ulubieńca, że się zowie Pietro Buonaventuri, że jest kompanistą handlowym znakomitego domu Salviatich, a nawet krewnym téj rodziny, starego a wysokiego florenckiego rodu; nakoniec, że jest synem jakiéjś wielce znakomitéj i bogatéj damy, żyjącéj we Florencyi.

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

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

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

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

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

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

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

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

jako główna, występuje nieco naprzód, więc też jest wiele szersza niż dwie poboczne.

Podobnie, idąc w kierunku pionowym, kościół składa się niby z trzech pięter; lecz w ten sposób, iż owa wspomniana powyżéj część środkowa ma ich trzy, obie zaś poboczne po dwa.

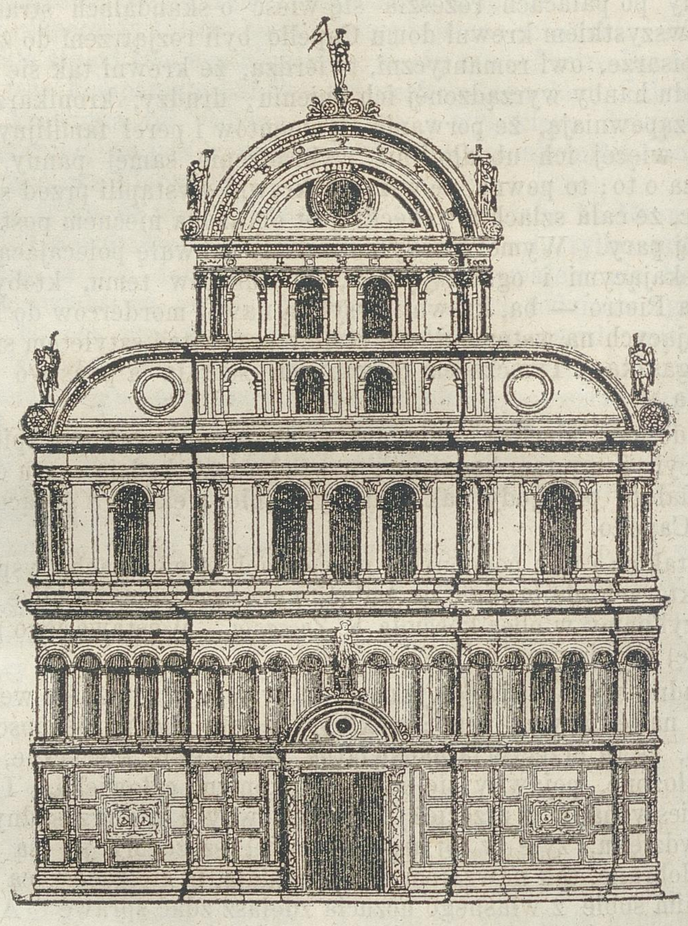


Fig. 28. **S. Zaccaria.**

Piętro dolne, więc poziemie, spoczęło na cokule potężnym, jednak rozczłonkowanym. Na tym cokule wznoszą się w trzy rzędy kwadraty pooddzielane od siebie listwami wypukłemi. A powyżéj tych kwadratów ciągnie się szereg niż od góry zaokrąglonych, bardzo kształtnych proporcyj. W obu częściach pobocznych niże zamieniły się w okna. Więc już zrozumiecie, zkąd ta gra światła i cieniów,

i zkąd ten ruch i życie wskrzeszone, przecież bez przymusu i z całą swobodą.

Nad tém poziemiem stanęło piętro drugie; ono podzielone na części szeregiem pilastrów i półkolumn, między niém roztwierają się okna, a jest ich trzy w części środkowéj głównéj, a po jedném w pobocznych częściach.

Piętro trzecie zaś wznosi się, jak widzimy, jedynie na części środkowéj, głównéj, i samo składa się znowu z trzech kondygnacyj; pierwsza i druga kondygnacya obejmuje cztery pola. Między polem a polem i na krajach po dwa pilastry, i w każdéj kondygnacyi dwa środkowe są oknami; kondygnacya trzecia jest raczéj szczytem półkulistym; na wierzchu jego stanęły posągi. Ten szczyt arcymiluchno zdobny; w środku jego okno okrągłe. Przecież to całe trzecie piętro, wznoszące się tak wysoko nad dwie części poboczne kościoła, byłoby tonem fałszywym, rażącym. Więc też Lombardo, co, jak mówią, miał być budownikiem téj świątyni, umiał sobie poradzić, bo na tych dwóch częściach pobocznych postawił ścianę w kształcie niby ćwierć-koła, które tedy zaczyna się od rogu części pobocznych, zatacza się do gzymsu rozdzielającego pierwszą kondygnacyą owego trzeciego piętra od drugiéj kondygnacyi. Otóż tedy już jakoś i to trzecie piętro nie sterczy zbyt zuchwale nad skrzydłami pobocznemi i wszystko wiąże się w doskonalszą całość. Ale co więcéj, mistrz ów gzyms dopiéro spotęgował i ozdobił wielce bogato, i przedłużył go z jednéj i z drugiéj strony, nim jakby obrębując owe ćwierci koła wznoszące się, jak rzekłem, na częściach pobocznych, które również na końcach swoich dźwigają posągi.

Nie przeczę krytykom co prawią, że ta facyata, również jak u owych Scuolów, jest więcéj malarska i malownicza niż architektoniczna, że w niéj więcéj znajdziesz względu na dekoracyjność, niż na istotę budowania, że te półkoła, ćwiercikoła na wierzchu, że te ozdoby a nawet podziały téj facyaty nie są bynajmniéj w ścisłym związku z wewnętrznym rozkładem świątnicy, że ta facyata nie jest bynajmniéj, jak być winną, niby uwerturą do opery, zapowiadającą w treści całe wnętrze. — To prawda. — Przecież tym wszystkim wadom, tak częstym w pierwotnéj epoce renesansu, winniśmy przejrzyć, zwłaszcza patrząc na tę niesłychaną gracyą całego pomysłu i pomnąc, że za usterki architektoniczne nabyłeś widok pełen uroku i harmonii.

Niepomału się zdziwisz, gdy wstąpiwszy do wnętrza kościoła poznasz, że za tą facyatą renesansową chowa się rozkład poziomy wręcz średniowiekowy, więc takowy jaki bywał w romańskiém i gotyckiém budowaniu. Znać, że plan gruntowny wykonany wedle starszych wieków. Jakoż, w tym rozkładzie zachowany system kwadratów; jest tam i obejście około chóru (prezbiterium) z wieńcem kaplic, tak jak to często bywa w kościołach gotyckich; widać tedy

wyraźnie, że ten kościół stanął na pograniczu dwóch epok, bo średniowiekowéj i renesansu.

Rozumie się, że téż nie braknie Wenecyi innych jeszcze kościołów, w których ten pierwszy renesans stanął niby już o własnych siłach, na własnych fundamentach. Tak np. owa ślicznostka, ów kościół *S. Maria de' miracoli*, także jest dziełem Piotra Lombardo. Ta facyata dwupiętrowa zamyka się u góry półkołem, w którém ogromne okno koliste otoczone pięciu mniejszemi. Prawda, że to troszkę dziwacznie – ba! jest tutaj więcéj herezyjek architektonicznych, a przecież one takie piękne i miluchne!

I znowu w trzy lata po zbudowaniu przez Piotra S. M. de' miracoli, bo w r. 1483, Tullio Lombardo postawił kościół *S. Giovanni Crisostomo*. I znowu macie przed sobą gracyjny, niewiedziéć przez kogo skomponowany kościół *S. Fantino*. Z kształtów jego wyczytasz metrykę jego i poznasz, że jego urodzenie już-już zapowiada późniejszy renesans. I prawda, on się pojawił w samym roku 1500. Lecz po co już trudzić czytelnika dalszém jałowém wyliczaniem, jakby inwentarzem tych cudnych perełek sztuki. Dość na tém, że po tém wcześniejszym renesansie nastaje drugi, kędy już ten styl przemawia w całéj piękności młodzieńczéj; on już nie jest owém wdzięcznem pacholęciem, podlotkiem, co pewny swoich uroków o nic nie pyta, tylko igra i bawi się śmiejąc się kupidynowym wdziękiem; lecz on teraz już jest urodnym starszym młodzieńcem, co zna siebie i siły swoje, a co czyni, czyni w świadomości pełnéj. Wiecie téż, że w téj drugiéj epoce głównie gospodarzy w Wenecyi mistrz *Sansovino*. A Sansovina znacie, może jeszcze bliżéj niż któregokolwiek bądź innego artystę, bom podobno dostatecznie wam prawił o jego kompozycyach, z których jasno okazuje się wdzięk i lubość jego fantazyi (*).

Gdy atoli budynki Sansovina, w innych miejscach przez nas wspomniane, należały do architektury świeckiéj; więc tutaj choć w przypisku dla ciekawszych czytelników dorzućmy słów kilka o trybie jego budowania kościelnego. Pomijamy mniejszéj wagi świątnice przez niego stawiane, jak np. *S. Francesco della Vigna* (z roku 1534), która, gdy późniéj piorun w nią uderzył, miała odbudowaną główną wystawę przez Palladio; nie wspomnę téż o *S. Martino* (z r. 1540), bo właśnie nawet tuż przy S. Zaccaria wznosi się kościół *S. Giorgio de' Greci*, który w dziesięć lat późniéj zbudował *Sansovino*, a który jest zaprawdę jego arcydziełem.

Na *fig. 29* widzimy ten kościół tak charakterystyczny dla późniejszego rozkwitłego renesansu, zwłaszcza weneckiego.

I tutaj widzimy trzy piętra. Poziemie pilastrami podzielone na trzy pola, w środkowém umieszczone drzwi, w każdém z bocznych

(*) Zob. T. I str. 134 i nast. 194 i nast.

okno; te drzwi i okna ubrane szczytem łagodnym. Powyżéj sute belkowanie, a nad niém cokuł, w którym trzy medaliony okrągłe, a w tych medalionach święte wizerunki. Z tym cokułem zaczyna

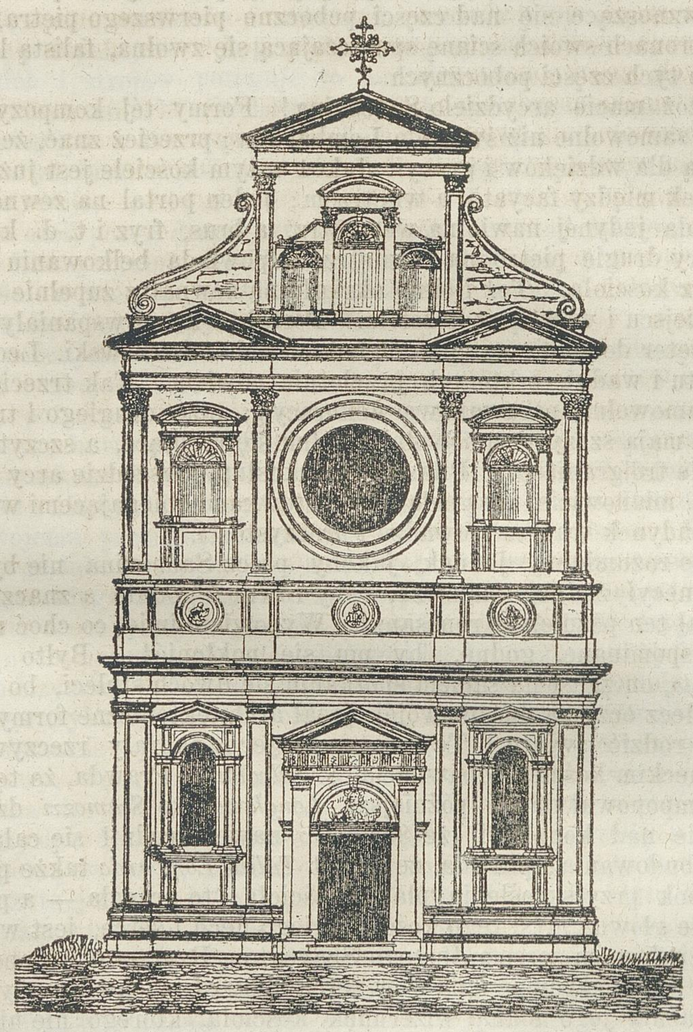


Fig. 29. **S. Giorgio de' Greci.**

się pierwsze piętro. Na tym cokule znowu stanęły pilastry, rozdzielające to piętro na trzy pola; w środkowém widać wielkie okno okrągłe, a każde z pobocznych pól u góry jest ubrane w szczyt, a w środku objęte okno, które tedy odpowiada oknu poziemia. Dru-

gie piętro węższe, bo wznosi się jedynie nad środkowém polem pierwszego piętra; na krawędziach jego stanęły także pilastry, a w środku tego trzy niże, z których środkowa najwydatniejsza, a wszystkie trzy powiązane w całości; sam wierzch jest szczytem, na szczycie krzyż. I tutaj to drugie piętro, by nie było zbyt sterczące, zbyt wznoszące się nad części poboczne pierwszego piętra, ma po obu stronach swoich ścianę spuszczającą się zwolna, falistą linią, ku rogom tych części pobocznych.

Otóż macie arcydzieło Sansovina! Formy téj kompozycyi już mniéj samowolne niż świątnic Lombardów; przecież znać, że one się budują dla wdzięków i gracyi. Jakoż w tym kościele jest już bliższy związek między facyatą a wnętrzem; jeden portal na zewnątrz odpowiada jedynéj nawie na wewnątrz, a brus, fryz i t. d. kończący od góry drugie piętro na zewnątrz, odpowiada belkowaniu na wewnątrz kościoła. Toż i okno okrągłe na zewnątrz zupełnie w swojém miejscu i wewnątrz kościoła. Portal piękny i wspaniały; stosunek pięter do siebie i środka do boków iście mistrzowski. Lecz mimo to są tu i wadki, o których przelotnie powiem. Tak trzecie piętro jest samowolną parawanową dekoracyą; niże drugiego i trzeciego piętra mają szczyty samowolne, w łuk się rysujące, a szczyty okien na dole trójgraniaste. Pilastry (płaskosłupy) wszędzie arcy wiotkie i mdłe, mianowicie, iż są osłabione listewkami obiegającemi w koło — ztąd budynek traci na powadze i uroczystości.

Nie rozumiejmy jednak, jakoby prócz Sansovina nie było już w Wenecyi żadnego mistrza, coby również godnie a znacznie wyobrażał ten późniejszy renesans! Wypowiem imię, co choć nie często wspominane, godne, by mu się pokłonić! — Byłto *Giorgio Spavento*, on zgasł na samém spotkaniu się dwóch stuleci, bo w roku 1500, lecz oczyma duszy swojéj ujrzał architektoniczne formy, mające się rodzić światu. Te przeczucia jego nabrały rzeczywistości w weneckim kościele Zbawiciela, *S. Salvatore*. Prawda, że tę facyatę skomponował daleko późniejszy *Longhena*, że *Scamozzi* dźwignął latarnie nad kopułami, że *Sansovino* nawet trudnił się całą pracą około budowania; prawda, że nawet *Tullio Lombardo* także podobno stał obok przy skreśleniu planu kościoła; to prawda — a przecież właśnie główna myśl tego kościoła, jego dech i serce, jest własnym tchem, własném sercem Jerzego Spavento. Rzutem pióra opowiemy sobie, co się zapewne działo w sercu mistrza w chwili, gdy przed wyobraźnią jego stanął wizerunek kościoła, którego nie ujrzał na oczy swoje doczesne, bo świątnica ta dopiéro w wiele lat po zgonie jego ukończoną została.

Wstępujesz do wewnętrznych przestrzeni kościoła S. Salvatore, a zdaje się jakoby historye długich przyszłych lat roztworzyły ci tajemnice swoje — taka legła przed tobą wspaniała perspektywa, taka stanęła przed tobą dal głęboka. A przecież ta perspektywa nie jest skutkiem potężnych rozmiarów, lecz ona jest wskróś wypadkiem artystycznéj kompozycyi *Jerzego Spavento*. Kościół postawiony w krzyż łaciński i trzy nawy. Na ramieniu najdłuższém więc wchodowém dwie kopuły płaskie, a jeszcze trzecia wznosi się na skrzyżowaniu ramion; daléj chór (prezbiterium), ołtarz wielki, a w końcu samym trzy niże. Otóż to urządzenie całe, a mianowicie już te trzy kopuły czynią ogromne wrażenie i stwarzają właśnie niby nieprzejrzaną magiczną perspektywę. A przytém szczegóły pełne prostoty; cisza tych ozdób i strojów potęguje to uczucie, które w nas się budzi w tych przestrzeniach szlachetnych. Tak myśl kopulastego budowania, niegdyś w Bizancyum zrodzona, a jawiąca się w Wenecyi w Św. Marku, tutaj w kościele S. Salvatore odbywa nowo-żytne przemienienie swoje.

Wnet atoli po téj drugiéj epoce renesansu nastaje okres prawie czystego klassyczyzmu, co się począł mniéj więcéj r. 1540, a trwał do r. 1580, w którym już sztuka zwichniona, opojona barokizmem, zatoczyła się blizkim upadkiem swoim.

Przypomnijcie sobie, o czém już wyżéj kilkakroć prawiłem, jakto renesans rozbujały młodéj wiosennéj fantazyi, wziął w XV wieku pierwsze potrącenie swoje od pomników staroczesnego świata; te pomniki przechowywały zaklętego w głazach a marmurach swoich napół strzaskanych ducha klassycznego świata. Rzekłem już razy kilka, że to nie był klassycyzm czysty czyli staro-grecki, lecz ów, co go po swojemu przeistoczył niegdyś stary a dumny Rzym. Teraz uważmy, że lubo te formy jego mniéj były czyste i mniéj estetyczne niż styl greckiego budowania; przecież pamiętajmy, co się już powyżéj rzekło, że te formy rzymskie nadawały się nierównie więcéj do nowożytnych budowli niż staro-helleńskie, bo téż potrzeby i życie dawnych Rzymian są bliższe czasów nowożytniejszych i podobniejsze do naszego trybu życia. Wiecie także, że fantazya mistrzów włoskich z razu nie wyuczyła się jeszcze z gruntu téj starorzymskiéj architektury, więc, parta silném biciem serca, sztuka stylu nowego, doświadcza się; więc biorąc sobie z niéj, ile jéj wówczas stać było, główne myśli a dekoracye, dopełniała reszty lotnością swoją a twórczością pełną swobody, lekkiego wdzięku i uroku. Były to chwile dla nowożytnéj sztuki, jakoby pierwszéj miłości młodéj, które zowiemy, jak nam wiadomo „wczesnym renesansem“, co mniéj dba o wyrozumowane prawidła, lecz pragnie być lubym i miłym, bogatym i tchnąć szczęściem a weselem. Wnet nastaje drugi jego okres, gdy już dojrzalsza wyobraźnia ogląda się na wzory rzymskie, lecz jeszcze kocha bogate dekoracye i stroi i zdobi te dzieła swoje, jakby w nich pragnęła ulżyć przepełnionym uczuciom swoim; ta epoka jest okresem Sansovinów, epoką, o któréj właśnie co mówiłem. Trzeba mi było to wszystko czytelnikowi powtórzyć, aby tém dokładniéj mógł zrozumiéć następującą, a tak ważną epokę w sztuce.

Lecz zanim o téj następnéj epoce mówić będziemy, pamiętajmy, że zaiste żaden styl nie zdoła z takiém mistrzowstwem roz-

członkować, rozdzielić organicznie wielkie przestrzenie, jak ten renesans, tak wczesny jak i późniejszy. — Uważmy także, że właśnie dla tego, iż renesans nie nauczył się był z gruntu starożytnych wzorów, i właśnie dla tego, że on był wypływem swobodnéj, igrającéj mistrza fantazyi, więc téż ta architektura jest tak silném wyrażeniem indywidualności pojedyńczych mistrzów. Każdy z tych mistrzów ma prawie, że tak rzekę, osobny swój styl, bo smak. Więc historya renesansowéj architektury jest raczéj historyą architektów, ztąd wnosimy np. o stylu Lombardów, Sansovina, Bramantego i t. d.

Teraz dopiéro pomówny o następującéj epoce. — Jakoż po téj swobodnéj młodzieńczéj fantazyi renesansowéj, nastaje czas męzkiéj rozwagi i głębokich studyów; teraz mistrze nowoczesni nauczyli się prawideł rzymskich budowników i odetchnęli uczuciem onego ludu, co pojął powołanie swoje w dziejach ludzkiego rodu na stopę olbrzymią, ogromną, a z wysokości kapitolińskiéj skały skinieniem rozkazywał światu. Słowem, na miejscu onéj fantazyi wdzięcznéj, lekkoskrzydłéj renesansu, nastaje czas prawie *czystego klassycyzmu*, klassycyzmu XVI wieku. Teraz zaczęto budować na zasadach głębokich studyów, na teoryi roztoczonéj z całą znajomością rzeczy — w miejscu natchnienia renesansowéj epoki widzimy naukę. Renesans mierzył proporcye uczuciem, teraz nastaje miara cyrklem. Zachowując sobie na późniéj charakterystykę mistrzów tego okresu, a należących do innych ziem włoskich, wspomnę tylko o dwóch, którzy ogromnym wpływem nie tylko na współczesnych, lecz i na przyszłość długo zaważyli i przykładem i księgami swojemi. Pierwszym był *Giacomo Barozzi* zwany *Vignola* (ur. 1507 † 1573). On to napisał dzieło „o pięciu porządkach“, biorąc sobie na wzór najznakomitsze pomniki starorzymskie, a te teorye jego nabierały ciała w jego budowaniach okrytych sławą. Drugim mężem był znany już nam *Andrzéj Palladio* (*). Oceniliśmy go już z dzieł jego architektury świeckiéj, tak pełnych harmonii rozmiarów. Wszak jego książka: o budownictwie (quattro libri dell' architttura) rozszerzona po świecie mnóstwem wydań, stała się podwaliną zasadniczą dla mistrzów budowników nowożytnéj klassyczności.

Uważmy, że jeżeli dotychczas używałem wyrazu „renesans“ zamiast nazwy swojskiéj „*odrodzenia*“, toć już powód tego wyjaśnia nam się ze słów dopiéro co powyżéj powiedzianych, a nawet wytłómaczy nam się zaraz poniżéj dokładniéj jeszcze.

Jakoż lubo renesans właściwy, jak się już teraz i tyle razy rzekło, powstał ze wskrzeszenia form klassycznych starorzymskich, przecież on ogromnie się różni od architektury nowoklassycznéj, któréj jednym z głównych wyobrazicieli jest Palladio. Owszem, właśnie ta nowożytna klassyczność winnaby się zwać właściwym

(*) Zob. T. I str. 268 i 272 i nast.

stylem „*odrodzenia*“, boć to ona daleko głębiéj przejęła się duchem starorzymskiéj architektury, niż obie epoki renesansu. Ona już nie szuka stylu, już się nie doświadcza, jak to czynił renesans, lecz ma pełną świadomość tego czém jest klassyczność starorzymska, bo jéj stanęła na straży teorya umiejętna, więc jest architekturą zaprawdę odradzającą klassycyzm. Z tego zatém czytelnik widzi, że nazwa „renesans“ mniéj ma znaczenie „odrodzenia“ jak raczéj jest terminem technicznym, wyrażającym właściwy styl owego okresu, który zaczyna się od czasu, gdy fantazya mistrzów była potrącona od wzorów starożytnych aż do téj epoki, w któréj klassyczność, rozpływająca się dotychczas niepewnemi kształtami niby po atmosferze, zaczęła naprawdę przybierać postać widomą i zupełną — rozumie się o tyle zupełną o ile to być mogło przy zastosowaniu starych form do nowożytnych potrzeb, do nowożytnego uczucia. Dla tego téż nazwa „renesans“ (renaissance—renascimento) weszła w znaczeniu powyższém we wszystkie języki, a jest równie używana przez estetyków niemieckich, jak przez francuzkich i włoskich — i dla tego właśnie rzadko, albo téż mniéj właściwie mogłaby być odpowiednią stylowi Palladiusa lub innych mistrzów jemu po duchu pokrewnych (*).

Teraz na miejsce fantazyi tak wdzięcznéj, igrającéj dekoracyami, występuje architektura „*właściwego odrodzenia*“ pełna uroczystości i powagi; na miejsce rozdrobnionych szczegółów i szczegółków lubych i uroczych, pojawiają się formy na wielką stopę pojęte; zamiast onych stroików swawolnych, kaprysów pełnych gracyi, nie mogących najczęściéj zdać sprawy ze swojéj bytności na świecie, występuje prostota szlachetna, nie rozdrabniająca pomysłów na zdawkową monetę fantazyi. Teraz ta fantazya już wié czego chce; ona się już nie doświadcza, nie szuka nowych form; ona, zrozumiawszy do dna o co chodzi w rzymskiém budowaniu, rozważa te formy, liczy je i kombinuje, aby je zastosować do nowożytnych budowli. Nie dziw tedy, że te pasy i pola, te szczyty i kapitele fantastyczne, różnokształtne, te pilastry lekkoduche, że te wszystkie szczegóły renesansu, zwłaszcza wczesnego, ustępują miejsca pilastrom o właściwych a nieżartujących sobie ze świata wymiarach, ustępują się kolumnom istnym a potężnym, a wraz z niemi pojawia się belkowanie pełne siły i prawdy. Nie dziw téż, że gdy one wszystkie szczegóły renesansu, nie mając ugruntowania w rzeczy saméj, lecz będąc li wymysłami igrającéj fantazyi, były płaskie, wiotkie i nieśmiałe, teraz te kolumny i gzymsy i pilastry i oddrzwia i okna i wszystkie inne szczegóły, czując się na prawie swojém, mężnie i potężnie występują w świat.

Jeżeli powyższa charakterystyka rzeczonéj epoki odnosi się do

(*) Obacz Listy z Krakowa, Tom II, str. 278 przyp.

wszystkich mistrzów zrodzonych na jéj łonie, toć, wedle słusznego zdania wszystkich estetyków, téj epoki najzacniejszém uosobieniem jest *Andrzéj Palladio*. A co jeszcze o tych charakterystycznych cechach powiemy, zastosowaném być wprawdzie może do usposobienia innych spowinowaconych a współczesnych mu mistrzów, przecież najgłówniéj znajdzie potwierdzenie swoje w samym geniuszu Andrzeja Palladio.

Otóż autorowie dziś najwyższéj powagi w historyi sztuki wskazują nam, jak to Palladio potępia rozdrobnianie facyat na kondygnacye i piętra i pięterka (ob. S. Zaccaria i Giorgio de' Greci), jak to on pojmując, jak rzekłem, budowanie na wielką stopę, już stwarza jeden rząd kolumn lub pilastrów, wznoszących się od spodu do wierzchu całéj budowli. Gdy więc te kolumny są ogromne, potężne, zatém właśnie dla tego szczyt trójkątny, wznoszący się nad temi kolumnami lub pilastrami, nie jest już szczytem najwyższego piętra, lecz raczéj szczytem całéj facyaty, całéj jéj kompozycyi, i w tém ogromna cecha różniąca go od stylu Lombardów a nawet Sansovina. Przecież gdy Palladiuszowi należało zachować wymiary, przyjęte co do samych kolumn (stosunek ich wysokości co do średnicy) i co do ich oddalenia od siebie, pokazało się, że średnica ich grubości nie wystarczała dla wysokości facyaty. Lecz zaradziła sobie architektura pod tym względem, stawiając te kolumny na podnożach wysokich, które znowu od spodu samego stanęły na rustyce potężnéj. Tym trybem wysoko sięgały kapitele kolumn i pilastrów, a przecież zachowane były proporcye.

Tak tedy facyata kościołów Andrzeja Palladio wskrzesiła facyatę głównéj wystawy starożytnych rzymskich świątnic.

Wszak facyata, dopiéro co opisana, zajmuje szerokość środkową nawy, jest tedy zaiste facyatą główną. Lecz pomyślcie! gdy staniecie przed frontem kościoła, obaczycie znowu, z obu boków owéj głównéj facyaty, także nawy poboczne. Trzeba było tedy i te nawy architektonicznie ubrać. Takowe trudne zadanie po swojemu rozwiązał Palladio. Jakoż udaje, jakoby te nawy poboczne były dwoma ułomkami jakiéjś drugiéj facyaty, więcéj w tył oddalonéj a zatém zasłonionéj w środku i od góry przez facyatę główną. Ta druga facyata jest niby niższa od téj głównéj, ale za to od niéj szersza. Cóż się tedy dzieje? Gdy i ona niby ma od góry szczyt trójkątny, przeto tego szczytu niby nie widzisz w zupełności, bo część jego wierzchnia zasłoniona również jak i środkowa przez facyatę główną; ale za to niby widać z każdéj strony dwa kawałki tego wrzekomego szczytu, więc dwa spodnie kąty trójkątnego szczytu, opierające się o główną facyatę. Poniżéj tych ułomków szczytu widać również plaskosłupy, kolumny dźwigające niby ten w części zasłoniony wrzekomy szczyt.

Takowy tedy jest ogólny zarys facyaty kościołów Palladiusza. Uważcie, że on również z mistrzowska umié je ożywić. Jakoż przestrzenie między kolumnami, płaskosłupami napełnia niżami, posągami i t. d. — co wszystko nadaje ruch uroczysty architekturze; a jednak tu nie ma przesady ani natrętnego zbytku.

Jeszcze atoli więcéj, jak facyaty kościelne, wyjawiły geniusz Palladia kompozycye wnętrza. Tutaj prostota arcyzacna, tutaj nie ma pieszczot igrających, ani fantazyjek milących się szczegółkami. Kompozycye jego tutaj to już nie marzą kupidynowe sny, jak to bywało w pierwszym renesansie; bo tu właśnie się okazuje, jakto Palladio umiał użyć całego bogactwa wyniesionego ze studyów starorzymskiéj architektury; tu sklepienia i łuki i pilastry i niże rozdzielają harmonijnie całość na części. Wszak mówiliśmy, że Palladio jest mistrzem harmonii w przestrzeniach, więc w dziełach jego napatrzéć się możesz, jak się to on kocha w wielkich wymiarach, jak jemu nie chodzi o drobnostki, o miniaturowe wrażenia, lecz o całość okazałą, uroczystości a grozy pełną.

Jednak, obok tych wielkich zalet wielkiego mistrza, obaczmy i nice, bo stronę odwrotną jego geniuszu. Tak przedewszystkiém wyrzucają mu chłód w jego kompozycyi, jakąś oziębłość w jego okazałych formach i przestrzeniach. To prawda! Ale bo też inaczéj być nie mogło! Palladio i cały czas owéj nowożytnéj klassycznéj architektury zabierał się do kompozycyi wedle wzorów starorzymskich, więc wedle prawideł przyuczonych; dla tego też więcéj było w tych kombinacyach rozumu i cyrkla niż fantazyi lotnéj, natchnionéj; nauka, wiadomości i wzory krępowały twórczość swobodną. W tych kompozycyach głowa i umiejętność przeważała nad artystyczném natchnieniem. Ztąd się też rodzi ten chłód a oziębłość. Ta architektura jest jakby kobiéta, co piękna jak posąg marmurowy; wszyscy oddają jéj cześć i uszanowanie, wszyscy w oniemieniu podziwiają te rysy jéj szlachetne i postać majestatu pełną; lecz nikomu z patrzących nie zapuka serce miłością, nikt nie rozciepli uczuć tém zjawieniem z obcego świata.

Podobnie nie przeczymy, że facyaty świątnic starorzymskich, przeniesione do chrześcijańskich kościołów, nie mogły im zupełnie odpowiedzieć, a to nie tylko z powodu idealnego, bo dla ducha wskróś różnego dwóch światów, lecz nawet z przyczyn więcéj materyalnych, bo dla rozkładu wnętrznych przestrzeni w chrześcijańskich kościołach, który był zupełnie inny niż w świątyniach pogańskiego Rzymu. Prawda, że duch Palladia, tak wzniosły i świetny, zdołał i te facyaty oblać jakimś tchem chrześcijańskim i rozpromienić poświatą ze Syonu zrodzoną, lecz właśnie w tém wyjawiała się cała trudność, z którą się pasował mistrz mimo wielkości swojego geniuszu.

Wszak już nieraz a nawet dopiéro co powyżéj rzekliśmy, że facyata winna być niby zapowiedzią symboliczną wewnętrznéj treści — a taką zapowiedzią właśnie, jak widzimy, nie są ani być mogą z natury swojéj facyaty Palladiusza; one nie wróżą bynajmniéj

co się w samém wnętrzu budowli dzieje; więc one, podobnie jak i renesans, są jedynie dekoracyą a nie stosują się do rozkładu budynku. A czyliż ta dekoracyjność, czyliż owo przyczepianie facyaty nieszczeréj, kłamiącéj, nie wypowiadającéj tego co jest treścią wewnętrzną; słowem, czyliż takowe zmyślanie jest odpowiedniém godności wiary chrześcijańskiéj i jéj świątnic, która nie na złudzeniu, nie na udawaniu zewnętrznem, lecz na serdeczności szczeréj, rzewnéj jest oparta?

Ten, zwykły temu stylowi brak organicznego związku facyaty z wnętrzem budynku okazuje się wielce wydatnie zwłaszcza wtedy, gdy, jak w pałacach, wypadnie umieścić okna różnych pięter między kolumnami i pilastrami, które właśnie nie oznaczają pięter, bo wznoszą się jednostajnie od cokułów aż pod szczyt. Lecz te facyaty nie tylko nie są odpowiednie wnętrzu, ze względu na rozkład jego, lecz nawet i pod względem artystycznych form. Jakoż na facyacie widać kolumny i pilastry, a na nich spoczywa belkowanie równoległe do poziomu; więc widzimy na facyacie kierunki pionowe i poziome, więc linie przecinające się pod kątem prostym, we wnętrzu zaś kręglą się łuki, arkady i sklepienia, więc linie i płaszczyzny koliste (*).

A we frontach kościelnych owe wyż wspomnione uboczne końce szczytu, wyglądające po obu stronach facyaty środkowéj, a mające oznaczać poboczne nawy kościelne, również nie wytrzymają ścisłego sądu krytyki. Bo one nie tylko dostatecznie nie oznaczają tych naw pobocznych, nie tylko są prawie pustą dekoracyą, ale nawet są arcyniesfornym pierwiastkiem, a to dla tego, że taki kąt, taki ułomek trójkąta nie da się szczęśliwie przyczepić do głównego środkowego ciała facyaty.

A nakoniec, jakiegoż wejrzenia jest kościół takowy? Oto, patrząc na taką facyatę, mogłoby się zdawać, że to niegdyś była świątnica rzymska, mająca z frontu podsień wspaniałą, utworzoną szeregiem kolumn strojnych; lecz że później zamurowano ścianą przestrzenie między kolumną a kolumną, i że tym trybem podsień zginęła, i że w onéj ścianie poczyniono niże, okna i t. d.

Przestańmy już na sprawiedliwém wyliczeniu tych wadek a niedostatków téj epoki klassyczno-nowożytnéj, któréj najzacniejszym jest wyobrazicielem Palladio, i nie wdawajmy się w dalsze rozbiory grzechów i grzeszków tego stylu, bośmy przecież równie powyżéj nie roztoczyli wszystkich jego zalet i świetnych przymiotów. Rozwiążmy raczéj pytanie, czém ten styl być winien dla fantazyi twórczéj naszego XIX stulecia. — Odpowiedź nie tak łatwa. Bo spory i kłótnie harmiderują jeszcze w świecie artystów i estetyków oceniających Palladia, choć to przecież trzy wieki upłynęły od czasu jego śmierci. Jedni, wzniósłszy go po nad gwiazdy, czołem mu biją; inni radziby wyrobić przeciw niemu potępienie estetyki. Co do mnie, rozumiem, że ci mają słuszność, co twierdzą, że dzisiaj nie ma nam czego na oślep kopiować stylu Palladiusza, już to dla niedostatków, powyżéj dotkniętych a wypływających ściśle z naśladowania obcych wzorów, co powstały w czasie a świecie zupełnie innym, niepowrotnym nigdy — już to znowu dla tego, że Palladio znał jedynie klassyczność rzymską, a my już teraz, wyuczeni na Grekach, skąpaliśmy duszę w tém przeczystém świetle, co płynie z dzieł helleńskich. Lecz geniusz tak wielkiego mistrza niechaj i późnym pokoleniom pójdzie na zdrowie duchowe. Uczmy się od Palladia pojmowania wielkiego rzeczy, wprawmy się na jego wzorach jak unikać rozdrabniania kompozycyi na zdawkową monetę, jak chronić się malizny w ozdobach i stroikach, a przedewszystkiém wprawmy, że tak rzekę, słuch naszych oczu na one harmonie, co nam śpiewają pełnemi, głębokiémi akkordy z téj architektury jego; uczmy się od niego komponować na wielką, okazałą stopę (*).

Śmiałbym powiedzieć, że Palladio, ów architekt klassyczno-nowożytny, jakoś krewni się z tragedyą klassyków francuzkich — i oni naśladują wzory stare, i oni, jak Palladio, mierzą cyrklem proporcye i kombinują i myślą, więc też oni, podobnie jak Palladio, krępowani będąc prawidłami, obcemi wzorami, raczéj tworzą w głowie niż w natchnieniu; i ich dzieła są raczéj owocem kombinacyi misternéj, umiejętnéj, niż dziełem swobodnéj, uskrzydlonéj, rozcieplonéj fantazyi. Ztąd te tragedye ich takie zimne i mroźne, takie abstrakcyjne. A jak facyaty téj architektury klassyczno-nowożytnéj nie są odpowiednie wnętrzu budowli, jak one nie są z niém organicznie połączone, jak te formy architektoniczne, stworzone w innym świecie i w innéj zupełnie epoce, nie nadają się do potrzeb a uczuć nowożytnéj społeczności: tak też owa tragedya klassyków francuzkich nie jest odpowiednia wnętrzu równoczesnéj im społeczności; ta tragedya ani z formy ani z treści nie jest wyrazem usposobienia duchowego ani ówczesnéj Francyi, ani Europy. Wszak myślę, iż to podobieństwo jeszcze i w tém zawiera trafność, że jak Palladio i wszyscy mistrze téjże szkoły, wedle tego co się dopiéro rzekło, nie znali architektonicznych pomników choć rozpadłych staréj Grecyi, więc nie znali najwyższych wzorów prawdziwego klassycyzmu, a czerpali umiejętność swoją z zabytków rzymskich, zatém już ze spaczonéj klassyczności; tak podobnież klassycy francuzcy jakimś nieszczęśliwym trafem nie brali sobie wzoru z wielkiego Sofoklesa, ale z już psującéj się manierowanéj tragedyi Eurypidesa.

Lecz czyliż owa najświeższa nam rozpusta w poezyi, depcąca

(*) Obacz, co tak bystrze prawi o stylu Palladiusza J. Burckhardt w wybornem dziele: „Der Cicerone“, przytoczoném już w T. I str. 142.

(*) Burckhardt l. c.

wszelkiém prawidłem, pogardzająca całą poezyą klassyczną, godna aby rozwiązała choć rzemyk u koturna Corneilla lub Racina? Czyliż całość kompozycyi w tych tragedyach, tak artystycznie pojęta i związana, nie pozostanie nazawsze wzorem wielkim, niepożytym? Czyliż nowoczesne Hugony i Dumasy e tutti quanti rozumieją, że ich robota przetrwa starych klassyków Francyi? — Ba, Corneilla i Racina chwała płynąć będzie ciągle jako wspaniała rzeka, czysta i powolna — a owe dzieła wielu ze współczesnych nam a wrzekomych romantyków są jak potoki dzikie, co to po nawalnicy ulewnéj lub po długiéj słocie kipią, szumią, pieniąc, rzucając się na głowę z urwisk leśnych a hucząc rozrywają brzegi, roznoszą kamienie głuche na niegdyś urodzajne niwy. Lecz niechaj-no się rozpogodzi, niechaj na dobre słońce zaświeci, cóż zostanie z onych dzikich wód? — oto pełno głazów nieużytych i troszkę wilgotnego brudu.

Wszakoż i z drugiéj strony niechaj nikt nie mniema, że romantyka jest bajką i burdą, że wiersze, w głowie robione i na siatce starożytnéj klassycznéj poezyi jakby na kanwie wyszywane, są istną poezyą! — Niechaj każdy zechce pamiętać, że poezyą prawdziwą wtedy jedynie zaśpiewać zdoła wieszcz, jeżeli zaśpiewa pełnemi piersiami, więc jeżeli wyśpiewa treść, która go przejęła, jeżeli wyśpiewa własną wiarę i wiek w którym urósł, naród który go zrodził, i ziemię jego własną i dzieje jéj, które tętnią w sercu jego! Słowem, jeżeli będzie twórcą a nienaśladowcą biednym. Prawidła nie są receptą; prawidła uczą raczéj czego nie czynić, lecz nie nauczą, jak czynić, by być poetą-artystą! — A poezya, sztuka klassyczna, urodzone niegdyś w innym świecie, w innéj społeczności, nadać się nie mogą do uczuć, do sposobu widzenia ludów innego świata, innego obyczaju, co wyświęcony w religii Zbawiciela.

Lecz naprawdę dość téj charakterystyki Palladiusza i jego epoki. Widzieliśmy powyżéj na dwóch przykładach zastosowany ten styl jego do budynków świeckich, teraz obaczmy jeszcze dwa z głównych jego kościołów.

Gdy staniesz na pobrzeżu Piazzetty wśród głębokiéj ciszy natury, a morze igra lekką łyskotną falą, co niby atłasy zlekka rozpięte, już po za szeroką a wspaniałą przestrzenią wody widzisz występującą z toni błękitnéj wyspę Isola di S. Giorgio, a na niéj kościół *S. Giorgio Maggiore* stanął w majestacie spokojnym. Z prawéj i z lewéj oprawiły go budowania klasztorne, rozległe, artystycznie pojęte i dziwnie nadające się do téj architektury, co myśli i duma w stylu samego kościoła. Za szczytem jego wzlatuje kopuła i dzwonnica włoska, czworościenna, u góry przezroczysta. To wszystko pokrewne sobie i zestrojone cudnie.

Wziąłem gondolę i stojąc przed jéj klatką czarną zwolna płynąłem do wyspy, by swobodnie rozkoszować w tém budowaniu wspaniałém a tak prostoty pełném, co niby małym zachodem odziewa się tak cichym a uroczystym majestatem.

Stajesz u brzegu — od wody wznoszą się wspaniałe schody. Gdy wstąpisz po tych schodach, jeszcze cię rozdzieli od samego kościoła plac równy, rozłożysty. Więc swobodnie możesz się wpatrzyć w okazałą facyatę, którą mamy przedstawioną na *fig. 30* (*). Wzdłuż całego frontu, kościół dźwignął się na cokule. Środek tego



Fig. 30. **S. Giorgio Maggiore.**

frontu stanowią cztery potężne kolumny ($^3/_4$ kolumny) korynckie i one, chcąc zachować proporcye sobie właściwe, podstawami nie

(*) Czytelnik łaskawy, patrząc na dzieła architektoniczne odrysowane na naszych rysunkach, niechaj nie sądzi wysokości tych dzieł porównywając ich rysunki z sobą. Jakoż stosując się ze szerokością rysunku do szerokości formatu naszéj książki, wypada nam także zastosować się z wysokością budynku do jego szerokości. Bo nam w naszych rysunkach nie o to chodzi, aby jaki budynek miał się do drugiego w proporcyi swojéj wielkości — ale raczéj o to, aby w każdym rysunku, w sobie wziętym, stosunek wielkości różnych jego części był z wiernością oddany. Jeżeli tedy w naszych figurach, np. kościół niniejszy S. Giorgio Maggiore zdaje się być niższym od S. Giorgio dei Greci, to zatém nie idzie żeby rzecz podobnie się miała w rzeczywistości. Chcąc zmieścić znacznie szeroką facyatę S. Giorg. Magg. w szerokości stronnicy naszéj, trzeba było w proporcyi téj zniżyć i wysokość jego.

stanęły wprost na cokule, lecz wzniosły się jeszcze na wysokiém podnożu osobném. Te kolumny dźwigają pełny prostoty brus, fryz i gzyms, na którym spoczął szczyt trójkątem łagodnym — na tym szczycie trzy posągi na podnóżach. Każda z kolumn środkowych szerzéj od drugiéj środkowéj oddalona, niż od skrajnéj, bo między środkowemi jest portal kościelny. Między każdą z tych kolumn środkowych a skrajnych niża, w niéj posąg święty.

Taka jest część główna środkowa facyaty; z obu stron niby do niéj przypierają skrzydła boczne więc niższe, każde pokryte półszczytem. O tych częściach szczytu, udających jakoby za główną facyatą dźwigał się szczyt cały a zasłoniony w środku, mówiliśmy właśnie co powyżéj. Tych części udanego szczytu już nie dźwigają kolumny, lecz płaskie pilastry. Pola między pilastrami są ozdobione w środku niżą.

Mimo piękności szlachetnéj tego frontu, tanim kosztem moglibyśmy wskazać niedostatki architektoniczne w kompozycyi wielkiego mistrza; tak, krom owych kłamliwych bocznych szczytów, moglibyśmy np. uczynić głównie tę uwagę. Jakoż widzimy, z jednéj strony, że te cztery kolumny, zajmując całą wysokość kościoła, oznaczają, że ona jest jednością, a przecież, z drugiéj strony, między temiż kolumnami oznaczone jest, choć lekko, piętro gzymsem, a na tém piętrze podobne niże jak na poziemiu; zaś między środkowemi kolumnami, więc w miejscu, kędy na dole portal, widać kwadrat wklęsły z napisem. Choć tedy tym trybem to piętrzenie się kondygnacyi słabo jest oznaczone, choć tutaj niby głównie przeważa myśl, że cały front od dołu do góry jest jednością, jednak przeciwieństwo nie ginie w zupełności. Bo jedność, oznaczona owemi kolumnami dźwigającemi sam szczyt kościoła, kłóci się z myślą pięterek wciśniętych między te kolumny. A jednak trzeba było koniecznie mistrzowi tak sobie postąpić; bo cóż było czynić z temi przestrzeniami między kolumną a kolumną. Trzeba było koniecznie je jakoś zapełnić.

Lecz nie wielka to i nie trudna rzecz wynaléźć błędy, choćby w dziele wielkiego artysty; one właśnie wylęgły się koniecznie z myśli zasadniczéj tego stylu. Zacniéj podobno i zdrowiéj skąpać myśl w tém, co zaprawdę w nim i przeczyste i piękne. Uroczyściéj atoli jeszcze nastroją się uczucia, gdy wstąpisz we wnętrze téj świątyni: taka tu prostota dumna i szlachetna, iż znać, że ta architektura nie chce się zdobić a przybierać w przystroje podrzędne, drobniejsze, ale uroczystością linij swoich, ale myślą w niéj żyjącą chce przemówić do duszy rzeszy pobożnéj. Wszak zaraz poniżéj mówić będziemy o wnętrzu innego kościoła, bo S. Redentore, i pokażemy, jakto wielki mistrz umie grać przestrzenią artystyczną.

Jakoż niedaleko od S. Giorgio Maggiore na wyspie Giudeca wznosi się *S. Redentore*, arcydzieło Andrzeja Palladio, co je zbudował mistrz r. 1576 na Bożą chwałę a zaszczyt swój.

Więc i kościół S. Redentore stanął nad samą wodą i przegląda się w falach morskich posypanych słońcem wieczora.

Za każdém uderzeniem wioseł, za każdém nowém pomknięciem się gondoli naszéj, wszystkie szczegóły architektoniczne odzywały się silniéj a silniéj. A kopuła wzniosła, szlachetna, a cicha, spokojna patrzy w niebo. Cała ta budowa zdawała się niby wieczorną starca modlitwą, co już przewalczył doczesności fale i wzniósł się nad ich grę, co już oddał ziemi co ziemskiego i teraz w pokoju czeka chwili, kiedy go anioł wezwie, by zdał sędziemu żywych i umarłych liczbę z ziemskiego żywota. I czeka spokojnie starzec, bo Zakon Pański dawno już w sercu jego obrał sobie mieszkanie doczesne i w niém przebywa jako w zacnym domu swojego sługi. Takim mnie się zdawał ten kościół, gdy stanął przede mną odziany ciepłą światłością zachodzących promieni.

Niewiele słów wystarczy do opisu facyaty tego kościoła, bo nasza *fig. 31* (str. 202), unaoczniająca nam ten kościół majestatu pełny, ułatwia nam zrozumienie opisu.

Cały przód téj świątnicy spoczął na wysokiém podmurowaniu Główna, bo właściwa, wystawa rozdziela się na trzy pola; ona bowiem ma na rogach swoich olbrzymie płaskosłupy (pilastry), o rzymskich kapitelach, a w środku dwie kolumny okrągłe, choć także tegoż porządku. Widzimy atoli, iż pole środkowe jest nierównie szersze niż poboczne. Te dwie kolumny i te dwa pilastry dźwigają brus, pełen prostoty fryz i gzyms i szczyt trójkątny. Te głowice tych kolum i pilastrów, to belkowanie spoczywające na nich są tak cudnéj kompozycyi, tak harmonijnych proporcyj, iż na *figurze 32* (stronnica 203) podajemy czytelnikowi ich rysunek. — Najprzód widzimy te głowice (kompozyt) o bogatych liściach koryncki kapitelu a potężnych essownicach, wziętych z jońskiego. Na tych przepysznych głowicach brus (tram, architrave) z trzech pasm (face, bande) złożony. — Na brusie nadbrusie (fryz) gładkie, równe, bez żadnych rzeźb zdobiących, lecz potężne i ciche, i również spokojnym jest krajnik (gzyms), co legł na na tym fryzie, jego członki mają się do siebie w proporcyi harmonijnéj, nie widać w nich drobiazgowatości, lecz ten gzyms cały uroczysty poważny, ale przecież nie ponury.

Na szczycie widzimy posąg. W polu środkowém drzwi kościelne, które znów umieszczone są między dwiema mniejszemi kolumnami, dźwigającemi szczyt odpowiedni sobie. W polach bocznych widać niże, mające również po bokach stosunkowo małe kolumny i szczyt. I to jest już niby cały środek wystawy. Lecz ponieważ, jak wiemy, to wszystko zbudowane na podniesieniu, więc trzeba było schodów, które od dołu ku drzwiom się wznoszą; przecież Palladio dał im jedynie szerokość taką, iż ona nie zajmuje owych pilastrów; tym trybem się dzieje, że owe kolumny, ograniczające pole środkowe i drzwi, stanęły na ostatnim stopniu schodów; pilastry zaś,

ponieważ nie są zajęte schodami, otrzymały podstawy wznoszące się od bruku i dźwigające się przez całą wysokość owego podmurowania, aż pod same podnoże pilastrów. Myśl arcy szczęśliwa i genialna!

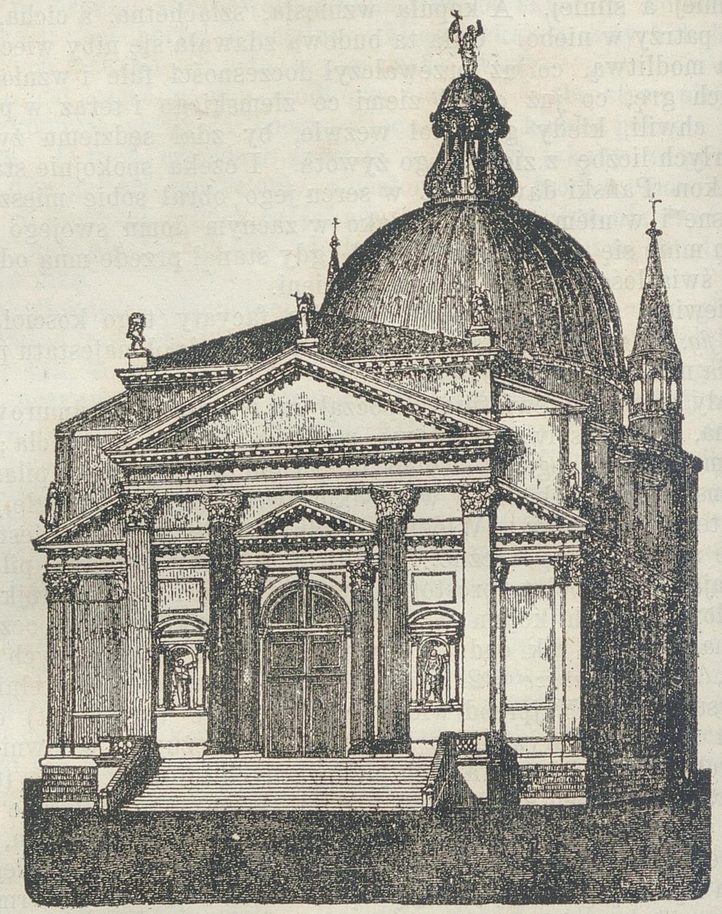


Fig. 31. **Kościół S. Redentore.**

a to tém więcéj, że te przepyszne schody dodają wiele okazałości całéj budowie.

Facyata ta, dotychczas przez nas opisana, odpowiada na wewnątrz nawie głównéj. Nie ma wprawdzie naw pobocznych, a zamiast nich są po bokach kościoła kaplice, które tedy na zewnątrz występują ścianami z prawéj i lewéj strony kościoła. Wypadało je

także ubrać dla widza stojącego przed kościołem i patrzącego na główną facyatę. I to się stało trybem zwyczajnym u naszego mistrza. Jakoż widzimy, że im podawał pilastry korynckie i uwień-

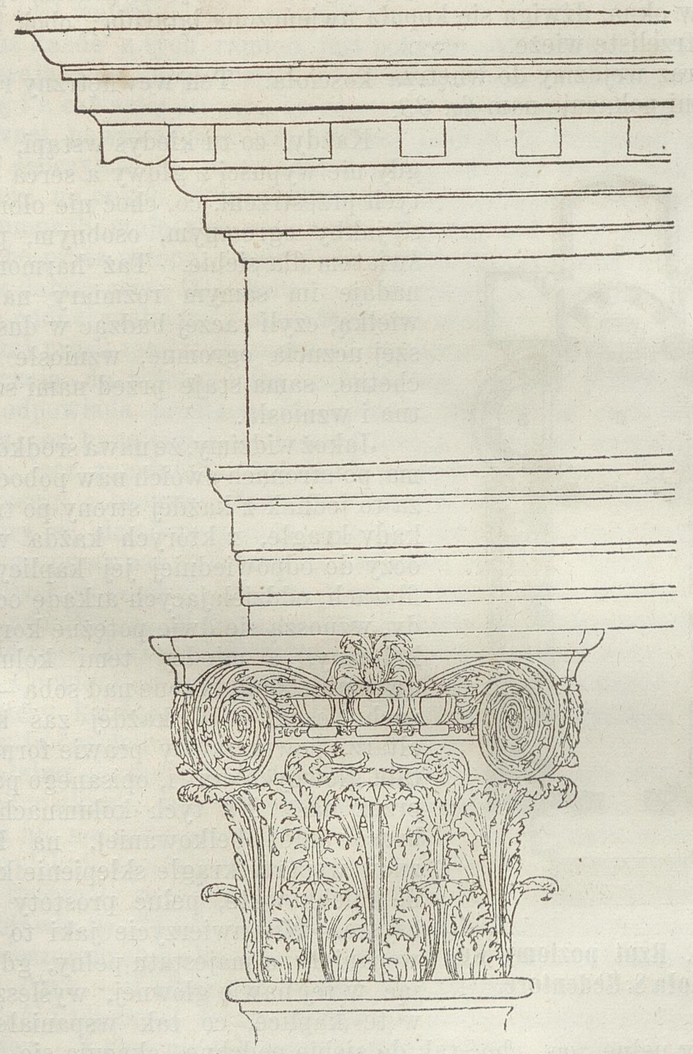


Fig. 32. **Belkowanie i głowica z kościoła S. Redentore.**

czył niby szczytem trójkątnym, który atoli jest zmyślony, nie jest widny w całości, tylko (jak w S. Giorgio M.) z prawéj strony dwoma bocznemi końcami przypiera do głównéj facyaty.

Mamy tedy już teraz właściwie całą wystawę główną kościoła.

Jednak dodać jeszcze potrzeba, że najprzód wznosi się dach kościelny powyżéj attyki, która znów wyższa od głównego szczytu facyaty opisanéj, bo i kościół wewnątrz jest wyższy od facyaty takowéj, a powyżéj dachu i w znacznéj odległości na bębnie (kubłu) opatrzonego w okna, dźwiga się kopuła uwieńczona latarnią; obok kopuły dwie strzeliste wieże.

Teraz wejdźmy do wnętrza kościoła. Ten wewnętrzny rozkład świątyni pokazuje nam *fig. 33*.

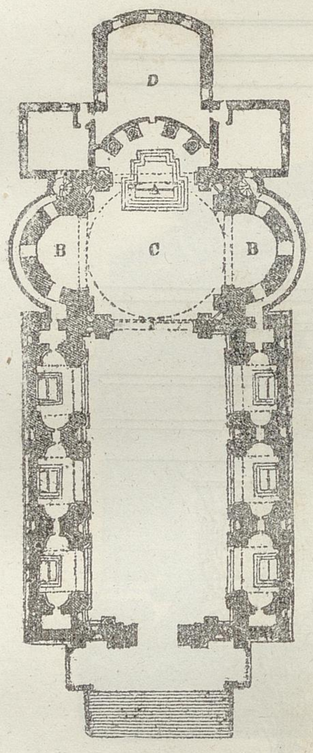


Fig. 33. **Rzut poziomy kościoła S. Redentore.**

Każdy, co tu kiedyś wstąpi, już nigdy nie wypuści z głowy a serca obrazu tych przestrzeni, co, choć nie olbrzymie, są jakby ogromnym, osobnym, pełnym światem dla siebie. Taż harmonia ich nadaje im samym rozmiary na stopę wielką, czyli raczéj budząc w duszy naszéj uczucia ogromne, wzniosłe i szlachetne, sama staje przed nami szlachetna i wzniosła.

Jakoż widzimy, że nawa środkowa nie ma po stronach swoich naw pobocznych, za to jednak z każdéj strony po trzy arkady krągłe, z których każda wiedzie oczy do odpowiedniéj jéj kaplicy. Na filarach, oddzielających arkadę od arkady, wznoszą się dwie potężne korynckie kolumny, a między temi kolumnami dwie niże umieszczone nad sobą — w niżach posągi. W każdéj zaś kaplicy ołtarz, powtarzający prawie formę portalu głównych drzwi, opisanego powyżéj przez nas. Na tych kolumnach legło brusowanie (belkowanie), na którém znów wsparte krągłe sklepienie kościelne kolebkowate, pełne prostoty a uroczyste. Nie uwierzycie jaki to widok wspaniały a majestatu pełny, gdy, stojąc w téj nawie głównéj, wyślesz oczy w te kaplice, co tak wspaniałe choć prostoty pełne, co, choć tak do siebie podobne, okazują się w różnych perspektywach i cieniach i światłach swoich. A gdy znów wzrok twój podleci po tych arkadach, kolumnach, łukach i po tém sklepieniu; tu nie widzisz tłumu drobnostek, co rozrywają, bałamucą myśl, tu wszystko tak łatwe do pojęcia, tak proste, bo tak wzniosłe, wielkie. Lecz na tém nie koniec; to wrażenie wzmoże się, spotęguje jeszcze, gdy, przeszedłszy tę nawę wchodową, staniesz pod kopułą. Ona wzniosła, podlotna, spoczywa na czterech krągłych

arkadach, z których jedna zwraca się właśnie do téj nawy wchodowéj — a dwie boczne arkady odpowiednie są dwóm ramionom poprzecznym kościoła (B, B), o ile takowe rzeczywiście ramionami nazwać można, bo mało co występują na zewnątrz i są w kształcie półkola (pół walca).

Otóż każde z tych ramion jest pokryte sklepieniem w półkulę, przypierającą do kopuły owéj. Podobnież sklepienie półkuliste znajdzie się i z czwartéj strony, bo ze strony chóru (prezbiterium), więc przeciwnéj nawie wchodowéj. Tutaj jednak ta sklepiona półkula (C) nie spoczywa już na ścianie zaokrąglonéj we walec, jak to widzieliśmy na onych dwóch ramionach poprzecznych; lecz spoczywa na kolumnach stojących półkolem. Dziwny to i arcy genialny pomysł, bo przez ustępy, znajdujące się między kolumną a kolumną, widzisz dalszą część (D) chóru (prezbiterium), a widać ją w perspektywie cudnéj piękności i niewidzianego uroku.

Tutaj przed temi kolumnami stanął ołtarz wielki (A); one go tedy otaczają do połowy niby półwieńcem. Zważ jeszcze, że ten ołtarz odpowiada prostocie klassycznéj, wspaniałéj całéj téj architektury; on bynajmniéj nie jest téj formy, do jakiéj nawyknieni jesteśmy, lecz zupełnie ma wejrzenie starożytne. Jakoż na nim stanęły posągi z bronzu: Zbawiciel ukrzyżowany i święci mężowie. Te figury są dziełem znanego nam już Girolamo Campagna (wspomnianego przez nas w bramie do arsenału, str. 53); figury to zaiste mistrzowskiéj rzeźby. Jest-to uczucie prawdziwie misterne, takt godny uwielbienia, że tutaj, w tym kościele form klassycznych, wykonanie tego ołtarza powierzono rzeźbie, onéj sztuce wskroś klassycznéj! Co więcéj, ołtarz zwykłéj formy byłby zakrył wgląd po-przez owe cztery kolumny w dal chóru; tego nie czynią posągi, stojące w ciszy i odosobnieniu.

Dodajmy do tego wszystkiego, że jak architektura nie mizdrzy się drobnostkami, lecz mierzy i waży i buduje wielkość i okazałość, tak téż nie ma tutaj pstrocizny malowanéj; tu milcząca prostota, co jéj tak pięknie i zacnie we własnym prawdziwym uroku. O ile zaś nawet szczegóły są pojęte na wielką i okazałą stopę, toć dokładnie nam objawia *fig. 34* (str. 206), przedstawiająca nam jeden z tych ołtarzy umieszczonych po kaplicach; bo w każdéj kaplicy taki sam znajdziesz ołtarz. — I słuszność w tém miał mistrz! Bo to powtarzanie się jednéj i téj saméj formy przejmuje duszę dziwną uroczystością i pokojem. I słusznie tak sobie postąpił mistrz, zwłaszcza, gdy forma tego ołtarza i szczytne jéj proporcye same są arcydziełem. Niechaj czytelnik, patrząc na ten wizerunek nasz, powie, czy choć pomyśléć można o wyższéj harmonii wymiarów, o wdzięczniejszém zachowaniu się wzajemném linij do siebie, niż proporcye tych ołtarzów? A przecież one tak prostoty pełne, tak ciche i milczące.

Ta magia proporcyi i harmonii, która nas oczynia w tym ołtarzu, jest właśnie ową mocą, co niewidomie mistrzuje w całéj świątnicy.

Bo patrzmyż, najprzód, na to błogie ześlubienie linij prostych z liniami krągłemi onych sklepień, arkad, kopuł, niż, kolumn; a potém zmierzmy cyrklem stosunek wzajemny wysokości do szerokości

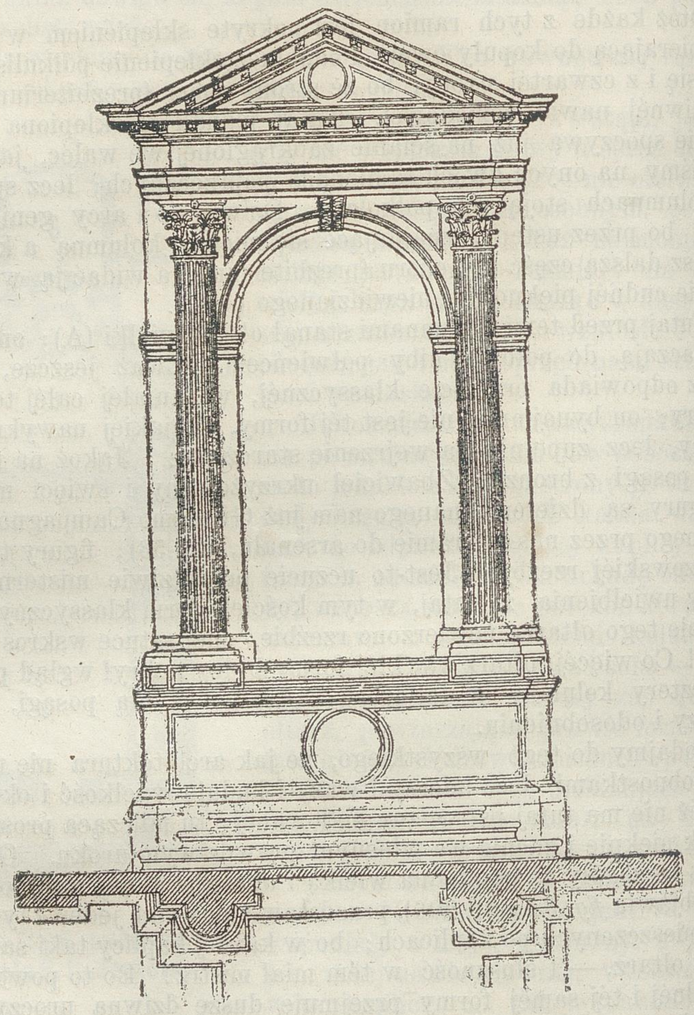


Fig. 34. **Ołtarz z S. Redentore.**

i długości nie tylko całego kościoła, ale i jego części i szczegółów, więc ramion, kaplic, okien, kolumn, gzymsów, ołtarzów i t. p., a obaczysz, jakto te na pozór suche i jałowe liczby a matematyczne kombinacye umieją ci harmonią grać na sercu, owładnąć całą duszę twoją. Nie darmo tedy wśród Greków chodziła wieść, że dusza jest

jednością liczb harmonijnych, i że w niéj przebywa zmysł harmonii wszech rzeczy! (*)

Uważmy atoli, że w tym kościele oczynia cię magia, z któréj sobie z razu trudno zdać sprawę — jakoś tu błogo i wdzięczno a okazale! Przecież to nie same tylko te linie a przestrzenie architektoniczne są sprawcami tych czarów uroczych; ta magia płynie od oświetlenia kościoła. Okna w kopule, okna w świątnicy całéj tak z mistrzowska policzyły się z sobą, że się ich światła nie krzyżują, nie kłócą z sobą, tutaj one we wspólném przymierzu rozlewają się cudownie. Tu przeczuwasz czém dla człowieka jest światło, wywołane z nicestwa Bożém słowem; tu poznajesz, jako ono wtóruje jego dziełom, stając się jakoby symbolem widzialnym owéj światłości, co spływa na światy z pod stóp Bożéj stolicy. Czyliż tedy dziwno, że jakoś ci błogo tu na duszy i cicho i spokojnie, że usiadłszy w milczeniu w tych przestrzeniach wielkiego mistrza, który tutaj czuł i działał przed trzema wiekami, jakoś dobrzejesz na duszy i goją ci się w sercu bole i uciszają burze; a uczucie uwielbienia dla myśli jego twórczéj, dla piękności jego dzieła przemieni się znienacka bez wiedzy twojéj na milczącą modlitwę serca twojego.

Na tém dziele wielkiego Andrzeja kończymy wędrówki nasze po świetnéj przeszłości architektury weneckiéj. Te dzieła geniuszów jawnie świadczą, że co się z głębin czystych ludzkiego ducha rodzi, to żyje niezwiędłą nigdy młodością. Przebrzmiały sławy wojenne, i łomot bitew, i walki o potęgę ludowładną; lecz dzieła piękności zostały w obecności żywéj i rozgrzewają zacnością serce późnych, choć upadłych pokoleń, przypominając im pradziadowe przymierze z tém, co wzniosłe i wielkie w ludzkości dziejach.

Wszak wiemy już, że po Palladiuszu, że po téj epoce wskrzeszonéj sztuki klassycznéj nastawał czas upadku nie tylko w Wenecyi, nie tylko we Włoszech całych, lecz i w całéj Europie. Widzieliście (**) jakto w oném wspaniałém dziele „S. Maria della Salute“, wystawioném w roku 1630, okazują się pierwsze wysłanniki chylącego się geniuszu sztuki, i jak ten barokizm, co dopiéro w „Salute“ lekkim tchem o zbliżeniu swojém znać daje, wystąpił w całéj mocy w kościele Degli Scalzi w r. 1650. Teraz mógłbym w dodatku wam opisać jeden z kościołów jeszcze późniejszych, również z baroko zrodzony, — przestaję na wspomnieniu wam o kościele OO. Jezuitów (S. Maria dei Gesuiti). Sama data założenia jego, bo r. 1715 okazuje, iż on wyszedł z tego stylu. Przecież zapewne przy innéj sposobności, mówiąc o architekturze kościołów jezuickich, poznamy jakto one najczęściéj tak podobne do siebie, bo właściwym sobie stylem budowane, są zarazem wyższéj wartości artystycznéj, niż

(*) Aristoteles, de anima. Ks. I, c. 3.
(**) T. I. str. 183 i nast.

inne również w stylu barokizmu stawiane kościoły. O kościele OO. Jezuitów w Wenecyi powiem tylko tyle, że z nim, co do kosztowności materyału, jedynie równać się może degli Scalzi. Gdy wejdziesz do kościoła, rozumiałbyś, że ściany jego ozdobne jedwabnemi materyami niesłychanego przepychu, że ambona udrapowana w makaty, że na stopniach ołtarzów rozesłane kobierce o barwach pełnych, bogatych. A to wszystko mozaiki, a to wszystko inkrustacye niesłychanéj ceny! Złudzenie tak jest wielkie, że choć ci prawią, że te materye, które po ścianach widzisz, są z kamieni wysokiéj ceny, jednak nie wierzysz, aż dotkniesz się ich palcem. Tak mnie się działo — stałem tuż przy ścianie, a przecież trzeba mi się było już ręką przekonać —!

Tak jest, tutaj dopiéro widzisz całą różnicę ogromną, jaka rozdziela epoki od siebie. Ów Redentore tak pełen prostoty, a przecież tak wzniosły, tak skromny, a mimo to tak wspaniały; on sięga czasów naszych Zygmuntowskich, zatém téż tak dziwnie się wydaje obok tych przepychów z epoki Augusta II. Ha! to był czas taki!

Lecz uważmy, że kościół ten jezuicki w Wenecyi, trzymając się sobie właściwego typu, nie tylko, jak rzekłem, jest zacniejszéj architektury niż naonczas swykłe baroko, lecz nadto ta kosztowność materyału wcale w nim nie razi; bo to przecież jest Boży dom, który tak bogato ozdobiono. Lecz cóż pomyślisz, jeżeli ci w onym zawołanym skarbcu drezdeńskim, w tém Grüne Gewölbe pokazują np. ów dwór Wielkiego Mogoła? Boć to świecidełko właśnie w tym samym czasie się lęgło z polecenia Augusta II, gdy w Wenecyi dźwignął się kościół jezuicki. Na tablicy srebrnéj stoją domki i tron i coś 130 przeszło figurek, a to wszystko pełne brylantów i drogich kamieni, a ciało tych jasełek z pereł i klejnotów olbrzymich. Tutaj zmarnowano skarby na dziecinne cacko; tutaj przepych istnym cynizmem, a te olbrzymie perły i brylanty są obrzydłym bezwstydem.

Tak tedy ukończywszy przegląd architektonicznych pomników w Wenecyi, ułatwimy może czytelnikowi opatrzenie się w dziejach sztuki budowania, jeżeli mu już teraz podamy choć polotny przegląd tych dzieł architektury koleją epok historycznych po sobie następujących. Prawda, że Wenecya, choć tak obfita w pomniki, sama jedna nie zdoła nam przedstawić dostatecznie dziejów architektury we Włoszech całych, bo każde z głównych miast włoskich rozwijało te dzieje w pewnych odcieniach i po swojemu. I dla tego téż dopiéro przy końcu całego dzieła niniejszego podamy czytelnikowi ogólny i powszechny pogląd chronologiczny na wszystkie dzieła architektury, które poznamy w czasie całéj téj podróży. Pogląd ten nie tylko będzie przypomnieniem wszystkich tych dzieł budowniczych; ale, co ważniejsza, szykując takowe chronologicznie, więc

wedle epok, rzeczywiście będzie jakby treściwie zebraną historyą architektury, przedstawiającą w następstwie czasów te dzieła, które w samym opisie podróży są rozrzucone i pomięszane z sobą.

I. EPOKA SZTUKI STAROCHRZEŚCIJAŃSKIÉJ.

Wiemy, jako ta epoka mieści w sobie dwa style, bo:

A. Styl bazylik.
B. Styl bizantyński.

Bazyliki powstały z przebudowania budynków rzymskich; one są najdawniejszą formą kościołów chrześcijańskich, zwłaszcza w Rzymie, i zawsze były formą przeważającą na Zachodzie. Bliżéj o tém rozprawialiśmy w T. II, na str. 12 i dal. w przypisku. Styl bizantyński zaś jest nieco późniejszy, a jest typem kościołów wschodnich i przeważa na Wschodzie. Ob. T. II, str. 19 i następne — tam również uczyniliśmy porównanie między obu temi stylami.

Przykładem *bazylikowego* stylu jest kościół S. Maria, to jest katedra na Torcello. Ob. T. II, str. 11 i nast., i fig. 13 i 14.

Przykładem zaś *bizantyńskiego* stylu jest najprzód kościołek S-ta Fosca na Torcello T. II, str. 22 i następne. Ob. fig. 15, 16 i 17. Bogatszym zaś, wspanialszym wzorem tego stylu jest kościół Św. Marka, który prawie wskroś jest bizantyński. T. I, str. 160, i opisanie wnętrza jego: T. II, str. 130 i następne. Ob. fig. 19, 20, 21, 22, 23 i 24.

Co się tyczy zastosowania stylu bizantyńskiego do innych dzieł artystycznych, przykładem być może dla nas Pala d'oro wykonane w roku 976. Ob. T. I, str. 165.

II. ARCHITEKTURA ŚREDNICH WIEKÓW.

(Mniéj więcéj od r. 1000 aż mniéj więcéj do 1450 we Włoszech, a zachodzi na północ Alp aż w początek XVI wieku.)

Średnie wieki, jak już wiemy, rozdzielają się na dwa okresy, z których każdy odznacza się właściwym sobie trybem.

A. Styl romański.

(Trwa mniéj więcéj w Europie od 1000 do 1200.)

B. Styl gotycki.

(Mniéj więcéj od r. 1200 aż do końca srednich wieków.)

Ob. T. II, str. 30 i nast. — mówiliśmy tam obszerniéj o architekturze średnich wieków w ogólności, o stosunku stylu romańskiego

i gotyckiego, o ich powstaniu, o cechach tych dwóch stylów i t. d.

W T. II, str. 187 wspomniałem o wspólnym rozkładzie poziomym obu tych stylów.

Przykładem stylu *romańskiego* w Wenecyi jest zewnętrzna strona chóru, czyli presbiterium kościoła S. Donato na Murano, T. II, str. 34, fig. 18 i 38. Odsyłam atoli czytelnika do końca niniejszego drugiego tomu naszéj podróży, bo do opisania kościoła *Św. Zenona w Weronie.* — S. Zeno jest arcy zajmującéj architektury, bo pokazuje jak pojmowano styl romański we Włoszech; więc téż dla dokładniejszego unaocznienia tego weroneńskiego kościoła załączyliśmy część drzeworytów, fig. 35, 36, 37, 38, 39.

Zachowując się z bliższém jeszcze wyjaśnieniem stylu romańskiego do innéj pory, rozpisaliśmy się obszerniéj co do stylu gotyckiego, który we Włoszech nigdy nie przyjął się w całéj pełni swojéj, ani w całém znaczeniu swojém. Najczęściéj bywa on we Włoszech li dekoracyą zewnątrz przypiętą, bez przeniknienia wskroś budynku. W wielu miejscach wspomnieliśmy o tém, czém styl gotycki w saméj rzeczy jest, a czém się on stał we Włoszech, w téj krainie tradycyj klassycznych, wprost przeciwnéj idealistyczności gotycyzmu. Obszerniéj atoli dotknęliśmy się téj osnowy w T. I, str. 202 i następne, gdzieśmy wspomnieli o pierwiastku maurytańskim, tchnącym w pałacach weneckich.

Przykładem zaś stylu *gotyckiego* jest kościół S. Maria Gloriosa de' Frari w roku 1205; ob. T. II, str. 159, i kościół S. Giovanni e Paolo str. 166 i nast., fig. 25. Gdy staniemy w Medyolanie, sławna katedra jego poda nam sposobność do rozpraw obszerniejszych o stylu gotyckim i zmianach, jakim uległ na ziemi włoskiéj.

Co się tyczy architektury świeckiéj tego stylu, oprócz powyżéj przywiedzionego ustępu T. I, str. 202, czytelnik niechaj zechce przywieść na pamięć głównie jeszcze str. 207, T. I, gdzieśmy w przypisku podali ogólny wzór pałaców weneckich tego stylu arabsko-gotyckiego.

Za przykład zaś tego stylu w budowaniach świeckich przywodzimy:

Pałac dożów, budowany od roku 1342 do roku 1354. T. I, str. 133, fig. 1.

Pałac Giustiniani, T. I, str. 193.

Pałac Foscari, T. I, str. 202, fig. 8 (str. 208).

Casa Doro, T. I, str. 239, fig. 9 *a* i *b*.

Porta della Carta, T. II, str. 43 i nast., okazuje gotycyzm już na wylocie swoim, bo najpóźniejszy styl ten i już naleciały renesansem.

III. ARCHITEKTURA NOWOŻYTNA.

A. Epoka renesansu.

We Włoszech rozpoczyna się z rokiem 1420, a kończy się mniéj więcéj z r. 1540, a najpóźniéj z r. 1556.

W T. II, na str. 192 i nast. wytłómaczyłem się, dla czego ten styl renesansem a nie stylem odrodzenia zowiemy.

Z wiadomości tu i owdzie rozsypanych w opisie naszéj podróży dowiedzieliśmy się, że renesans powstał we Włoszech z zapatrywania się na zabytki klassycznéj starorzymskiéj architektury. Prawda, że tym sposobem przejęto i wady tych zabytków, nie mogących się równać z prawdziwie artystyczną czystością starogreckiego stylu, którego wówczas nie znano jeszcze; prawda, że nawet nie znano epok różnych, z których te pomniki rzymskie pochodziły; lecz, mimo tego, styl ten jest wysokich zalet. Bo lubo nie przeczymy, że on często zapomina, że ozdoby architektoniczne winny być jedynie wyrazem jakiéjś wewnętrznéj potrzeby konstrukcyi, jakiéjś konieczności, która się winna rozumowo wytłómaczyć z samego technizmu budynku; lubo więc nie przeczymy, iż w renesansie ta strojność a ozdobność często nie ma tych zalet, że się nie łączy organicznie z wnętrzem budowy i z prawami konstrukcyi, a tak staje się li dekoracyą często swawolną, lub, co gorsza, często wbrew przeciwną częściom konstrukcyjnym i ich przeznaczeniu; toć przecież i temu nikt nie zaprzeczy, iż znakomitsi mistrze nie podpadali tym błędom, a co więcéj, że renesans ma tę wielką, ogromną zaletę, iż umié się z mistrzowska stosować do materyału, z którego buduje, lub którego na ozdoby swoje używa, bo wedle tego przybiera różne odcienia i różne zakroje. Nakoniec i to pewno, że renesans arcy szczęśliwie umié sobie podzielić wielkie, jednostajne przestrzenie ścian na pola, części i cząstki, a ożywić je i natchnąć duchem. O tém wszystkiém mówiliśmy głównie w T. II, na str. 171 i następn. Ob. również T. II, str. 191, a zwłaszcza 192. — Wiemy również, że téj nowożytnéj architektury ojcem jest Filippo Bruneleschi, i że renesans ma dwa okresy. Jeden jest wskróś wczesnego renesansu, a drugi renesansem późniejszym, rozkwitłym w całéj piękności swojéj. O tych dwóch okresach prawiliśmy w T. II, str. 171; tam również wspomniałem, czém się stał renesans w Wenecyi, w tém mieście bogatém, lubiącém żyć i stroić się, a któremu znowu tak trudno było o miejsce dla budowli swoich.

a) Okres wczesnego renesansu.

Od r. 1420 do 1500. (W Wenecyi można nazwać ten okres: czasem rodziny Lombardów.)

Przykładem budowy kościelnéj tego okresu jest kościół Św. Zaccaria, T. II, str. 186, fig. 28.

Przykładami architektury świeckiéj: Pałacyk Dario z r. 1450 i późniejszy nieco od niego Manzoni Angarani, T. I, str. 194.

Portal do arsenału z r. 1460, choć nieco jeszcze zacina z bizantyńska, T. II, str. 52 i nast.

Pałac Vendramin Calergi z roku 1481, fig. 10, 11, 12, T. I, str. 247 i nast.

Scuola di S. Marco z r. 1485, fig. 26, 27, T. II, str. 176 i nast.

Scuola di S. Rocco (choć dopiéro budowana w r. 1517, atoli ze stylu jest wczesnym renesansem). Ob. T. II, str. 178.

Wieża zegarowa na placu Św. Marka z r. 1496, T. I, str. 149.

Dawne prokuracye, pochodzące również z końca XV wieku. Ob. T. I, str. 149.

Tu jeszcze należą te strony dziedzińca pałacu dożów, które, na początku XVI wieku, tak strojnie, przepysznie ozdobione, a zarazem tylna część tego pałacu, występująca na kanał i most westchnień. Ob. T. I, str. 140.

Czém zaś był renesans gdy się zabierał do strojenia przedmiotów podrzędnych, to jest, gdy się stał sztuką nadobną, przekonywają nas śpiżowe podnóża masztów na placu Św. Marka. Ob. T. I, str. 167, fig. 5, skomponowane przez Aleksandra Leopardi. Tu również należy podnóże posągu Coleoniego, wymyślone przez tegoż mistrza. T. II, str. 168.

Przestajemy już na tych kilku przykładach wcześniejszéj epoki renesansu.

b) Okres późniejszego renesansu, czyli najwyższego jego rozkwitu.

Od roku 1500 do 1540 — 1550 (*).

Z architektury kościelnéj przykładem jest:
S. Salvatore przez G. Spavento z r. 1534, T. II, str. 190 i nast.

(*) Rozumie się, że jak we wszystkich epokach, tak i w nowoczesnych jest rzeczą prawie niepodobną oznaczyć dokładnie rok początku lub końca epoki. Bo sprawy duchowe nie rozpoczynają się ani kończą jakby na rozkazanie. My, dając liczbę roku, oznaczamy jedynie czas najpełniejszego kwiatu. Jakoż, np. w okresie, który naznaczamy późniejszemu renesansowi, znajdujemy dzieła, które do wcześniejszego renesansu należą — a często w epoce zepsutego rokoko budują czystym renesansem. Rozumie się, że renesans, jako zrodzony we Włoszech, później zawitał do północnéj Europy— a przecież stało się, że grobowiec króla Jana-Albrechta w katedrze krakowskiéj, postawiony, jak z pewnością domyślić się można, przed rokiem 1506, jest najpiękniejszym wczesnym renesansem. Tak tedy styl ten wstąpił do katedry naszéj wtedy, gdy w sąsiedzkich Niemczech prawie budowano jeszcze wszędzie stylem gotyckim. Ta okoliczność tém więcéj zajmująca, gdy, jak wiemy, Kraków miał, pod względem artystycznym, częste stosunki z miastami niemieckiemi.

S. Giorgio de' Greci z roku 1550 przez Sansovina, T. II, str. 189, fig. 29.

Z architektury świeckiéj przykładem:

Pałac Cornaro, arcydzieło Sansovina z r. 1530, T. I, str. 194.

Biblioteka Św. Marka, arcydzieło Sansovina z roku 1536, T. I, str. 134, fig. 2 (str. 137).

Lodzietta u stóp dzwonnicy Św. Marka, także dziełem Sansovina, T. II, str. 151.

Nowe Prokuracye przez Scamozzi z r. 1584, T. I, str. 148.

Z ich naśladowania *Fabrica Nuova* postawiona przez Napoleona I (tamże).

Pałac Grimani, dzisiejsza poczta, przez Sanmicheli, T. I, str. 232 i nast.

Pałac Pisani, T. I, str. 228 i nast.

Ponte Rialto z r. 1590, już szpecący się renesans, T. I, s. 236 i n.

Co do rzeźby ornamentyki, przykładem tego najwyższego renesansu są: drzwi śpiżowe Sansovina w zakrystyi Św. Marka, T. II, str. 145, i ramy do obrazu J. Belliniego w zakrystyi S. Maria de' Frari, T. II, str. 164, i obie studnie w pałacu dożów, choć trochę już obwiane barokizmem.

B. Epoka drugiéj połowy XVI wieku, epoka teoretyków, czyli okres właściwego odrodzenia klassycznego stylu.

Wiemy już, że mniéj więcéj od roku 1540 nastaje we Włoszech architektoniczny styl, różniący się od właściwego renesansu tém, że mistrze, należący do téj epoki klassyczności, wyuczyli się gruntownie na wzorach klassycznych, i tę wiadomość swoją a studya stosują do dzieł swoich. Tak styl ich jest wielce czysty i prawidłowy, ale jest zimny, brakuje mu ciepła pochodzącego z natchnienia. Bliższe oznaczenie cech téj epoki, czytelnik znajdzie na str. 192, T. II. — Tam również jest dotknięta charakterystyka jednego z najgłówniejszych wyobraźników tego stylu, bo Andrzeja Palladio. O wielkich zaletach obok niektórych niedostatków jego mówiliśmy w T. II, str. 194 i nast. Ob. również szersze o nim wspomnienie w T. I, str. 268 i 272 i nast.

Przykładem architektury kościelnéj Andrzeja Palladio jest:
S. Giorgio Maggiore, T. II, str. 198, fig. 30.
S. Redentore, T. II, str. 202 i nast., fig. 31, 32, 33, 34.
Z budynków świeckich przywodzimy:
Dziedziniec w Accademia delle belle arti, T. I, str. 274 i nast.
Sala delle quattro porte, T. II, str. 124.

C. Epoka stylu barocco.

Wspomnieliśmy w licznych miejscach naszego opisu podróży o tym stylu. Sama nazwa pokazuje, że to jest styl dziwaczny, nad-

zwyczajnie przesadzony, pogmatwany, a tém samém, że architektura barocco będzie takiém budowaniem, w którém mistrz budujący nie uwzględnia natury budynku, ani rozumowych prawideł, wynikających z saméj istoty a logiki rzeczy, jak raczéj idzie za własną zachcianką, za kaprysem osobistym. Tutaj chodzi niby o to, aby gwałcić formę i logikę architektoniczną. Widzieliśmy zatém, że styl ten, kochając się w przesadach, szuka efektu; że tedy szczegóły architektoniczne występują silnie, potężnie, a nierównie silniéj, niżby im z ich wewnętrznego znaczenia należało. Mimo tego wspomnieliśmy, że barocco ma też i znakomite zalety swoje. O tém wszystkiém podaliśmy choć polotne wiadomostki w T. I str. 181 i nast., i nieco ich znajdziemy w T. I, str. 163. Przykładem zlekka poczynającego się barokizmu jest: *S. Maria della Salute*, T. I, str. 183 i nast., fig. 6 i 7. A już pełnym barocco jest kościół *degli Scalzi*, T. I, str. 266 i nast.

Z architektury świeckiéj zaś przykładem tu należącym jest: *Dogana di Mare*, T. I, str. 181 i nast.

Z ornamentyki nie braknie nam przykładów. Tak owe dwie cudnie piękne studnie w pałacu dożów, choć skomponowane późniejszym renesansem, zlekka, jakeśmy rzekli, zacinają w barocco; ale pełnym barocco jest nagrobek doży Pezaro w kościele Frari.

Po barokizmie rozpoczął się inny styl, który znów jest jakby zbliżeniem się do klassycyzmu; ale o tym przy innéj sposobności mówić będziemy.

Wenecya.

(D a l s z y c i ą g.)

Dziś wypadnie nam się już rozstać z Wenecyą i z pomnikami téj sztuki tak świetnéj a promiennéj. A ciężkie to jest rozstanie; bo z dziełami wielkich mistrzów żegnamy się jakby z przyjacielem od serca, będącym atoli nieskończenie wyższéj wartości. Więc do przyjaźni takowéj łączy się jeszcze uczucie czci i wdzięcznego uwielbienia.

Wiemy wszyscy, jak silnie na nas działa obcowanie z ludźmi. Kto przestaje ściśle z ladajakim człekiem, o zaszarganych chęciach, o uczuciach dzikich a grubych żądzach, łatwo też na sobie doświadcza, że w nim samym, we własném sercu jego budzą się niedobre demony, co tak głuszą jego słuch na wołanie lepszéj i zacniejszéj jego natury, iż człek tonie w zapomnieniu siebie, a serce jego niekiedy tylko, w jaśniejszych chwilach, nad własném zdziczeniem a upadkiem zapłacze. Na odwrót się dzieje, gdy się zaślubimy przyjaźnią a serdeczném przymierzem z ludźmi uczuć wzniosłych i prze-

czystych; wtedy rozgarną się mgły ciężkie duszy naszéj, a obudzi się na żywy jaw lepsza istota nasza i zapłonie w piersiach nam samym dawniéj nieznaną światłością. Patrz, biegun magnesowy traci swoją moc i omdlewa, gdy w zapomnieniu a pyle przez długi czas nie jest wywołany do czynności a dzielności własnéj. Lecz niechaj go znów przebudzą spokrewnione siły, niechaj one w nim wskrzeszą wrodzoną mu tęsknotę, a ten magnes, co dopiéro był bezsilnym, ocknie się i wzmoże potęgą.

A czémże są dzieła sztuki geniuszem wielkich mistrzów wywołane? Wiemy, jakto mistrz, wieszcz w chwilach natchnienia zrzuca z siebie codziennego człowieka, obłożonego niedostatkiem powszedniego życia; jak, unosząc się wysoko nad siebie samego, patrzy jasném okiem w głębie przeczyste swojéj istoty i téj najzacniejszéj treści ducha swojego nadaje formy widome, lub wylewa ją na kraj swój pieśnią a śpiewem. Zatém w tych formach widomych, lub w téj pieśni widzisz, słyszysz ducha mistrza, wieszcza w najwyższych i najjaśniejszych chwilach życia jego; co ziemskie, co ułomne, gdzieś spłynęło, sama promienna jasność ducha została. Ztąd też ona budzi również najszlachetniejszą treść w duszy widza, słuchacza; — więc kraj cały, więc lud cały również zaświeci w sobie, wzniesie się nad siebie i zawtóruje mistrzowi uczuciem uroczystém i świątecznem!

Takie to uczucia mimowolnie, mimo wiedzy pewnie przepłyną przez duszę każdego, gdy na niego padnie, tak jak na mnie dziś padło, pożegnanie z grodem, kędy od wielu wieków przemieszkują dzieła piękności; a ja żegnam się z Wenecyą i z duchowymi gospodarzami jéj, bo z mistrzami co przemieszkają w pałacu a *galeryi Manfrin* (*). A gdyby już nie inne względy nagliły do pośpiechu, jużbym i dla tego nie rad przedłużyć ostatnich odwiedzin w téj galeryi, gdy, jak wiecie, pożegnanie im krótsze, tém mniéj bolejące.

Więc idąc i tym razem następstwem czasów, patrzmyż najprzód na ten obraz *Jana Belliniego*, przedstawiający Chrystusa Pana z uczniami swoimi w Emaus (**). Sam mistrz a zbawca siadł za stołem w środku, lewa ręka jego spoczywa na stole, drugą nieco podniósł, włosy rozpuszczone — spokój niebiański a cisza opłonęły oblicze święte — tu już nie ma cierpień, jak na wieczerzy ostatniéj przed męką i skonem, a przed oną sroższą męką, bo zdradą własnego ucznia — a światło bije od pełnego słodyczy i nieskończonéj miłości oblicza. Chrystus Pan, którego tu widzisz, jest postacią nadgrobową. On jeszcze na ziemi, a przecież już nie w doczesności. Już wszystkie prace przemożone na tutecznym padole. Po prawéj jego siadł jeden z uczniów; on w pełnéj sile żywota swojego; to przyszły

---

(*) Od r. 1856 obrazy galeryi *Manfrin* podlegają rozsprzedaży, a w skutek tego obecnie pozostało w niéj tylko niewiele dzieł znakomitszych. — St.

(**) Obraz ten znajduje się obecnie w kościele *S. Salvatore* w Wenecyi. — St.

dzielny siewca nauki zbawienia. Po lewéj stronie Bożego Syna widzisz siedzącego drugiego ucznia: to starzec, on wzniósł obie ręce, jakby zdjęty czcią i podziwieniem modlił się Panu — kula jego oparta o ścianę, za nim na dalszym obrazie sam mistrz Bellini klęknął złożywszy na piersi ręce w krzyż. Za pierwszym uczniem w oddaleniu mistrz umieścił usługującego młodzieńca, niosącego potrawę. Pod stołem jakieś potulne mądre psiątko.

Otóż treść cała obrazu. Ona pomieściła się w kilku biednych słowach; a przecież anielski wdzięk tego dzieła jest niewymowny, niewyczerpany nigdy. Mnie się zdaje, że gdyby było dużo takich obrazów między ludźmi, byłoby może mniéj złego na świecie! Takie dzieła byłyby może istnym talizmanem od grzechu! Bo kto na takie dzieło duszą się zapatrzy, już wtedy, byle w nim nie wymarła zacność a prawda, posłyszy w sobie modlitwy niewinności pełne, któremi z Bogiem rozmawiał niegdyś za pacholęcych lat.

Spojrzyjcie jednak jeszcze na tę świętą Rodzinę, co także jest błogiém, przeczystém widziadłem Belliniego Jana (*). Najświętsza Panna trzyma święte pacholę, które jedną nóżką stanęło jéj na dłoni — obok téj gruppy Józef święty. To istna sielanka w niebie widziana!

Są tu także dzieła onych dwóch wielkich uczni Belliniego, bo *Giorgionego* i *Tycyana*.

Pierwszego mistrza widzisz najprzód: *niewiastę na lutni grającą;* a potém znów drugi obraz: *starzec nad globusem* i niewiasta i chłopczyna i dziecię małe. Nie uwierzysz, aż nie obaczysz, co za wielkość, a zarazem co za prostota żyje w tym ostatnim obrazie. Tutaj przekonać się możecie, że prawdziwie wielki artysta jest oraz wielkim człowiekiem. Nie przesadzam; bo kto tak patrzéć się zdoła na świat, kto tak zrozumie pulsa natury i tętna duchów, kto tego zdoła dokonać, co dla drugich bywa tajemnicą na siedm pieczęci zamkniętą, ten zaprawdę jest wielkim człowiekiem. A jedno jest, czyli zgadnie głębie opatrzne historyi, wskazując drogę, którą ma pójść świat, czyli się stanie ustawodawcą ludu swojego, czyli, uderzywszy w czas swój, z niego jako z jałowéj skały wypuści zdrój żywota —, czyli dopatrzy się głębi natury lub duchów stworzonych, jak ten nasz Giorgione. Zresztą wiecie już czém są barwy u Giorgionego! On i w tych obrazach maluje zaiste złotym, gorącym płomieniem — barwy tleją, w pędzlu jego goreje światłość zachodzącego słońca.

I w téj galeryi znajdziesz klejnoty geniuszu *Tycyana;* nie wspominamy już o portretach jego, lecz całą baczność zwracamy do obrazu, co nie tylko jest chwałą Wenecyi, lecz wszystkiéj historyi malarstwa. Jest to jego „Złożenie do grobu Zbawiciela“ (**).— Dwóch

(*) Obecnie w galeryi Akademii sztuk pięknych w Wenecyi. — St.

(**) W skutek nowszych poszukiwań okazało się, że obraz *Złożenia do grobu*

przyjaciół: Józef z Arymatei i Nikodem, dźwigają ciało Chrystusa Pana, złożone na chuście białéj. Św. Jan, ów ulubiony uczeń, podtrzymuje prawą rękę Zbawiciela, a na boku Św. Magdalena, objąwszy obiema rękami Boga-Rodzicę, podpiera ją by nie upadła z nieskończonéj boleści.

Kto choć raz w życiu swojém powierzył grobowi osobę drogą, co się splotła z duszą jego duszy, kto posłyszał dudnienie spadających ziemi brył na trumnę, w któréj połowa a może lepsza połowa własnego żywota jego na wieki zamknięta; ten zaiste wié co jest śmierć, a wié jak to w sercu już głucho, pusto, niemo. Zdaje się, że już jemu samemu nie ma co czynić na świecie, stawszy się własném siebie widmem. I dziwisz się i nie pojmujesz, że po tym ciosie straszliwym świat jeszcze kroczy obojętnie swoim torem, że ludzie tak jak wczoraj krzątają się około powszedniego życia, że ranek wschodzi i wieczór nastaje zwykłą jak dawniéj koleją. Wielka łaska Boża jeżeli taką boleścią serce nie pęknie!

Tę całą straszliwość a zgrozę zebrał Tycyan na tym obrazie swoim; widok jego wstrząsa do dna duszę widza, a to tém okropniéj, że to nie skon człowieka śmiertelnego, ale, że tu umarł Zbawiciel świata, sam Boży Syn. I zaprawdę, wszelkie uczucie, całe życie serca i myśli zadrga w tobie na widok téj sceny, jak ci ją przedstawia wielki mistrz z góry natchniony. Myślę, że ten obraz różni się od wszystkich jego dzieł w akademii przechowanych. Tutaj, w tém złożeniu do grobu, nie ma już onego doczesności tchu, tutaj nie dojrzysz nawet cienia malowania rodzajowego, onéj sztuki obyczajowéj (genre), tak właściwéj mistrzom weneckim. I znikło zaiste co ziemskie, co tuteczne, a przecież ta boleść jest tak rozdzierająca serce, tak głębokiéj, niewypowiedzianéj rzewności! Postać Najśw. Panny jest cudem geniuszu. Ona, ręce jak do pacierza złożywszy, wzrokiem, myślą, duszą utonęła w zwłokach syna — zdaje się, że już, już uleciały sił ostatki z téj postaci złamanéj w sobie cierpieniem bez granic. Istném dopełnieniem pomysłu téj postaci jest Św. Magdalena; ona, objąwszy ramionami Matkę Bożą, twarzą zwrócona ku zwłokom Zbawiciela — długie włosy rozpuszczone potęgują wyraz najwyższéj rozpaczy w tém wdzięku pełném obliczu. Nawzajem, Św. Jan, zajęty ciałem Zbawiciela, pełen troski a trwogi zwraca się ku Najświętszéj Maryi; włosy wzniosły się wiatrem; a w jego twarzy tak szlachetnéj i do żywego poruszonéj znać, że w niéj drga pamięć onych słów, któremi Pan z wysokości krzyża poruczył mu Matkę, jako własną matkę jego. W postaciach zaś i w całych ruchach i ułożeniu Józefa z Arymatei i Nikodema, niosących zwłoki, przemawia, choć milcząca, boleść głucha.

Zbawiciela w galeryi *Manfrin* nie jest pędzla Tycyana. lecz przedstawia tylko dobrą starą kopię oryginalnego obrazu tego mistrza, znajdującego się w galeryi Luwru w Paryżu. — St.

Zdawało mi się, iż, jakby na pożegnanie moje ze sztuką wenecką, spotkałem się w téj galeryi jedynie z takiemi dziełami, którym całą duszą wypadło oddać cześć. Tak gdy obrazy *Tintoretta*, widziane po innych miejscach, często przywodziły na oczy niedostatki tego wielkiego mistrza, tutaj w téj galeryi Manfrin widziałem portrety jego pędzla, co już zupełnie zatarły grzeszki jego. Taka moc i potęga duszy w tych twarzach, tak silnie wydobyta na jaw indywidualność na tych obliczach, że zarazem uwielbiać będziesz mistrza, a mimowolnie sam sobie powiesz: tak jest, Wenecya w tym wieku XVI musiała być wielką i potężną, skoro ją stać było na takich ludzi, co niby z jednego odlewu hartem swoim dźwigali brzemię swojego państwa. Tak to bywa zwykle: siła a moc, tkwiąca w kraju lub w stuleciu jakiém, uosabia się w mężach stojących na świeczniku jego. Czasy wiotkie a słabe, namiętne a bez charakteru zrodzić mogą wprawdzie nadzwyczajne zdarzenia, przecież tych czasów nie stać będzie na wielkich ludzi; więc te zdarzenia będą jakby parciem bezokich sił natury — nikt nie powié kędy się zrodziły i kędy rozpłynęły.

I geniusz *Pawła Veronese* tu przechowany w portrecie arcypięknym; jest to rycerz w zbroi, głowa arcyuroczysta, poważna.

I znów widzisz, jakby na ukończenie historyi sztuki Wenecyi, dwa obrazy *Leandra Bassano* (*); jeden obraz przedstawia noc potopu i arkę unoszącą się nad wodami — ale wyższy w znaczeniu jest jakiś „jarmark“, na którym zebrane tłumy wesołe wiejskiego ludu. I nie dziw, że ten obraz drugi, jako obyczajowy, jest znakomitszy od tamtego; bo gdy Wenecya sama chyliła się do upadku, gdy z niéj uleciał duch historyi, co niby epopeją przechodzi stulecia; więc téż epopeja dziejowa nie mogła być treścią jéj sztuki, a jak w rzeczywistości obecnéj zostało tylko samo życie powszednie, tak téż obrazki obyczajowe, roztaczające sceny codziennego życia, musiały być ostatnim jesiennym wykwitem sztuki.

Lecz krom tych mistrzów weneckich, znajdujących się w tym pałacu Manfrin, spotkać się możesz tutaj i z innemi wielkiemi imionami o szerokiéj sławie. Jakoż w tym samym pokoju, w którym pomieszczone oba dzieła *L. Bassano*, widzisz jeszcze dwa maluchne obrazki, zawieszone tym trybem mocą zawiasek na ścianie, że je snadno wedle światła obrócić możesz. Jeden z tych obrazków jest dziełem *Rafaela Sanzio!* Zdjęcie z krzyża — cudnie piękna jest Najświętsza Panna, co siadła z boleści na ziemi — podtrzymuje ją Św. Magdalena. A drugi z tych, tak małych a wysokiéj ceny klejnotów, jest pędzla *Corregio*: Św. Magdalena.

W tym samym pokoju przez *Guidona Reni*: Lukrecya — ona już sobie zadała śmierć — po pas obnażona — w rękach sztylet, kobieta

(*) Zob. powyżéj str. 108.

o przepychu hardym form. Znać było po widzach, wpatrujących się w tę piękność i z cicha gwarzących, że nie jeden z tych panów wędrowców, gdyby to od niego zależało, byłby jéj choć na klęczkach wyperswadował smętne zamiary. Również form uroczych jest Fortuna *Łukasza Giordano* (*). Ona stanęła na kuli, geniuszek trzyma ją za powiewające włosy. — Ba! czasem nie geniuszek, lecz w całém znaczeniu geniusz, nie wstrzyma téj Pani szczęścia, jeżeli on, zapoznawszy posłannictwo swoje przekazane mu przez historyę, siebie ma na celu samolubnym i odbiegnie idei historycznéj, żyjącéj w duchu epoki, w sercu rodziméj jego ziemi.

Widzimy tutaj jeszcze *Rafaela* karton ogromny (**). Jest to wejście do arki. Dziwnéj uroczystości ta figura Noego; istny niby arcykapłan, niby patryarcha ludzkiego rodu — żona jego stanęła obok niego; boleść głęboka i smętek zaszły jéj oblicze, ona patrzy na małżonka jak gdyby pytać chciała o przyszłość ludzkiego rodu, nad którym anioł ciemny zniszczenia rozpiął nocne skrzydła swoje. Obok téj pary tak głębokiéj treści, w cudnéj przeciwności widzimy te hoże jéj dzieci, zwłaszcza te twarze młodszych pacholąt, które nie myślą o jutrze, nie myślą o wywrotach grożących światu.

Na tém przestańmy!

Ale — ale, przypominam w końcu, że w tłumie dzieł najwyższego znaczenia, które trudno wyliczyć, uderzyło mnie imię *Jerzego Vasari*. Wszak to nasz znajomy dziejopis sztuki, którego tyle razy się radzimy w téj wędrówce naszéj przez Włochy. Pierwszy raz się z obrazem jego spotykam. Jest to *Aspizio del Serpente!* Trudno zaprzeczyć, że mu jakoś lepiéj do ręki z piórem niż z pędzlem. Ciała czerwonawe, natura zielona, i na tém koniec w jego obrazie! — Patrząc się na „Aspizio“ naszego Vasarego, mimowoli nasuwała mi się myśl o formułkach i formułach, któremi niedawno pewne stronnictwo w filozofii niemieckiéj pragnęło wszystkie tajemnice świata rozwiązać, a o którém ktoś rzekł, że tym filozofom wielce dogodna sprawa z całą mądrością, bo oni mają na pogotowiu dwa garnuszki z farbami: naturę tłómaczą pędzlem umaczanym w zielonych formułkach, a dzieje duchowe malują na czerwono — i rzecz skończona z zadowoleniem całéj szanownéj kompanii.

Wenecya.

(Dokończenie.)

Dokonaliśmy tedy, czytelniku mój, sprawy z Wenecyą —! Może zbyt długo zabawiłem się około niéj. Wszakoż tak na nas koniecznie

(*) Zob. T. I, str. 262.
(**) Autorstwo Rafaela wątpliwe. — St.

przypadło; bo, jak się już w inném miejscu powiedziało, cośmy w tém mieście o głównych epokach sztuki rzekli, zda nam się wielce na przyszłość; to będzie już dla nas tłem a podstawą, gdy staniemy w obliczu dzieł piękności przechowanych po innych miastach — a kto wié, może ziomkowie nasi, odwiedzając częściéj Wenecyę niż inny jaki gród włoski, nie zganią mnie za te przydłuższe opisy moje.

Pomijając tedy już wszystko inne, com widział w tém mieście i com w niém podziwiał, rzucę krótkie słówko o ostatniéj dzisiejszéj mojéj wędrówce. Oto wszedłem na wieżę czyli dzwonnicę Św. Marka. Wiecie zapewne jak arcydogodnie dosięgnąć można wysokości jéj. Nie ma tam schodów, lecz łagodną równią pochyłą wstępujesz ślimakiem wyżéj a wyżéj, jakby na ową naszą mogiłę Kościuszki, która patrzy ze szczytu Bronisławy na Kraków, i starą katedrę jego, i na Wisłę, co, niby błękitny, słoneczny gościniec, wodziła dzieje ku baltyckim wybrzeżom.

Napoleon I, jak prawią, konno wjechał na samą wysokość téj dzwonnicy, jednak nikt nie powié, czyli to dla tego aby unikał trudu, czyli téż, że nawykł inaczéj sobie poczynać, niż inne ziemskie śmiertelniki? A kto wie, może téż on tak sobie jeździł żadnéj wagi do tego nie przywiązując; boć to nie wszystko jest wielkie, co wielcy ludzie czynią. Wszak ktoś rzekł, że nie ma wielkiego człowieka dla kamerdynera jego! — Lubo znowu ktoś inny jeszcze trafniéj na to odrzekł: „Prawda, dla kamerdynera nie ma wielkiego człowieka, przecież to nie z powodu jakoby ten nie był wielkim człowiekiem, ale raczéj dla tego, że tamtem jest sobie kamerdynerem“.

Powiew miły i świeży tchnął przez te arkady, co się ze wszech stron otwierają pod samym szczytem wieży. Gdzieś głęboko pod stopami naszemi Piazzetta i plac Św. Marka, a na ich spotkaniu, niby pagóry metalowe, sterczą kopuły Św. Marka. A wielce dziwnym obrazem rozkłada się to cudów pełne miasto! Ten zamęt splatających się kanałów, mostów, ulic, zaiste majaczy myśl — a po nad ciżbą nieprzejrzaną domów i pałaców, wznoszą się niby praszczurowe drzewa świątnice i wieże i kopuły kościelne, a jak nad knieją gęstą wznoszą się praszczurowe drzewa, tak nad tą ciżbą domów i pałaców sterczą dzwonnice, wieże, szczyty i kopuły kościelne. A daléj morze, laguny, wyspy, co niby pływają na falach. Nasz Custode, wskazując laseczką w powietrzu, wymienia pałace, kościoły, wyspy dalekie i blizkie. Więc jakby w wyciągu skróconym zbierają się wspomnienia z téj naszéj bytności w Wenecyi. To życie tak króciuchne, tak błyskawicą spłynęło — a przecież tak było treściwe, żeć się zdaje, że w sobie zebrało długie lata powszedniego żywota. Tak pokazując laseczką to w lewo, to w prawo, to na przedmioty bliższe, to dalsze, szczebioczący Custode wymówił nakoniec *S. Cristoforo!* Prawda! — To cicha wyspa śmierci; ona jest cmentarzem Wenecyan. Popłynąłem był tam przed kilku dniami,

szukając grobu młodego Krakowianina, który, spodziewając się ratunku od cierpień piersiowych, przyjechał do Wenecyi i niezadługo w niéj umarł. I stało się to jakby rokiem przed naszą bytnością. Długom się nachodził po rozległym cmentarzu wśród skwarnego południa, przeczytałem setkami napisy na krzyżach grobowych, co rzędami niby pod sznurem pochowane ładem i szykiem jakby w koszarach śmierci. Nikt nie mógł mi wskazać miejsca, kędy nasz biedny młodzieniec spoczął nazawsze. Na uboczy, za osobnym murem lub kratą widać cmentarze angielskiego, ewangelickiego i greckiego wyznania. Więc w jednym napisy angielskie, niemieckie, rossyjskie. Na tych osobnych cmentarzach świeciły się strojne pomniki; zapewne krewni i przyjaciele, jakby wynagradzając umarłym oddalenie od kraju, a przytém siebie samych w smutku pocieszając, postawili im te bogate grobowce. Zdaje się, na rozsądek biorąc, że to wszystko jedno gdzie tam kto z nas kości złoży, boć przecież one są doczesnemi zwłokami ducha; a jednak jest jakaś tęsknota głęboka, rzewna, jakieś pragnienie w sercu, by spocząć między swojemi i we własnéj ziemi. Czy to może głosy wieczności, co echem prawią, że i w tamecznym żywocie nie zrywają się najdroższe, najświętsze ogniwa z doczesnym światem? Jakoż nie lada to rzecz, gdy wiesz, że cię pochowają w ziemi ojczystéj, bo się spodziewać możesz, że od czasu do czasu ktoś ze swoich stanie chwilą nad mogiłką twoją i uczciwém słówkiem wspomni o śpiochu, co pod trawnikiem spoczął. A zresztą, każdemu dziecku najmiléj spać na łonie własnéj matki swojéj.

Nie wiem jak długo byłbym po upale czytał a czytał napisy na długich szeregach krzyżów, gdyby nie był wrócił dozorca cmentarza. On, słysząc, że są forestierowie szukający jakiegoś grobu, pośpieszył do nas, a dowiedziawszy się o kogo nam chodzi, rzekł, że młodzieniec nasz nie pochowany na cmentarzu, ale w sklepieniu, tuż pod wstępem do cmentarza. Więc wróciliśmy z nim do samego wchodu i tu w przysionku otwartym pokazał nam wyryty na posadzce kamiennéj napis polski i imię młodziana naszego.

Jeszcze byłem myślą na wyspie S. Cristoforo i wśród jéj grobów i wśród wspomnień o onym biedaku, gdy aż na wysokości dzwonnicy doleciał nas śpiew wielogłosy, zuchwały, butny, wesoły. „Co to?“ zapytałem Custodego. „Ot, widzicie państwo, tamto grono młodych ludzi, co teraz właśnie z Riva wychodzą na Piazzettę. To studenci niemieccy, oni tu właśnie wczoraj odwiedzili Campanile —! Oni z Heidelberga, nie dbając o koleje żelazne, piechotą przelecieli Szwajcaryę, Lombardyę — a teraz biegają i pływają jak opętani po Wenecyi. Wesołe to chłopcy!“ I śpiew, zbliżając się, wzmagał się mocniéj a mocniéj — choć nie słyszałem słów, przecież po melodyi zgadłem, że to owo stare *„gaudeamus igitur, juvenes dum sumus.“* — Mówiono mi, że ta pieśń oddawna wyszła z mody na świecie uniwersytetów niemieckich, że jéj nawet już nie umié śpiewać to poko-

lenie dzisiejsze o rybiéj krwi, co to ani do tańca, ani do rożańca, co tylko w chlebochwalstwo wierzy. Tém więc wdzięczniejszy w sercu byłem tym młodym chłopcom, co mnie tak znienacka uraczyli niezapominajką z własnych moich młodych lat.

Śpiewy przebrzmiały — rozpłynęły — i znów cicho na Campanile; na placu atoli Św. Marka ludniéj a ludniéj, więc brzęki i szepty, więc szum i szelest jak z ula co się roi. A Wenecya i morze i niebo opłynęły złocistym rumieńcem wieczora. Morze, tocząc falę po fali, westchnęło i zcicha wyśpiewuje godzinki.

Gdzież spędzić ostatni wieczór w Wenecyi, jeżeli nie na placu Św. Marka! Jutro rano ze świtem ruszymy w dalszy świat — manatki już gotowe — tobołki zapakowane nie roztworzą się aż w Medyolanie. Nie ma tedy co robić w domu. Zatém zostańmy sobie już na placu Św. Marka. I znowu roztacza się ten sam świat, co choć co dzień widziany, nie sprzykrzony nigdy. Ten księżyc ogromną tarczą w pełni wznosi się nad Piazzettą, a tam płynie na morzu jego świecisty obraz niby bliźniak nieodstępny.

I dźwigają się i piętrzą nad sobą kolumnady na kolumnadach pałaców, a na Piazzecie w cichym posępnym majestacie duma pałac dożów — mienią się światłem i cieniem jego koronki marmurowe, a jak piękność, wdzięków pełna, patrzy na nas biblioteka Sansovina. I ruch i pogadanki, i tłumy wystrojone snują się pod arkadami — i znowu muzyka wojskowa grzmi — i znowu szereg bronzowych olbrzymich świeczników zalał światłem gazowém plac; i znowu przekupnie krzątają się a kawiarnie błyszczą i świecą, i bogate sklepy jaśnieją całym blaskiem nowożytnego przepychu i smaku. Słowem, wszystko jak było onego pierwszego wieczora po przybyciu naszém do Wenecyi; lecz w uczuciach inny dziś nastrój, bo jeszcze kilka nocnych godzin a opuścimy Wenecyę.

Przecież to miasto dziwów przechowało nam na ten ostatni wieczór „niespodziankę“ (nie wiem kto ukuł ten wyraz, lecz może lepszy od całego tłumu onych nowonarodzonych wyrazów, co niby biedne podrzutki, luźne i bez opieki, których dusza ziemi rodzinnéj nie była matką, a do których ojcowstwa nie chce się przyznać duch języka).

Jakoż oddawna tęskniłem, by się przecież gdzie spotkać z jakim improwizatorem włoskim. Miałem w żywéj przytomności sceny, tak często widywane za pierwszą bytnością moją w Wenecyi, gdy prawie, co wieczór w środku placu Św. Marka stołki i krzesła na marmurowéj posadzce były w kilka rzędów ustawione półkolem. Na nich śliczności damskie usiadły gęstym szeregiem. Te damy po starowenecku najczęściéj całe okryte były czarną zasłoną, co dziś równie z wielu rzeczami znikło nazawsze. A wśród tych Wenecyanek białych i bladych w czarnym stroju, o ciemnych dużych oczach, o marmurowym profilu, świeciły z żywemi barwy stroju piękności greckie. Boć to właśnie było w r. 1826, więc w onéj epoce,

gdy najstraszniéj krwią zakipiała wojna o niepodległość Grecyi, gdy Missolungi, po obronie długiéj zamienione w kupę gruzów, dostało się bisurmańskiéj dziczy (d. 22 Kwietnia). Więc bardzo liczne rodziny greckie, złożone ze starców, niewiast i dziatek, schroniły się do Włoch, zwłaszcza do Wenecyi. Proszę sobie więc wystawić plac Św. Marka, i niebo włoskie i wrażenie wszechmocne sztuki; proszę sobie wystawić to koło Wenecyanek, przeplatane Greczynkami w stroju wschodnim w złoto haftowanym, i te ich nóżki małe w żółtych lub czerwonych bucikach; — proszę sobie przedewszystkiém wystawić urok, którym jeszcze oświecała te postaci owa heroiczna wojna ich ojczyzny; a każdy przyzna, że w głowie dwudziestoletniego chłopca, jakim wówczas byłem, musiało być iście szumnie, a zamętno jakby w trybunale jakim.

Jednak nie o tém mi tu mówić! Więc kończę obrazek dawnych lat. Za półkolem dam siedzących, cały tłumny dwór ichmościów młodych i starych, o sercach gorejących jak świeczka — a w środku tego półkola stał jakiś pan w jedwabnym fraku, w pończochach czarnych, z mocną ale wielce przyzwoitą salonową mimiką, improwizował a improwizował godzinami. I to wtedy wielce często się powtarzało, niby chleb powszedni.

Ta właściwość, tak charakterystyczna ludu włoskiego, podobno również już znikać poczyna. Trzeba było szczęśliwego trafu, abym, za tą wtórą moją bytnością w Wenecyi, a właśnie na samém odjezdném, zoczył takiego improwizatora. Było to późnym wieczorem pod nowemi prokuracyami przed kawiarnią Suttil, będącą właśnie najarystokratyczniejszą kawiarnią na całym placu Św. Marka, więc i w całéj Wenecyi. W jednéj z arkad stał improwizator, — ze strony placu krzesełka, na nich damy; w koło dam i improwizatora nacisk ichmościów błyskotnych. Cała gruppa oświecona mocnym blaskiem gazowego światła. Pewnie w tém gronie słuchających nie jedno harde imię świeciło przeszłości blaskiem. Improwizator — człowiek stary, siwy, suchy; na nim, choć chędogi, wytarty czarny frak o stojącym kołnierzu, więc niby dworskim krojem — pończochy i trzewiki. Na posadzce stał kapelusz okrągły, w który wpadały liry (cwancygiery), a drugi lecz stosowany kapelusz trzymał starzec pod pachą, a to dla wdzięczniejszéj i łatwiejszéj pantomimiki; więc go brał i do ręki i znów go kładł pod pachę, i znów podnosił i spuszczał i t. d. Twarz jego mówna o profilu ostrym i mądrym; na ustach wązkich, ściętych uśmiech lekki.

Mówił spokojnie, czasem ciepléj i z przyciskiem, jednak zawsze bez silenia lub natężenia myśli: płynęło mu to z ust jakoś gładko i bez przynuki. On rzeczywiście improwizował, jak to widać było z rzeczowników, które mu wedle upodobania podsuwały damy, a które on wielce zgrabnie wplatał w gadkę; czyniąc z nich ognisko swojego opowiadania — prawił niby allegoryą obwiniętą w powieść. Nie mogłem wprawdzie dokładnie zrozumiéć o co chodziło, bom nie

był na początku téj powiastki — przytém on mówił z cicha, a nakoniec brakowało mi wprawy w języku. Przecież więcéj, niż ta treść iego improwizacyi, zajmowało mnie zachowanie samego improwizatora. Opowiadał głosem, jakim się zwykle mówi po salonach; modulacya wielce przyzwoita, w postawie i ruchach nawet widać było pewną elegancyą, choć nie dandysowatą, tylko jak to przystoi na starca. A choć wpadały cwancygiery i półcwancygierki w on na ziemi stojący kapelusz, sam improwizator niby na to nie zwracał uwagi, ale całe zachowanie się, lubo skromne, przecież nie było bez godności i dalekie od wszelkiego ubliżającego poniżania się. Przytém ciągły uśmiech na ustach i w oczach okazywał, że sam improwizator uważał tę sztukę, czyli raczéj te sztuczki swoje za żarcik, nie przywięzując wiele znaczenia do tego swojego talentu, więc téż wierszy swoich, mimo mechanicznéj wprawy a dowcipu, za poezyą nie uważał. Zdawało mi się, że ten improwizator, choć zapewne był człekiem niezbyt wysokiego wykształcenia, tyle przecież wiedział z powszechnéj historyi poezyi, iż żaden wielki poeta nie był improwizatorem, i że żaden improwizator nie był wielkim poetą.

Ten improwizator czynił przynajmniéj na mnie wrażenie ruiny pradziadowéj lub liści zżółkłych w jakimś smętnym, mglistym, jesiennym poranku. Jakoś temu starcowi do twarzy było wyobrażać obyczaje już schodzące ze świata. Nie mniéj a może więcéj jeszcze zajmujące były piękne twarze słuchaczek jego. Płeć ich delikatna i przezroczysta, fizyognomie misternego rysunku wiernie wtórowały wszystkim zmianom uczuć, a ich oczy, co choć zwrócone były na improwizatora, wiedziały doskonale, że ranią eleganckich paniczów a nawet i starszych ichmościów stojących obok, a którym zapewne także chodziło o kogo innego a nie o starego improwizatora.

W tém na wysokości wieży zegarowéj, otulonéj nocą, poruszyły się śpiżowe olbrzymy i wybiły godzinę wpół do dwunastéj. Czas pójść do domu i przespać się raz ostatni w Wenecyi — jutro ze świtem puszczamy się w dalszą drogę.

Z Wenecyi do Medyolanu.

Wypłynęliśmy z naszéj oberży wczesnym rankiem, tobołki i manatki, po formie spięte, z napisami, adresami porządnie ułożyły się w gondoli tuż przed nami, wyprawiając się z nami w dalszy włoski świat. Bardzo téż było uroczysto w téj Wenecyi — cisza zalegała ulice i kanały, szare cienie spływały z wysokości nieba na widnokrąg daleki. A dzionek młody ochuchawszy lekką purpurą ów nocny sklep, zapowiadał upały i skwary; lecz w téj chwili jeszcze

powiew ranny, chłodny rzeźwił myśl, co, chętnie przed siebie patrząc, widziała już w żywéj obecności miasto, dokąd nas prowadziła droga nasza.

Nie stało jednak czasu do pożegnania się z Wenecyą, bo otóż dworzec kolei; więc fachini porywają manaty, więc ze wszystkich stron przypływają gondole, niosąc dla kolei kandydatów. — Więc rewizya rzeczy. Bo Wenecya jest miastem wolnego handlu. Przepatrywanie atoli kuferków, pudeł, torb podróżnych przelotnie i dość gładko się odbywa. Więc chwilka a już jesteśmy w wagonie. Potém dzwonek woła, — potém świst, gwizd i daléj w drogę.

Arcydziwném to dziełem ten most co z Wenecyi przez laguny śpieszy do ziemi stałéj Włoch. Pędzi lokomotywa i sapie i sapie, i pędzi coraz gwałtowniéj — a tu ciągle i ciągle z prawéj i z lewéj widzisz igrające morskie fale — a tu zdaje się, że nie ma końca tego mostu. Bo jakże może się zdawać inaczéj; wszak ten most stanął na 222 arkadach! Wszak długość jego 5,394 łokci! A od lat dziesięciu (bo od r. 1842) wichrem po nim przelatują lokomotywy i przelatują goniąc dniem i nocą i ciągnąc za sobą długi rząd wagonów — a zacny most ani zadrgnął w sobie. I żartuje sobie z morskiéj wody i ciężarów olbrzymich, a przytém taki niby lekki, skoczny, jakby to wszystko było fraszką dla niego. Takie okełznanie potęg natury niechaj nam żyje! Toż zaiste jest prawdziwe panowanie człowieka mocą rozumu i nauk nad ślepooką mocą żywiołów. Barbarzyniec Xerxes kazał morzu wyliczyć 300 rózg za to, że zbuntowawszy się jego woli, porwało mu most postawiony na Hellesponcie dla milionowéj niewolniczéj czerni, — tym trybem, rózgą, więc po swojemu okazał panowanie swoje nad światem, bo go nie stać było na inne sposoby.

Niechaj nam tedy żyje przemysł, któremu zewsząd sama głucha natura stawia bramy tryumfalne. Tak, niechaj żyje! Atoli niechaj znowu nie rozumie jakoby on był sam jeden na świecie, jakoby był już najwyższém zadaniem, najjaśniejszą chwałą ludzkiego rodu! Bo przemysł winien przecież swój byt umiejętności i teoryi, bo on jest tylko jéj zastosowaniem. Co z powołania uczony w samotném dumaniu z głębin ducha lub natury wyważy, to oddaje przemyślności zabiegliwéj, by poszło na materyalny pożytek ludziom. Niechaj przemysł nie tylko nie zapomina komu winien swój początek, lecz niechaj jeszcze pamięta, że ten pożytek materyalny, który on światu w darze niesie, choć jest wynikiem i skutkiem umiejętności czystéj, przecież nie jest jéj celem najgłówniejszym i najzacniejszym dla nauk. Umiejętność ma wyższe cele. Umiejętność jest o tyle tylko umiejętnością prawdziwą, o ile zdolna uczłowieczyć człowieka, o ile mu pomoże do tego, aby ziścił na ziemi zadanie przeznaczone mu od Boga, a rozwinął zaród udzielony mu od miłości nieskończonéj. Nauki prawdziwe dążą do tego celu, a dążą do niego wprost; przemysł zaś jest do tego celu jedynie pomocniczym środkiem, bo jego

wynalazki, odkrycia, machiny, opatrując potrzeby materyalne i doczesne ludzi, ułatwiają im życie fizyczne, a tém samém uprzątają mu przeszkody do duchowego rozwoju i równają drogę do zaspokojenia onych wyższych potrzeb nieśmiertelnéj jego natury. Bo przecież nie samym chlebem człowiek żyje!

Do tych myśli i uwag mimowolnie przywiodły mnie wykrzykiwania dwóch ichmościów, siedzących w naszym wagonie; oni, patrząc na ten most kolei żelaznéj, nie posiadali się z radości i pychy przywodząc postępy industryi w ostatnich dziesiątkach lat, a przytém zadzierając noska patrzeli z piętra, jakoby na furdę, na wszystkie inne dążności ludzkie.

Zaprawdę, ten przemysł, niekiedy zbyt zarozumiały o swojéj ważności, wielce się gburowato rozpiera po świecie. Wszak poświęcenie się jemu bywa uważane od wielu za jedyne zbawienie ludzi; więc téż nie dziw, że nauki ścisłe, realne, więc takie właśnie wiadomostki, które dziś nabyte, jutro mogą być sprzedane, mają sobie często przyznaną wartość najwyższą i do nich się mizdrzy chciwa zysków rzesza. Z tą dążnością kuma się téż zdanie, jakoby same nauki przyrodnicze były najpożądańszém zatrudnieniem dla umysłów młodych, a to właśnie niby dla tego, że one w zastosowaniu zaręczają chléb powszedni, a krom tego są jeszcze talizmanem, broniącym od idei zagrażających ludzkiéj społeczności i niebezpiecznych dla wiary, pełnéj serdecznéj prostoty.

Jednak oddajmy cześć przemysłowi, co radzi o tym chlebie powszednim. Oddajmy cześć naukom przyrodniczym i ich wielkim mistrzom, co badaniem nieznękaném uczą nas jak czytać Bożą mądrość, wypisaną w naturze dotykalnemi głoskami. Uznajmy z hołdem trafność metody nauk przyrodniczych, która zasadzając się na doświadczeniu naocznem, okazuje jak chronić się marzeń rozwiewnych a urojonych mamideł! — Przecież zważmy zarazem, że gdyby przemysł sam jeden rozgospodarzył się w sercu świata, gdyby więc jedynie opatrzenie potrzeb zmysłowych, cielesnych stało się wyłącznym a najwyższym celem ludów, gdyby umysł ludzki zaprawiał się jedynie na materyi i zmysłowych chęciach, wtedy zaiste zabiegi, żądza zysków i dorobków wzmogłyby się w chuć niespętaną a stając się jedyném dobrem, jedyną prawdą, jedyną wiarą świata, już tém samém wywołałyby demony złowrogie, podziemne, co podbierają węgły ludzkiéj społeczności, a ciemny, czarnoskrzydły duch zawiści, samolubstwa o krwawéj pięści przeszedłby świat. Wtedy nie byłoby prawdy coby się ostała, a co święte w sercu poszłoby na wywrócenie a zelżenie; wtedy na panowaniu ludzkiego rodzaju stanąłby zwierz drapieżny, wylęgły z młaku rozbestwionych namiętności ludzkich. Więc ci, co, potokami złota i bystrością wynalazków szafując, niesłychaną dotąd potęgą wiążą jakby taśmą dalekie kraje, dalekie ludy, co torują statkom drogę przez lądy rozgradzające od siebie morza od początku świata oddzielone; ci niechaj pomną, że

przecież ostatecznym celem tych zabiegów, choćby bez ich własnéj wiedzy, są cele duchowe ludzkiego rodu; niechaj pamiętają, że ów, tak od nich pogardzany lub nieznany, pracownik na poddaszu, ślęczący o suchym chlebie nad szpargałem z dawnych lat, poświęcając omdlewające siły choćby zbadaniu jakiegoś ustępu, jakiegoś wyrazu starego poety lub historyka, jest zaiste jednym z najzacniejszych kapłanów cywilizacyi, bo on jéj stanął na straży; bo on, oddając życie swoje pracom, które uchodzą w oczach onych przemysłowców za bezużyteczne a drobiazgowe, tém właśnie poświęceniem swojém przechowuje dla świata pod popiołem iskierki wyższego płomienia. Ba! wszak te same tak olbrzymie prace dzisiejszego przemysłu, owe machiny i drogi żelazne i kanały służą jedynie z pozoru chęci zbogacenia się; ich tajemniczym celem zaiste jest uszlachetnienie się człowieka.

A metoda przyrodniczych nauk, stojąca na wypadkach doświadczeń skrzętnych, nieznękanych, więc na faktach zmysłowych, niezaprzeczonych! — Przyznajemy z całéj duszy, że ta metoda jest potęgą co, płosząc roje marzeń kłamliwych, umie zakląć naturę aby roztworzyła swoje usta nieme i choć słówkiem po słówku wypowiedziała tajemnice swoje. Przyznajemy chętnie, że ta sama metoda z tych słówek a ułomków myśli składa przez lata i wieki ową księgę o mądrości Bożéj, o ile ją człowiek wysylabizować zdoła w rzeczach zmysłowego świata — przyznajemy, że właśnie ta umiejętność czytania w téj księdze, jest najwyższą metą nauk przyrodniczych i najświętszém ich uzacnieniem. Lecz czyliż wy ową metodę mniemacie już być dostateczną, by nią dojść wszystkich prawd duchowego świata? Czyliż wy rozumiecie, że machiny, retorty, teleskopy i mikroskopy, że nóż sekcyjny i ważki wystarczą by opatrzyć w człeku wszystkie potrzeby, ugasić wszystkie jego pragnienia i chęci i nadzieje? — Czyliż wy sądzicie, że to tylko jest prawdą, czego doświadczają zmysły wasze; czyliż wy rozumiecie, że w to tylko człek wierzy, że to tylko wie czego się ręką dotknie lub co obaczy na żywe oczy swoje? — Państwo najwyższych prawd inną rządzi się ustawą, bo jest wzniesione nad zmysły i wszelkie fizyczne doświadczenie. Treść najświętsza jego właśnie wznosi się po nad zmysły i wszelkie fizyczne doświadczenie.

Czyli owe ciałochwalcy nie zechcą uwierzyć, iż ze wszystkich doświadczeń jest zaiste najwyższém to, które człowiek czyni podsłuchując wewnętrzne mowy piersi swoich, tajemnicze własnego serca tęsknoty? Niechaj podpatrzy to pracowanie uczuć swoich, co się kwilą i płaczą i radują w głębiach istoty jego, co jawią się przeczuciem, lub nocną senną postacią. Czyliż nie warto dać nurka w te ciemne serca topiele, by zajrzéć oko w oko temu sfinksowi, co nie zawsze do dobrego wiedzie? Albo czyli się zdaje tym ichmościom, co jedynie w świat materyalny wierzą, jakoby tę naturę zewnętrzną, zmysłową można jako-tako zrozumiéć bez własnych mocy ducho-

wych? Materya, natura jest z razu czémś obcém, czémś odgraniczoném dla człowieka; chcesz-li ją przyswoić sobie i uczynić ją własnością swojéj wiedzy, tedy przeniknij ją wskróś rozumem, przejmij się tą myślą twoją, a tak dopiéro pokonasz tę jéj obcą dla ciebie istotę, a przyswoisz ją sobie i przezwyciężysz jéj granice. A nakoniec zważmy, jeżeli takie jest powołanie rozumu myślącego, czyliż tym panom się zdaje, że obeznanie się z prawami tego myślenia, z ruchem a życiem jego jest jedynie mrzonką bez wagi a wartości?

Tak myśląc i dumając, późno spostrzegłem się, że już oddawna most nie prowadził więcéj przez morze; bo zamiast fali rozległy się teraz mokrzadła zielone, płaskie, gdzieniegdzie wodą zalane — tu i owdzie widać gęste wikle, wierzby, to kępami, to osobno stojące po zielonéj równinie.

I tutaj kraj tak płaski i jałowy, jak twarz bez fizyognomii a wyrazu. Więc tém czarowniejszym wizerunkiem przed duszą stanęły mi owe cudowne brzegi Brenty, które z daleka mija dzisiejsza jazda koleją?

Gdym pierwszy raz przed ćwierć stuleciem ruszał z Wenecyi do Padwy, jeszcze się wówczas nikomu nie przyśniło o lokomotywach, więc jeszcze wtedy gościniec prowadził wzdłuż Brenty; więc mnie, naonczas krakowskiego studenta o sercu kipiącém a głowie pełnéj marzeń, witała Italia w najcudniejszéj postaci i w szatach uroczych jakby kochanki jakiéj. Zaiste, ktokolwiek tamtym cudnym światem się puścił, już go na całe życie nie utracił z duszy swojéj. Brenta — to nie szeroka wcale rzeka, lecz jéj brzegi tak błogosławione, tak hojnie łaską Bożą obdarzone, żebyś się samego siebie rad zapytać, czyli to może tutaj niegdyś wdzięczyły się rajskie ogrody, lub czyli to tutaj może owe bajorodne mlekiem i miodem płynące krainy. Ale cię od téj myśli znów odwodzi widok pracy ludzkiéj a uroczego jéj smaku.

Wzdłuż Brenty, miasto poręczy, biegły szpalery strzyżone, a posypane rojem, jakby motyli, kwiatów przeróżnych, a znać po jéj pełni świeżéj, jakto te szpalery były troskliwie i umiejętnie hodowane. Wzdłuż szpalerów ruszał gościniec, jak mówią, równiutki niby stół — a z jednéj i z drugiéj strony rzeki, rzędy drzew morwowych — a widać było ich rzędy za rzędami, niby sute śpichlerze dla jedwabników. Około każdego drzewa atoli jeszcze się wiła winna latorośl, odziewając pień potężny suknią zieloną i spinała się w konary morwy, splatała się z liściem jego. Więc i na pniu wśród liści własnych czerwieniły się, złociły grona, i znowu u góry świeciły winne jagody wśród konarów i splotu mrocznego liści morwowych. Lecz na tém nie koniec, bo ręka gospodarza, pragnąc się doczekać wczesnego dojrzenia wina, od morwy do morwy niby girlandy poprowadziła gałęzie winne; więc na tych zwojach wisiały olbrzymie grona to żółte, to ciemne, to błękitne. A były te grona tak ogromne, że te zwoje zawieszone często były żerdkami podparte. Więc mi téż

na żywe oczy stanął drzeworyt w Piśmie Św. starego zakonu, będący niegdyś rozkoszą a podziwieniem moich pacholęcych lat. Na tym wizerunku owi dwaj mężowie, posłani do ziemi obiecanéj na zwiady, z niéj wracają dźwigając na drągu dwa grona winne tak ogromne, że się drąg ugina pod ich ciężarem. Z razu trudno było zrozumiéć, dla czego Żydzi przepłakali noc całą, gdy się dowiedzieli od tych szpiegerzów, że ta ziemia, płynąca mlekiem i miodem, była zamieszkaną przez obywateli bardzo mocnych a wysokiego wzrostu.

Otóż, jak wam powiadam, girlandy winne, pełne niesłychanéj u nas wielkości gron, wisiały od drzewa do drzewa i wiązały nie tylko morwę z morwą, ale, łącząc nawet szeregi drzew z sobą, tak tworzyły niby napowietrzną sieć bogatą, prawie nigdzie nieprzerwaną. Lecz niedość, że tu ziemia bogaci morwami, nie dość, że grona rosną w potęgę i dojrzewają w ich cieniu; lecz między temi drzewami jeszcze zasiana była pszenica, co, niby morze złote, ruszała się falami ciężkich kłosów swoich.

Lecz i na tém jeszcze nie koniec! Wzdłuż gościńca stanęły wille wdzięcznéj architektury, a każda willa inna a inna. Te dworki niby bez pretensyi, a jednak często tak artystyczne a poetycznego pomysłu, że miał się czém pochlubić i właściciel i mistrz budownik. W koło każdéj willi ogród; więc szpalery, więc sploty ciemne fig i wawrzynów, cyprysów i mirtów, a wśród téj bujnéj, bogatéj roślinności bielą się posągi marmurowe olimpijskich bogów, niby uwidomione duchy błogiego zacisza. Niegdyś, za starych lat, tu zapewne było huczno i strojno, wesoło i dumno; gdy ja zwiedzałem przed laty ten świat, już wtedy było znać, że te pałacyki podupadły; przecież od czasu do czasu młode oczy moje dostrzegły jakąś piękność, to w oknie stojącą, to migocącą wśród mroku ciemnolistnych drzew; czasem z głębi willi lub ogrodu brzmiał tęskny jakiś śpiew niewieści. A zanim się sam spostrzegłem, już dusza moja studencka odziała ten głos w postać promiennéj piękności i dorobiła do tego, com słyszał, com widział, nowellę, powieść i odę sentymentalną, rozpaczliwą, ognistą, i nie wiedziéć co! —

A do tego wszystkiego proszę jeszcze pomyślić sobie, że ta Brenta pełna łodzi to wiozących towary, to grono wesołych śpiewających podróżnych, to pyszniących się ciężarem i mizdrzących się owoców.

Czytelniku! chciéj sobie to wszystko zebrać żywym obrazem i przenieść się w czasy, gdyś miał lat dwadzieścia, a zrozumiesz żeśmy, to jest ja i dwóch kolegów, również studentów akademii krakowskiéj, zawołali na veturina, by się zatrzymał, by zawiózł nam manatki do Padwy, do lokandy umówionéj, bo my odbędziemy tę drogę piechotą. Tak się i stało; lubo i to prawda, żeśmy opłacali dość drogo ten zbyt lekkomyślny a romantyczny koncept. Jakoż, przybyłem z moimi kompanami dobrze po północy do Padwy. Znużeni do ostatka, zgłodzeni, przebiegaliśmy w śpiącém, nieznaném

mieście, prawie resztę nocy, zanim się nam udało znaléźć ową lokandę naszą i naszego veturina i nasze manatki.

Przecież, jakież to były błogie czasy! Świat zdawał się tak kwiecistym i wonnym, a życie tak łatwe a lekkie! a serce było zapuszczone, jakby jakim narybkiem, gwiazdkami nadziei i wiary w przyszłość!

Więc do późniejszego zwrotu uczuć a do ich spłowienia wielce się téż nadawały dekoracye natury. Owe morwy i girlandy o złocistych rubinowych gronach, i Brenta śpiewająca, owe pałacyki i „niebiańskie widziadła“ w niewieściéj postaci i t. d. i t. d., wtórowały wtedy z mistrzowska fantazyjce kipiącéj dwudziesto-letniego serca, i głowie młodzieńczéj, i owym wszystkim pałacom i zamkom na lodzie! — A te obecne mi teraz po ćwierć wieku młaczki, trzęsawiska podmokłe, jednostajne, prozaiczne i te biedne wikle, kępki wierzb także znów jakoś są wiernem echem zmienionego dziś duszy nastroju!

Lecz nie wygadujmy na wierzbę, boć to i ona obrazem naszych uczuć młodych, boć to przecież rodzinne drzewo nasze. Przenieś się myślą zdala z pod obcego nieba w strony strzechy ojcowskiéj, a w duchu ujrzysz i płotek i strumyk, łączkę podmokłą i nasze wierzby uczciwe!

Wierzba — to prześliczne drzewo! Tylko pozwólcie jéj rość wedle Bożéj woli, a ona wystrzeli w gałęzie wzniosłe, lekkie jak pieśń, co zakołyszą się wdzięcznie i lubo, gdy na nie tchnie powiew poranny, a na ten powiew poranny zadygocą, niby z radości, jéj liście srebrem podszyte, co tak tkliwe a czujne, a drzewo całe tak eteryczne, jakby namalowane na przezroczystym niebiańskim błękicie. Prześliczne to drzewo, ta wierzba nasza! — Wszak właśnie wtedy, gdy ona zakwitnie, już po powietrzu snują się niby pajęcze nitki a unosi je na pogodę wietrzyk; te nitki misterne, pajęcze, ledwie dojrzane — to naszéj wierzby marzenia. Wszak i wierzba naszych młodych uczuć obrazem: ona eteryczna, idealna, gdy jéj dasz rość po Bożéj woli; lecz choć nożem, toporem zgwałcisz jéj konary i gałęzie, choć rok w rok, dzień w dzień zwichniesz jéj życie, choć ona stanie się już pniem niekształtnym, najeżonym konarami w koło, choć ją burze i powodzie wywrócą, choć się stanie siebie saméj straszydłem — wierzba nie umrze, i znowu ze serca wystąpią gałęzie wypustem młodym i roztulą się liście zielone. A gdy lata przepłyną, gdy pokolenia wymrą, gdy sama stara wierzba umrze z tęsknoty za wodą ze strugi domowéj, gdy wyschnie, — jeszcze wtedy ona nocą świecić będzie, niby świeczką na rozstajnéj drodze żywota, niby błędne światełko nad grobami. — Jeszcze wtedy...

„Patrz, patrz luba, co tu drzew oliwnych. Bo wszystko co tu widzisz, to oliwy.“

„A ja myślałam, mój mężu, że to wierzby, bo to kubek w kubek jak wierzby.“

„To tylko ci się tak zdaje, luba, bo niedowidzisz, lecz weź-no lornetkę, a obaczysz, że to istne oliwne drzewa; bo, jak wiesz, jużeśmy teraz kompletnie na włoskiéj ziemi.“

Ta rozmówka, która mi przerwała marzenia o dawnych latach, wszczęła się tuż za nami, w tym samym wagonie. Dziwna troszkę rzecz, że gospodarz wiejski z naszych stron nie poznał wierzby, lecz, że uniesiony myślą, iż się już dostał na szczery grunt włoski, tak się dał omajaczyć fantazyi, iż to drzewo nasze wziął za prawdziwe oliwy.

Przypomniałem sobie, że to nie pierwszy raz głos ten słyszałem — znany mi był z Wenecyi. Jakoż zdarzyło nam się właśnie wtedy gdyśmy stanęli przed „Wniebowzięciem Najświętszéj Panny“ Tycyana w akademii weneckiéj, że ciż sami państwo, szybkością lokomotywy przebiegając sale, zatrzymali się za instancyą a poradą cicerona przed tym obrazem. — „Co to jest?“ — zapytał pan cicerona. „To sławne Wniebowzięcie przez Tycyana, onego malarza, co żył 99 lat!“ — odpowiedział cicerone. „Wystaw sobie, lubko, ten malarz żył sobie 99 lat. A niech go kule biją!“ — „Ale, czyli to ten obraz rzeczywiście oryginał?“ — zagadnął znów swojego mentora. „Najpewniejszy oryginał,“ — odrzekł tenże. „Patrz, patrz, oni tu mają prawdziwe oryginały!“ — I znowu oboje państwo zniknęli, jak kamfora, ze sali i z galeryi, a to tak szybko, żem ani czasu nie miał przypytać się do nich. Bo to zawsze miła rzecz rozmówić się ze swojemi na obcéj ziemi. Bo przecież można niewiedzieć co Tycyan, a jednak być arcy zacnym człowiekiem i szanownym ojcem rodziny, życzliwym sąsiadem i zasłużyć się nierównie więcéj społeczności ludzkiéj, niż ten lub ów, co sroczy o sztukach udaném zachwyceniem. Niezadługo potém zeszliśmy się z innymi ziomkami, i w wielce zajmującém ich towarzystwie wyszła mi z pamięci scena przed obrazem Tycyana i główne jéj aktory. Teraz znów po raz drugi zetknęliśmy się przypadkowo z tém państwem i znowu mnie rwała chętka zaczepienia ich, bo i pomyłkę co do wrzekomych drzew oliwnych można przejrzyć, gdyż one, na upartego, dość do wierzb podobne; a potém, nie źle jeżeli komuś i w późniejszym wieku nie braknie fantazyi; lecz gdym się już gotował zapoznać się z naszymi ziomkami, właśnie wtedy jegomość przerwał rozprawy przydłuższe piękniejszéj połowicy, ziewnął bowiem potężnie i rzekł: „Pozwól lubko, bym się troszkę zdrzémnął, potężnie mi się spać chce — aż po północy męczyłem się z tém przeklętém pakowaniem, a dziś rano wstałem o czwartéj“. Zdrzémnął się, więc téż wstrzymałem moje zaczepne zapędy. „Nic to!“ — rzekłem sam do siebie; „wszak może za godzinę staniemy w Padwie, więc dość będzie pory zetknąć się z tém państwem.“

I prawda — jak szalona leciała naprzód lokomotywa, wlokąc za sobą swój ogon obładowany ludźmi; więc leciała, leciała i leciała, aż nakoniec pofolgowała — zatrzymała się. — *Signori! Padova!* zawo-

łali ichmościowie od kolei. Wysiedliśmy oboje. Lecz owa parka nasza ani się ruszyła — jegomość spał, a pani, trzymając w ręku ową czarodziejską lornetę, co jéj zamieniła wierzby na drzewa oliwne, jak najspokojniéj patrzała przez nią na kłąb pogmatwany podróżnych, cisnący się około wagonów i przejadała te obserwacye ciastkami, które wydobywała z wielkiéj, leżącéj obok niéj, torby papierowéj. — „*Signora! Padova!*“ woła na panią naszą konduktor. Wtedy dama częścią z włoska, częścią z francuzka, częścią giestami dała mu do zrozumienia, że ani ona ani jéj godny małżonek nie myślą się zatrzymać w Padwie, lecz jadą sobie wprost do Medyolanu.

Życząc im w sercu najpomyślniejszéj drogi, pośpieszyliśmy do dorożki, która nas miała zawieźć w sam środek Padwy.

Padwa.

Rozumie się, czytelniku szanowny, że tę prababczynę Padwę, choć tak starą i poważną i uczoną, przejrzemy polotem, chowając się z pilnością naszą na Florencyą, co już dla sztuki a cywilizacyi biła sercem tak wielkiém a ciepłém.

Więc jedziem wprost do kawiarni Pedrocchi. Tu załóżmy kwaterę główną. Kawiarnia — toć się zdaje fraszka. Lecz wiecie może, co rzekła pani Catalani o śpiewie panny Sonntag — oto rzekła: „ona wielka w swoim rodzaju, lecz rodzaj jéj mały“. — Otóż kawiarnia — to w ogólności rzecz również nie wielkiego rodzaju, ale Pedrocchi to wielki, to godny podziwienia zakład w tym małym rodzaju. — Kawiarnia Pedrocchi jest jedną z najsławniejszych na całéj kuli ziemskiéj, bo jest najobszerniejszą ze wszystkich podobnych zakładów (*). Opisałbym ją tedy, gdyby nam nie było tak śpiesznie i nagle; dość na tém, że ona olbrzymich wymiarów, że jéj wysokość i długość i szerokość ogromna, że i dół i piętra pełne marmuru; i posadzka i kolumny i ściany błyszczą i świecą marmurem przepysznym. Tak ze wszech stron lśnią, migocą ściany, kolumny, gzymse, więc nigdy w życiu nie piłem kawy z tém dla niéj uszanowaniem, jak tutaj w Pedrocchi. Zaiste, ta kawa to nielada napitek, skoro się dosłużył takiéj przepychu pełnéj świątnicy.

Otóż założywszy sobie, jak rzekłem, główną siedzibę w téj kawiarni, i zostawiwszy mniéj potrzebne manaty w hotelu, a natomiast zabrawszy z sobą cicerona, puszczamy się w miasto, a przedewszystkiém do *Św. Antoniego*.

(*) Kawiarnia *Pedrocchi* w Padwie dotąd znaną jest jako jeden z najwspanialszych i najprzepyszniéj urządzonych zakładów tego rodzaju. — St.

Idąc przez te ulice duszne, wązkie, trudno dopatrzéć się domu, coby nęcił oczy ku sobie i odznaczał się wśród ciżby swoich kolegów; każdy z nich jakiś ciężki, szary-bury, żaden z nich nie ma fizyognomii; ztąd te domy tak sobie patrzą na świat, jakby im się ciągle spać chciało. Za to jednak, wzdłuż ulic i z jednéj i z drugiéj strony, te domy opatrzone w podsienia na arkadach podsadzistych, krępych. Arcy miło tedy niémi śpieszyć w ochronie od deszczu i słońca; choć i to prawda, że ta jednostajność arkad i podsieni wnet znuży i znudzi, więc i ja z serca rad byłem, gdy cicerone, wskazując ręką, — rzekł: „Il Santo“; bo Św. Antoni jest w tak wysokiéj czci u ludu padewskiego, że wyrażenie ogólne „Il Santo“ wystarczy, aby wiedzieć o którym świętym jest mowa.

Wyznaję wam, że mimo tego żem wiedział, iż kościół ten ma być dziełem wielkiego *Mikołaja Pisano*, zatém owego mistrza, który jak nam wiadomo, stworzył ów znany wam a tak wspaniały kościół S. Maria de' Frari w Wenecyi; toć jednak, mimo najszczerszéj chęci, niepodobna mi było podziwiać Św. Antoniego. Świątnica wenecka jest niby weneckim gotycyzmem, przeto jedynie słabym odgłosem owego niebolotnego gotycyzmu na Północy europejskiéj, a przecież ona wspaniała i pełna jakiéjś gracyjnéj powagi; kościół zaś Św. Antoniego, choć niby do gotyki należy, jest istną architektoniczną zagadką i jakiémś pogmatwaniem tonów i dźwięków, nie spływających, ale owszem kłócących się z sobą. Widzisz front o szczycie trójkątnym, jak to bywa w bazylikach, poniżéj jego rząd arkadek, jak to znów bywa w stylu romańskim — a tymczasem rozpierają się na bokach kościoła filary przyporne, rozdzielające boki na części wązkie i wysokie; co tém więcéj przypomina styl gotycki, iż tu i owdzie patrzy na cię nawet jakieś okno ostrołukie. Lecz na tém nie koniec. Na wierzchu samym piętrzą się kopuły na bębnach (kubłach) wysokich; przecież te banie ani są owych lotnych a wdzięcznych form, które są właściwie późniejszéj architekturze, ani też kształty ich są tak płaskie i poważne, jak to bywa w kościołach bizantyńskich. A jak rysunki tych kopuł nie dbają o artystyczność, tak też one same między sobą nawzajem się zasłaniają i nawzajem sobie w świecie zastępują. Chętnie więc wierzymy, że te niepoczesne kopuły są nieszczęśliwym późniejszym dodatkiem (*).

Mimo tego wszystkiego, mimo tych błędów, nie przeczę, że ta świątnica nielada imponuje massą swoją i rozmiarami na wielką stopę. W tych potęgi pełnych murach wyczytać możesz serdeczne

---

(*) Chociaż budowa kościoła Św. Antoniego w Padwie rozpoczętą została w r. 1237 według zarysów *Mikołaja Pisano*, to jednak główny front kościoła stanął dopiéro w r. 1307 według zmienionych planów, a kopuły dodano dopiéro w końcu XV wieku. Nadto, w skutek pożaru, który nawiedził kościół ten w r. 1749, przebudowano znaczną część jego. — St.

pragnienie, nie żałujące pracy i kosztów, by wystawić przybytek świętemu opiekunowi téj starodawnéj ziemnicy padewskiéj.

Wstąpiłem do kościoła — zmrok uroczysty, jakby wieczorny, rozpłynął po mistycznych świętych przestrzeniach; gromady tłumne płomieni świec i lamp, niby gwiazdki rozświecały wnętrze, przeziérając się w bronzach, marmurach, srebrze i pozłocie. Kościół był pełny nabożnéj rzeszy. Przy wielu ołtarzach odprawiały się msze święte. Więc wam łatwo zrozumiéć, że mi brakło i sposobności, a więcéj jeszcze wewnętrznego usposobienia, bym się wdał w krytyki estetyczne. To tylko powiem, że i wnętrze jakieś ponure i grozy pełne, raczéj przypomina osiadłe bizantyńskie budowanie, niż ową lotną, strzelistą, idealizującą architekturę gotycką, a to tém więcéj, że zamiast onych filarów gotyckich, zwykle tak misternie na cieńkie kolumneczki a laski rozczłonkowanych, sępią się tu filary czworościenne, więc osiadłe, ciężkie i jednostajne. Z kaplicy Sw. Antoniego biła powódź światła. W koło na kolanach obległy ją tłumy, rzewnie i z zapałem serdecznym ofiarujące modlitwy swoje świętemu Patronowi. I ja dziękowałem Bogu, że nas dotychczas w téj drodze od szwanku zachował.

Opuściwszy ten starodawny przybytek, widziałem jeszcze wiele rzeczy godnych uwagi i podziwu, lecz o nich nie wspomnę; polecam wam jednak przedewszystkiém mały kościołek *Madonna dell' Arena*. Bo on, choć drobniuchny, zachował w sobie ducha wielkiego geniuszu, co sięgał chwałą aż po nasze czasy.

Jest-to raczéj kapliczka, co wzięła swoje nazwisko ztąd, że stanęła w obejściu starego amfiteatru. Dla tego téż w koło ciągną się mury, dodające jeszcze ciszy i samotności temu kościołkowi, co się odsunął od miasta, by sobie bez przeszkody dumać w milczącém a bezgwarném ustroniu. Lubo ten budynek wielce stary i poważny i godzien widzenia; nie wiem jednak, czylibym był do niego odprawił tę pielgrzymkę przez skwary dopiekającego południa, gdyby mnie nie były nęciły ku sobie dzieła mistrza *Giotto*, żyjące życiem wiecznie młodém w téj kapliczce staréj.

Giotto jest zwrotem nowożytnego malarstwa (*), więc téż on, jak przystoi na zakonodawcę całéj po nim idącéj przyszłości, uprzytomnił się w całych Włoszech duchem i wszędzie jest obecny dziełami swojemi. Giotto, niby prorok sztuki, po wszystkich ziemiach, po wszystkich miastach włoskich, jakby siejbą rozniósł dzieła swoje; więc téż ten zasiew puścił się bujnie na zdrowie a chwałę rodzącym się pokoleniom. Tak tedy i w środkowéj Italii i na kończynach jéj południowych i w północnéj Lombardyi widzisz obrazy tego mistrza, a ślady błogosławione jego żywota.

Tak téż rzecz się ma i tutaj w Padwie. Ten kościołek dell' Arena

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

jest pełen jego fresków. A lubo jedne z nich już są napoczęte od bezrozumnych żywiołów, a drugie zbezczeszczone późniejszém świętokradzkiém przemalowaniem; jednak niemało zostało takich, co, szczęśliwie zachowane naszym czasom, wystarczą by podziwiać i wielkość tego człowieka i uczuć zarazem, jakie było tchnienie duchowe spółczesnego mu świata.

Widzicie, że miałbym tedy o czém długo i szeroko rozprawiać, miałbym czém z wami podzielić się w radości mojéj, gdybym wam chciało pisać, co się tutaj w téj kaplicy na ścianach i murach święci i świeci. Jednak, trzymając się wiernie raz ujętéj myśli, poczekam z tą wzniosłą postacią mistrza Giotta aż do chwili, gdy zdołamy skreślić zarazem współczesny mu wiek, jako tło na którém on się zrodził i rozrósł w swojéj potędze — bo wtedy jedynie zdołam wyraźnie wskazać stosunek jego tak do jego poprzedników, jak i mienie się jego do następnych epok. Bo im większy jest mędrzec, mistrz, poeta, tém mniéj wolno oderwać go od całości dziejów powszechnych; bo każdy naród, każda epoka właśnie ma najpotężniejszy wyraz swój w wielkich ludziach swoich. A jak usposobienie współczesnych jest gruntem, na którym wyrasta człowiek historyczny, tak znów nawzajem on, działając na czas swój, wywołuje na jaw rzeczywisty dążności, które tętnią w sercach wszystkich. Człowiek wielki jest i przyczyną i skutkiem swojéj epoki. Więc gdybyśmy teraz zechcieli zająć się geniuszem mistrza Giotto, wszelkie opisy nasze byłyby tylko luźnym ułomkiem, niezrozumiałym hieroglifem.

Powiem wam tedy jedynie, że te freski w Santa Maria dell' Arena są dziełem z młodych lat naszego mistrza, są podobno pierwszą jego pracą większych wymiarów, bo były wykonane jeszcze w roku 1304. W nich, jakoby w epopei świętéj, rozwija się żywot Boga-Rodzicy i Chrystusa Pana. Jest-to zbiór mniejszych obrazów. Poniższe więc, na cokule umieszczone, malowane szaro na szarém tle; wyższe świecą na dnie błękitném z ultramariny.

Być może, że tutaj geniusz artystyczny Giotta jeszcze młodzieńczemi oczyma patrzy na świat, że jeszcze nie ma głębszego poczucia swojéj własnéj siły; przecież znać zarazem, że młode orlę już-już się zrywa, że lada chwila się wzbije do wysokości dziedziny właściwéj sobie. Chętnie tedy powtarzamy dawno już w świecie sztuki ustalone zdanie, jako twórczość Giotta ma zwłaszcza to do siebie, iż umie nieporównaném mistrzowstwem wydobyć z każdego faktu, z każdego historycznego wypadku właśnie ten pierwiastek, co stanowi najzacniejszą istotę jego, co jest jego duszą najgłębszą. Gdy przeto spojrzysz na te obrazy, już błyskawicą zrozumiesz każdego z nich znaczenie; bo na żywe oczy widzisz o co tutaj chodzi i zgadujesz od razu stosunek wzajemny figur do siebie, i wiesz, jakie mogło być ich zachowanie się, zanim przyszło do sceny, którą właśnie spotykasz na obrazie. Więc stają na wyraźnym jawie powody

działania tych postaci, wglądasz im w serce, bo one ci rozwarły najskrytsze tajemnice swoje. Jakoż są znawcy wysokiéj wagi, którzy bez wahania głoszą, iż pod tym względem Giotto przewyższa wielu ze swoich choćby i największych następców w sztuce.

I zaiste najwyższego podziwienia godna ta szlachetna fantazya mistrza, która, choćby w najgorętszém zachwyceniu, nigdy i nigdzie nie odstępuje godności swojéj. Giotto potęguje do najwyższego szczytu wyraz swoich figur, tak, iż się niby patrzysz na pukanie ich serca — a przecież on nigdy nie wpada w przesadę, we fantastyczność wybujałą, swawolną. Zatém myślę, że ta zaleta tak ogromna, a tak rzadka, nie jest bynajmniéj skutkiem kalkułu i obrachowania, lecz raczéj szczęsnym instynktem geniuszu, który wśród płomieni swojego natchnienia umie się ważyć i miarkować.

Patrzcie np. na owe frymarki Judasza z kapłanami — tutaj fizyognomie faryzeuszów jakby rozwartą księgą piekielną; mimika ich rąk jest jakby głośnem szeptaniem, zrozumiałeś ich na wylot. A wręcz odwrotną treść przedstawia nam znów inny obraz. Jest to powitanie się po długiém rozstaniu Św. Joachima i Św. Anny. Tutaj widać całą genialność wielkiego mistrza, przez którą zdołał najgłębsze myśli wyrazić. Tak np. oblicza Św. Joachima nie widać, bo jest zwrócone do świętéj niewiasty, przecież układ całéj jego postaci jest tak pełny znaczenia, tak rzewnie pojęty, iż zastępuje najwymowniejszą grę fizyognomii.

Lecz obejdzie się już bez dalszych opisów; przestaję na tém potrąceniu przelotném o dziełach Giotta, ciesząc się, że mnie czeka inna sposobniejsza pora, w któréj już będę mógł swobodnie się rozpisać o tym mistrzu promiennym. Bo przecież w téj Padwie, tak niegdyś świetnéj, tak starodawnéj a tak blizko sąsiadującéj z Wenecyą, pełno jest arcydzieł sztuki, o których dla pośpiechu przemilczymy, zwłaszcza, że to grodzisko stare jakby muzeum przeszłości przechowuje pomniki z dawnych, zsiwiałych lat.

Bo może już wiecie o tém, że Padwa to starsza niż Rzym, że ona już miała sobie być wcale nie ostatniém miastem, wówczas, gdy ów bratobójca, a twardy herszt zbójców i pastuchów rzucił węgły późniejszéj światożerczéj Romy; ba, naprawdę coś gadają, jako Padwa ma prawo wywodzić się nawet z mglistych czasów konia trojańskiego! — Luboby za tém zdaniem nikt słowem swojem nie ręczył, przecież to pewno, że sami dawni Rzymianie patrzyli ze czcią na to starożytne Patavium swoje. Bo nawet ich najświetniejszy dziejopis, Livius, był synem padewskim, więc to właśnie on przyuczył ich patrzéć się na jego miasto rodzinne, jako na pierwotną osadę mitycznego trojańskiego Antenora. Boć zaiste, jak są miasta, które, gdy raz upadną, zaginą na wieki, gdyż ich życie było sztuczne, samowolą ludzi wywołane; tak znów inne znajdziecie miasta, którym sama natura, zatém szczęśliwe położenie, więc same potęgi geograficzne wskazały wieczyste podwaliny. Przeto takowe

miasta istne feniksy; choć spalone, z ziemią zrównane a solą posypane, znów z gruzów a popiołów odmłodnione z uśmiechem zmartwychwstają. Nie wiedzieć, czyli czarne, czyli jasne losy chowa dla Padwy historya w przyszłości łonie; toć jednak pewno, że to miasto, tak wielowładne a butne i potężne za czasów rzymskich zostało przez Hunnów prawie strychulcem ze świata zmiecione; przecież znowu się dźwigło i znowu wyrosło w pałace a świątynie, i posiało się ludnością gęstą, czynną — i znowu spotężniało duchem i znaczeniem w średnich wiekach.

Lecz nie tylko ładem i rządem, złotem i orężem zaświeciła Padwa; ona też zapłonęła promieniem umiejętności i nauk. Któż bowiem z nas nie wié, jakto, przed laty, co przedniejsza młódź polska ciągnęła do Padwy do akademii, niby do jednego z wielkich ołtarzów mądrości, by się nauczyć jak zacnie „służyć poczciwéj sławie“ swojego kraju. Wszak tutaj kształcił się w umiejętności Kopernik i Jan Kochanowski, Stefan Batory i Tomasz Sobieski ojciec Jana III-go, i król Michał. Wszak Tomasz Sobieski, równie jak niegdyś Jan Zamojski, był rektorem akademii padewskiéj.

Więc pośpieszyłem ku dawnéj świątnicy nauk. Wspaniały to gmach! Choć on nowszy (*), jednak dźwignął się dumie spoglądając na świat uroczystości pełną kolumnadą Sansovina. Troszkę mnie zazdrość brała, gdym patrzał na tę powagę wspaniałą świątnicy nauk. Myślę, że same te architektury, choć nieme, podniecają na katedrze do nowych świeżych myśli i uroczystego wykładu, a zarazem kupią uwagę w sercu słuchającéj młodzieży. Ba! otoczenie zewnętrzne to nielada rzecz; wszak i nie obojętny nawet strój i krój munduru dla żołnierza, bo, jeżeli dziarski i zuchwały, doda mu butności i dzielnego dufania w sobie.

Przed bramą zebrały się właśnie liczne grona młodzieży akademickiéj, trzymając papiery w ręku; wielu z nich w odosobnieniu od drugich z napięciem czytali te pisma, inni znów czytali głośno, będąc otoczeni ściśnioném kółkiem swoich kolegów. Dorozumiewałem się, że to były świadectwa, udzielone właśnie przy kończącym się roku szkolnym. Jakoś te chłopcy przystojne i uprzejme, tylko niektorzy z nich, jak na studentów, zbyt może modnie i z pretensyą dandysową ubrani.

Sic tempora mutantur! pomyślałem, gdy widok téj ogładzonéj paniczowatéj młodzieży akademickiéj przywodził mi na myśl obraz ich poprzedników, co tu niegdyś przed wiekami gospodarzyli z całą rubasznością a surowizną obyczajów. Jakie to były obyczaje, poznacie, gdy wam choć jeden przykład na próbkę przytoczę. Oto, aż do zeszłego stulecia, studenci akademii padewskiéj cieszyli się osobliwym przywilejem. Jakoż, gdy wieczór zapadł a ciemność

(*) Wzniesiony około 1550 r. — St.

pokryła arkady, niby przysionki towarzyszące ulicom, wtedy studiozy uszykowali się parami pod arkadami. Kto tedy późniejszą godziną do domu wracał i nie bacząc przed siebie szedł spokojnie drogą, jak piorunem był znienacka wstrzymany wołaniem: „Qui va là? — Qui vu li?“ — wołał drugi student. Wtedy onemu biedakowi nie było co robić, trzeba było uciekać — gdy mu się to nie udało, bywał okrutnie zbitym, czasem i pokaleczonym, a często gęsto nawet na tém się nie kończyło, bo niekiedy padał pod ciosami sztyletów studenckich. I ten przywiléj uważany za krotochwilę młodzieży, pomyślcie, trwał, jak powiedziałem, aż do zeszłego wieku! — Ale i po innych krajach nie lepiéj się działo. Tak np. w Paryżu w roku 1572 młodzież uniwersytecka do tego stopnia się rozzwierzęciła, że jéj trzeba było chłostą zagrozić!!! — Wszak prawie w tym samym czasie wiedeńscy studenci, po nocach chodząc zakapturzeni i z bronią w ręku, napadali na ludzi rozbijając i raniąc. A nie brakło téż ongi i krakowskim uczniom zbyt fantastycznéj fantazyi. Proszę-no czytać, co nasz uczony a zacny professor Muczkowski o owych starych czasach pisze (*). Więc napaści na akatolików, na Żydów, a łupieztwo na otwartych ulicach, a szturmowanie wśród białego dnia do domów, np. na dzisiejszy dom pod *Jaszczurkami*, lub na *Szarą-kamienicę* — a więc w najlepsze święciły się owe kozubalce a owe rubaszne i dzikie otrząsiny, których ślady przechowały się, jak myślą, i po dziś dzień jeszcze na uniwersytetach Niemiec, lubo we formie żartobliwéj, cywilizowanéj a często serdecznéj

Lecz mniejsza o to — gdy wejdziesz do tego wspaniałego gmachu uniwersytetu, uderza cię posąg niewieści z marmuru. „Któż to jest?“ — pytasz. To Helena Lukrecya Cornaro Biskopia, wysokiéj piękności kobieta, która umiała expedite język hiszpański, francuzki, łaciński, grecki, hebrajski, arabski i rozumie się że i włoski! Ta dama „rozprawiała mądrze i głęboko w przedmiotach: teologii, astronomii, matematyki i t. d. i t. d. — została doktorem filozofii w uniwersytecie padewskim“. — Tak woła nasz cicerone — i to prawda co cicerone mówi! Ta biedna kobieta, co wolała być doktorem filozofii niż kobietą, umarła w roku 38 swojego żywota. Stało się to za czasów króla Jana III Sobieskiego, do którego nawet listy pisywała. Helena, mając lat jedenaście, zaślubiła się była wiecznemu panieństwu; lecz rodzice jéj, bez wiedzy córki wyprosiwszy dla niéj uwolnienie od tych ślubów, nalegali by jednemu ze świetnych panków, wielbiących jéj rozum i wdzięki urocze, oddała rękę swoją. Naprożno! Helena wolała autorów zmarłéj Grecyi

(*) W książce: „Mieszkania i postępowania uczniów krakowskich w wiekach dawniejszych.“ Kraków 1842. — Ztamtąd téż przywodzę, com wyżéj wspominał o paryzkich i wiedeńskich uczniach.

i dalekiego wschodu, niż żywego małżonka i dziatki. Któż jéj winien!

Przechowują w archiwum akademickiém Album Polaków, lecz o tém wam mówić nie będę, bo je dawno już przedemną opisał dostatnie Michał Wiszniewski (*).

Chodząc po korytarzach uniwersyteckiego gmachu, przypatrywałem się herbom niegdyś uczniów téj akademii — między niemi wiele jest nazwisk polskich (**). Wszak dziś liczne grono professorów i liczny poczet uczniów różnéj narodowości rozsiewają szeroko umiejętność po kraju.

Pan cicerone, który spokojnie usnął sobie pod cieniem przyległego domu, teraz przetarłszy oczy spostrzegł, że mu chłopięta uliczne wyrządziły figla, osadziwszy czapkę jego na gzymsie szerokim a wysokim poblizkiego domu, trzeba mu było niemało manewrów zanim owo przykrywadło dostał z nadbrukowych wysokości.

Więc już prosto ruszyliśmy do publicznego *pałacu Rogione*. Po co was trudzić opisaniem owéj przesławnéj a tak ogromnéj sali, która jest podobno największą w Europie, bo bieży wzdłuż do 265 stóp — jéj szerokość dochodzi do 86 stóp, a wysokość wznosi się do 75 stóp. A ten cały ogrom pokryty drewnianym stropem niepodpartym kolumnami. Wierzajcie, że można się zmęczyć nielada, zanim przejdziesz od końca do końca sali. Miło tutaj jednak w chłodzie i spokoju patrzéć na mrowisko ludu, krzątającego się na rynku wśród jaskrawéj, rażącéj spieki słonecznéj. Stroją tę przestrzeń w koło stare malowania, trudno atoli wierzyć, żeby się ich choć dotknęła ręka Giotta, jak niektórzy mniemają. Livius pewnieby się uśmiechnął, gdyby obaczył pomnik, który tutaj późni jego rodacy Padwanie postawili na chwałę jego (***). Jest tu i koń drewniany

(*) Podróż do Włoch, Sycylii, Malty. Warszawa, T. I, str. 215.

(**) Kładę tutaj herby i nazwiska polskie, któreśmy na prędce spisać mogli, nie ręcząc atoli za ich kompletność:

Georgius Szornet de Popkowice Polonus.
Jacobus Reineker Cracoviensis.
Michaël Stradomski de Stradomie.
Paulus in Potoki Potocki Palatinides Braclaviensis.
Sigismundus a Sulanki Suliński.
Petrus Constantius Iwanowski Cabinetarius S. R. M.
Stanislaus Comes Ossoliński Comes de Tenczin.
Zbigniew Ossoliński C. de Tenczin Abbas, S. R. M. Poloniae et Sueciae Regis Secretarius.
Alessander Nicolas Comes de Tenczin Ossoliński.
Joannes Albertus in Dobrzyce Dobrzycki.
Joannes Chrapowiecki.
Andreas Poraius Swinarski Posn. Plocen. Canon. S. R. M. Secretariu.

(***) Znany historyk rzymski Livius miał się urodzić w *Abano*, małém miasteczku w blizkości Padwy. — St.

znakomitego Donatello, lecz o tym mistrzu później rozprawiać będziemy. Ten koń ma być przypomnieniem onego trojańskiego rumaka, bo Padwie nie wyperswadujesz jéj pochodzenia od Hektora, Andromachy i t. d.

Po obu stronach drzwi, prowadzących do sali, usiadły dwie figury egipskie. Ręce ich i nogi sztywne jakby skrępowane, bo w tym starym Egipcie jeszcze sama myśl człowieka skrępowana niby niemowlę w powiciu; ona jeszcze nie wyswobodzona z przemożnych potęg natury. Tu myśl ludzka czeka ducha historyi, by jéj się dotknął palcem i przebudził na jaw wiekuisty. Te ciała ludzkie dźwigają jeszcze głowę zwierzęcą z poniżeniem formy człowieka, co przecież ma być otuleniem doczesném duszy rozumnéj, nieśmiertelnéj. Te posągi przywiózł *Belzoni* (*) z nadnilowéj krainy i złożył je w darze rodzinnemu miastu swojemu. Ten Belzoni, który nam odkrył głębię Nubii, onéj Etyopii mitycznéj starożytnego świata, ten podróżnik zacny, jakby party geniuszem starorzymskim, rad był odetchnąć na świat szeroki — więc puścił się bezdrożami, więc na grę stawiał życie, więc zrzekł się tego wszystkiego, co innym drogie i miłe i lube, by się téj dziwnéj naturze człowieka przypatrzyć w zakąciach zapadłych, odsadzonych od świata. Bo co ludzkie, będzie na wieki nęcić i wabić człowieka, bo mimo wiedzy swojéj przechowuje w duszy niewyczerpane skarby miłości bliźniego, bo miłość jest ową potęgą, co zdoła cudów dokazać. Inaczéj nie zrozumiałbyś nigdy téj stawki o życie, w którą człek gra z wiadomością i nauką. Nie zrozumiałbyś ani mocy, która prze wędrowców w dalekie nieznane strony, ani onych pracowników cichych, co, jako zakonniki umiejętności, żyją dobrowolnie w samotném ustroniu, choć wśród gęstego gwaru ludzi, co żyją w nędzy i biedzie, choćby im nie trudno było o świetne a błyskotne losy, byleby zwrócili w inną stronę kierunek myśli i pracy swoich.

Gdym przed ćwierć stuleciem tutaj po raz pierwszy obaczył się w téj sali, — tak jak dziś stały te smętne posły z nadnilowych brzegów, istne zagadki owego zagadkowego ludu, który umarł nie zrozumiawszy onych mocy rokujących mu w duszy proroctwa, który nie rozwiązał zagadki własnego żywota. Ale wtedy ja sam, jak każdy człek młody, sam byłem sobie zagadką, a równie i tajemnicą nierozwiązaną było mi życie. Dziś, po ćwierci upłynionéj stulecia, tajemnica przemówiła o sobie, i życie przestało być sfinxem egipskim. Bo to każdy, kto dojrzał, to i przejrzał, byleby się troszkę ze światem i z sobą policzył, zrozumie po co te łamania jego i trudy boleści pełne. Ot! chodzi po prostu o to, byś uczciwie odprawił pańszczyznę Bożą na świecie. A jedno jest czy wielka, czyli mała ta robota

(*) *Giovanni Belzoni*, znany egiptolog, syn cyrulika padewskiego, ur. 1778 † 1823. — St.

twoja, bylebyś dokonał czegoś miał dokonać, a będziesz policzon między współpracowniki około tego, co szlachetne i wzniosłe na świecie. A jeżeli wykonanie tych powinności twoich stanie się potrzebą i tęsknotą własnego serca twojego, wtedy życie twoje będzie ci lekkiém i łatwém i nie zaznasz ciężkiego trudu z tym światem, ani pełnego boleści łamania; bo ty staniesz się sam w sobie i samemu sobie rozkazującém prawem, a zarazem samym wykonawcą wiernym rozkazania onego.

I znów wśród spieki odbyliśmy odwiedziny nasze w *Ogrodzie Botanicznym*. W nim rośliny, co u nas pod szkłem i w donicach, tu żyją swobodnie w gruncie i tak rozgospodarzyły się domaszno a bujnie, aż nam wędrowcom z północy żałośno na sercu. Osobliwie palma jedna, co jakby ostatnim posterunkiem południowéj roślinności, tak potężnie się rozrosła a tak się rozochociła na téj ziemi padewskiéj, jakby się gotowała do dalszego pochodu za Alpy. Przecież zatrzymałaby się, gdyby obaczyła owe wieże wzlotne gotyckie a dachy strome i całą ową wegetacyą kamienną, bujną, fantastyczną śniegiem okrytą. Palma nie wytrzymałaby ich widoku. Palma kuma się tylko ze światem, kędy budowania płaskie i rzędy kolumn i kopuły i minarety — tam jéj kraje, tam jéj obyczaje!

Mimo dokuczliwego słonecznego żaru, co palił i od góry i od dołu, bo bił od rozgorzałego bruku, zboczyłem ku blizkiéj *Św. Justynie*. Kościół wielce rozłożysty i wspaniały – on urodził się w czasie dojrzałego a może nawet już troszkę przejrzałego renesansu, bo w połowie XVI wieku. Przecież formy jego szlachetne i zacne, lubo późniejsza makaronizująca architektura, dziwotkami złego smaku zdobiąc wnętrze świątyni, zepsuła rytm i harmonią budowania.

Wracaliśmy przez *Prato della Valle*, — wielki to plac i obszerny, zieleniejący się drzewami a strojny w kilkadziesiąt marmurowych figur (*). Niepodobieństwem było dla nas przecisnąć się bliżéj ku tym posągom, bo nas od nich odgradzały tłumy wiejskiego ludu. Widzieliśmy je tylko z daleka a pan cicerone wyliczał nam mnóstwo sławnych professorów padewskiéj akademii, dziś na tém miejscu skamieniałych, a między innymi wspomniał o dottissimo professore „Tito Livio“.

Zamiast tedy w umarłych znakomitościach uczonego świata, rozpatrzyłem się w ludzie żywym, który, to leżąc na wozach, to stojąc gruppami, to siedząc i pijąc czerwone wino, zewsząd nas oblegał. Najczęściéj spojrzenie nasze padło na figury rosłe, barczyste, czar-

(*) Plac ten nosi obecnie nazwę *Piazza Vittorio Emanuele II.* Wśród posągów, zdobiących ten plac, pomieszczone są figury *Stefana Batorego*, *Jana Sobieskiego* i innych. — St.

nookie — a wśród gron mężczyzn i kobiet stały szkapy i fury ze zbożem i t. d. Przypomniałem sobie Kleparz krakowski. I tam mniéj więcéj takie sceny; wolę jednak nasz Kleparz, bo na nim więcéj butności a zuchwałości, bo na Kleparzu widzisz jeszcze strój krakowskiego ludu, więc kerezye wyszywane i kółka mosiężne u pasa i czapki czerwone z piórkiem pawiém; a wśród tych kręcą się figury choć nie lube, toć przecież wielce charakterystyczne żydków naszych. A dziwna rzecz, więcéj na tym Kleparzu ruchu w postawie i chodzie, niż w tym ludzie włoskim, południowym, co się ubrał w arcyprozaiczne kurtki, w długie spodnie i kapelusze słomiane i zatracił dawny malowniczy strój. Ba, to skutkiem dróg żelaznych i całéj dzisiejszéj cywilizacyi; na niéj, jakby na buréj bibule, zlewa się rozmaitość strojów i obyczajów, smaku a nawet fizyognomii różnolitych ludów.

Przepuszczę wam już opisy innych osobliwości padewskich, zaprowadzę was tylko jeszcze do pałacu *Pappafava*. Prowadziła nas ciekawość obaczenia dzieła wykonanego przez *Fossolata*.

Jeżeli kto wątpi o potędze, z jaką architektura wywołuje w nas przeróżne uczucia, niechaj obaczy schody tak wspaniałe, jak są te, któremi się pyszni pałac Pappafava. Przecież schody — to niby potrzeba arcyzwykła, rozsądkowa; one są niby tylko na to, by wejść na piętra, a jednak one nadają całemu budynkowi charakter i cechę — jest-to pierwsze witanie się pałacu z przychodniem. Po tém przywitaniu sądzisz o całym pałacu, ba i o gospodarzu i o wszystkich jego mieszkańcach. Może przesadzone moje mniemanie, lecz zdaje mi się, że jak człowiek wymyśla, wedle swojego zapatrywania się na siebie i na świat, schody dla mieszkania swojego, tak znów schody, wet za wet oddając, wpływają na człowieka, który po nich chodzi. Bo przedmioty, które nas w koło obstępują, choć są bezduszne, martwe i nieme, oczyniają nas skrycie magią swoją, zarzucając na myśli i uczucia nasze niewidome a czarodziejskie sieci swoje. Rozumiem więc, że kto zwykł wstępować po schodach wspaniałych, szerokich, otwartych, widnych, powinienby i bez wiedzy nabierać innych uczuć, niż ów drugi co się spina po schodach krętych, ciemnych, dusznych i brudnych. A jeżeli ów pierwszy, mimo to, w sercu swojém chowa myśli kręte, ciemne i duszne, toć już w nim samym zrodzi się cierpka ironia i dysharmonia między wnętrzem duszy a zacném otoczeniem. Jeżeli zaś ów drugi, mimo schodków ciasnych i dusznych, mimo stosunków życia również ciasnych i dusznych, biednych wypiastował w sobie wielki pogląd na świat i wzniosłe uczucie, toć on pewnie oczyma serca widzi one schody a szczeble Jakóbowe, po których z nieba schodziły na ziemię anioły — a te szczeble, po których się spina duch jego i serce, pewnie mu będą wysoko policzone.

Otóż wracam się do pałacu Pappafava. Powiedziałem, że schody arcywspaniałe — ale cóż, gdy zapewne późniejszy właściciel, nie

przestając na istnéj ich architekturze, ruszył pomysłem nie bardzo szczęśliwym. Bo ściany, otaczające schody, kazał ozdobić architekturą malowaną. Więc widzisz jakieś przybytki, przysionki, kolumny, arkady, sklepienia, perspektywy pędzlem stworzone. To wszystko ma być niby dalszym ciągiem tych schodów, téj architektury istnéj, prawdziwéj a stało się kłamliwą dekoracyą teatralną, komedyancką.

Dzieło, które nas głównie sprowadziło do tego pałacu, postawione w końcu ogromnéj sali: jest-to z jednéj bryły marmuru wykuta gruppa figur. Pomyślcie sobie z jednéj bryły wyrobiono kopę djabłów! — Ba! to prawda! Sześćdziesięciu jest tych pysznych demonów z nieba strąconych, z których każdy jak najmisterniéj ze wszystkich stron wyrzeźbiony, a z których każdy to nóżkami, to głową, to ramieniem, to inną mniéj szlachetną częścią ciała przytykając się do drugiego potępieńca, leci na głowę w otchłań piekielną. Patrzysz na to dzieło rzeźbiarza *Augustyna Faşsolato* i podziwiasz tę niezmordowaną pracowitość, tę zaprawdę mitologiczną cierpliwość, która, ze stron najmniéj przystępnych, dłutkiem i pilnikiem i pilniczkiem, świdrem i świderkiem zdołała sięgnąć nie wiedzieć gdzie, i tam, nie przykrząc sobie, wykuć, wyrzeźbić, wyświdrować miniaturowe muszkuły, fizyognomie, włosy. A to wszystko w kamieniu łomliwym, upornym i nieużytym. Nawet nie ma co powiedzieć, trzeba nielada fantazyi czyli raczéj kombinacyi, aby tego dokonać co tu widzisz przed oczyma. Bo mimo to, że każda z tych figurek jest niby spadająca, przecież każda z nich ma inne położenie i ułożenie, inną fizyognomią i innym trybem styka się z innemi figurami. Przecież i to prawda, że sztuczność jest tutaj tak spotęgowaną, iż góruje nad sztuką prawdziwą, że twórczość wyprawia tutaj kunsztyki łamane. Patrzysz na to dzieło wymyślne, nadzwyczajne, w którém dzikość, fantastyczność mistrza dziwacznie się ślubi z kalkułem rozsądkowym i z flegmą niesłychanéj mrówczéj pracy. Mimo woli narzuca ci się tutaj pytanie, o ile przedmiot podobny może być treścią dla skulptury? — Nawet, co więcéj, zagadujesz siebie, o ile gruppa z wielu figur nadaje się do rzeźby? — Może inna sposobność poda nam porę do rozbioru bliższego tego pytania.

Werona.

Czytelniku mój chciéj sobie w myśli wystawić, że przeglądasz papiery a pisma zostawione ci do przejrzenia, i znachodzisz to listy serdeczne przyjacielskie, to jakieś rachunki z potrzeb codziennych, to wierszyki przygodne, to bilety wzywające na biesiadki i pogadanki — aż w tém zrazu, wśród takich fraszek powszedniego żywo-

ta, rozwinął się przed oczy twoje przedwieczny, zżółkły, na pół zbutwiały pargamin, na nim ustawa z zapadłych wieków i podpis własnoręczny jednego ze światosławnych królów dawnych! — Czyli na to odezwanie się znienacka staréj historyi wśród potocznych sprawek człowieka, nie przejdzie ciebie zimne mrowie, czyli ci się nie będzie zdawało jakby się pojawił wśród dnia białego jeden z duchów przeszłości w olbrzymiéj postaci, odziany starodawną zbroją, z mieczem w ręku, jakby przemówił do skarłowaciałéj czeladki dziś żyjącéj? — Otóż podobnego uczucia doznałem w Weronie.

Droga z Padwy do Werony była jakaś arcywesoła, gadatliwa, żartobliwa; więc gwarna, więc drobnostkami, fatałaszkami życia zajęta. W tém przybywszy do Werony, zaledwie przez kilka minut puściłem się po ulicach wesołych, słonecznych, ruchawych, aż tu stanął nagle w obec mnie i zastąpił drogę jakby ów pośmiertny duch olbrzyma, on *starorzymski amfiteatr* weroneński, a wznoszą się te prawiekowe mury takim dumnym majestatem, spoglądają na ciebie jakby cię przeszyły tysiącem oczu. Zaiste to oczy dziejowładnego Rzymu, co ciążą brzemiennem spójrzeniem na tobie, i tak czujesz to brzemię, że ci aż dławi oddech wolny, swobodny.

I dziwna rzecz, pierwszy wielki rzymski pomnik, który spotykamy w téj podróży naszéj, pierwsze dzieło, które całą grozą onego olbrzymiego a tak twardego ludu staje w obec nas, jest właśnie amfiteatrem, jest właśnie jakby piorunnem przypomnieniem krwawych zabaw onych świata pogromców, co całą żądzą bezuzdną lubili patrzéć na wzajemne mordowanie się gladiatorów, na bój o życie lub śmierć człowieka z rozjuszonym zwierzem pustyni.

Ten amfiteatr, budowany z potężnych ciosów, jakby był twierdzą trzymającą w jęctwie korném świat, jakby wyzywał zuchwale do walki wszechniweczący czas i wszystkie przyszłe stulecia, i gniewne natury żywioły, co pracują zawzięcie by zmieść ze świata zuchwałe prace człowieka. I ciągle trwa ta wojna zacięta. Jakoż dotychczas wprawdzie dostało upornie to wnętrze i ławy kamienne amfiteatralne, przecież ze ściany zewnętrznéj strony mała część tylko dochowała się jeszcze. Bo moce przyrody podziemne obudziły się w przepaściach i poruszyły się zawistnie, wstrząsły jakby bawidełkiem tym amfiteatrem — i ta ściana runęła: stało się to jeszcze w roku 1184. Reszta dosięgła naszych czasów.

Zacne to miasto ta Werona! Obywatele jego, już podobno od XVI wieku począwszy, nałożyli na siebie składki, więc nawet podatek, aby było z czego podtrzymywać i naprawiać ten amfiteatr. Zacny to lud ci obywatele weroneńscy; bo kto umie poświęcić dogódki swoje dla idei przeszłości, ten znać z przeszłością związany, w tym idea jest przytomna, żywa, co mu szerzy serce a wznosi ducha. Boć to tylko lichemu zwierzątku przystoi liczyć chwile obecne zmysłowe bez dnia wczorajszego, bez jutra. Ztąd téż poszło,

że ze wszystkich amfiteatrów, właśnie amfiteatr weroneński najcałkowiciéj dochował swoje urządzenie wnętrzne.

Ot podaję wam po krótce kształt amfiteatru rzymskiego.

Pomyślcie sobie na ziemi wielką elipsę (owal). To miejsce zowie się areną i była właściwą widownią, kędy się odbywały igrzyska i walki mordercze. Około téj elipsy wznieście sobie w myśli amfiteatralnie ławy; jasna tedy rzecz, iż każdy wyższy rząd ław będzie zakreślał większy owal, więc najwyższy będzie najogromniejszą elipsą. Między ławami, w pewnych odległościach od siebie, są otwory, zwane vomitoria, prowadzące w przestrzenie znajdujące się pod ławami. Jakoż te ławy spoczywają na filarach, sklepieniach, arkadach zbudowanych w piętra. Rozumie się, że im rząd ław był dalszy od areny, zatém im on był wyższy, tém więcéj było piętrzących się pod nim sklepień. Lud, przybywający ze zewnątrz na igrzyska, wchodził arkadami otwierającemi, się na ulicę; potém, przebywszy korytarze sklepione, dostawał się na te różne piętra powyżéj wspomniane a znajdujące się pod ławami, a dostawał się do tych siedzeń swoich owemi womitoriami, o których właśnie powyżéj mówiłem. Wyszedłszy tedy już na amfiteatr, mógł się wygodnie rozsiadywać, do czego mu pomagały schodki, które jakby promieniami od dołu do góry rozchodziły się między ławami. Około saméj areny, pod najniższemi rzędami ław, znajdowały się sklepione stajenki, klaty, niby legowiska dla lwów, tygrysów i innych drapieżców dzikich.

Takowe wspomnienie rozkładu amfiteatrów rzymskich niechaj nam tymczasem wystarczy; będziem na inném miejscu obszerniéj o tém prawili. Dość na tém, że w tym amfiteatrze weroneńskim, który wcale nie liczy się do najobszerniejszych, jest cóś 45 rzędów ław, na których pomieścić się mogło z 25,000 ludzi siedzących, albo téż 75,000 osób stojących.

Gdy spojrzymy ze zewnątrz na ten amfiteatr, widzieć można, jakim to ludem na twardo kutym byli owi Rzymianie. Poziemiem ciągnie szereg arkad krągłych, na filarach pełnych mocy i potęgi, na pierwszém piętrze podobny szereg arkad; więc całe wejrzenie nad wyraz poważne, groźne i silne, a przecież tu nie ma podsadzistości ciężkiéj, przyduszonéj.

Wchodząc do wnętrza, trzeba nam było i bilet kupić na komedyjkę, która się właśnie miała odegrywać. Wchodzimy. Jakby grzybek na olbrzymim starym dębie, wyrósł na arenie teatrzyna drewniany, naprzeciw niego ogrodzono cząstkę ław kamiennych. Na tym teatrzyku odegrywano bufonady troszkę swawolne, troszkę dowcipne na wielką pociechę kilkudziesięciu widzów. Tymczasem piętrzące się ławy marmurowe patrzały jakby stoki skalnéj doliny. Ciosy, z marmuru chędogo wyrabiane, szczelnie spajane, tchną karnym ładem i rządem. Póki zatrzymujesz się na arenie, wysokość amfiteatralna ław nie zdaje się być wielce znaczną. Lecz wstąp po

jednych z tych powyżéj wspomnionych schodów aż do najwyższego rzędu ław; wówczas poczujesz, jak to wysoko, a gdy dosięgniesz samego wierzchu, to gdzieś w głębi pozostanie arena, więc skurczy się w arcydrobną przestrzeń. Gdy znowu rozpuścisz oczy w drugą stronę, obaczysz rozkładające się miasto tak szeroko i widno, jakbyś na nie patrzał z dachu jakiéj wysokiéj kamienicy. Bo to 45 rzędów nad sobą ław, to niemała wysokość; a także niemała rzecz, jeżeli pomyślicie, że obwód amfiteatru dochodzi 1,470 stóp!

Wszelako takowe ogromy, coby były wysileniem ostatniém nie jednego z dzisiejszych państewek, były skromnym budynkiem na miarę starych Rzymian. Jakoż, obaczymy jeszcze inne prace tego ludu, w których on nie na żarty, lecz całą prawdą i zgrozą staje przed oczyma późniejszym dziejom.

Jak z bliższym opisem amfiteatru rzymskiego zachowuję się aż do chwili, gdy w Rzymie samym staniemy wobec Colosseum, tak téż skreślę wam bliżéj formy arcyważnego kościoła *Św. Zenona w Weronie.*

Jakoż ten kościół Św. Zenona jest modłą doskonałą stylu romańskiego, jak go pojmowano we Włoszech. Więc lubo pod samą Florencyą obaczymy kościół S. Miniato al Monte, stawiany w stylu arcy podobnym do stylu Św. Zenona, przecież godzi się nie pominąć milczkiem tego kościoła weroneńskiego. Bo i on ma także właściwe sobie cechy, on należy do rzadkich budowli dwunastego stulecia (założony 1139 r.), bo nakoniec kościół ten, podając nam wierny wzór budowania we Włoszech północnych w czasie epoki romańskiéj, nastręcza nam tém samém pożądaną sposobność uzupełnienia naszych wyobrażeń o téj epoce tak wielce ważnéj. Co tém składniéj nam na rękę, iż, jak czytelnikowi wiadomo, założyłem sobie obeznać go w tych dwóch pierwszych tomach naszéj podróży z ogólną cechą każdéj głównéj epoki sztuki chrześcijańskiéj; pragnąłem tedy w tych dwóch tomach rzucić ogólny zarys jéj dziejów, aby tém samém skrócić sobie zadanie moje w tomach następnych. Do téj chwili jednak miałem dopiéro sposobność okazania na jednym tylko przykładzie, bo na kościele S. Donato na Murano (*), niektóre cechy tego włoskiego romańskiego stylu. Trudno nam tedy pominąć ten arcy zajmujący kościół weroneński, który jest objawem tak ważnym dla tego okresu.

Przecież nie chcę długim opisem trudzić czytelnika. Więc ani słówkiem nie wspomnimy o rzeźbach XII wieku, o ważnych drzwiach kościelnych, o starych fantastycznych malowaniach z XII wieku, które wyglądają z po-za odpadających od ściany fresków XIV stulecia; o obrazie przez A. Mantegna, bo o tym podobne przedmioty

(*) Zob. powyżéj str. 37 i nast.

nam łatwiéj w drodze naszéj, więc ograniczymy się li samą architekturą tego kościoła, bo ona nierównie rzadszém zjawiskiem. Wszelako niechcąc zbyt długim opisem téj architektury nękać czytelnika, wyjaśnimy rzecz dostateczną liczbą drzeworytów.

Fig. 35 wyobraża nam wystawę główną naszego kościoła Św. Zenona. Czytelnik widzi, jakto zaraz z téj facyaty poznać można, że budynek składa się z trzech naw, że nawy boczne są potężnéj szerokości. Cała powierzchnia lissenami, niby wązkiemi płaskosłupami podzielona. Pod okapem rysuje się z romańska fryz z pół-

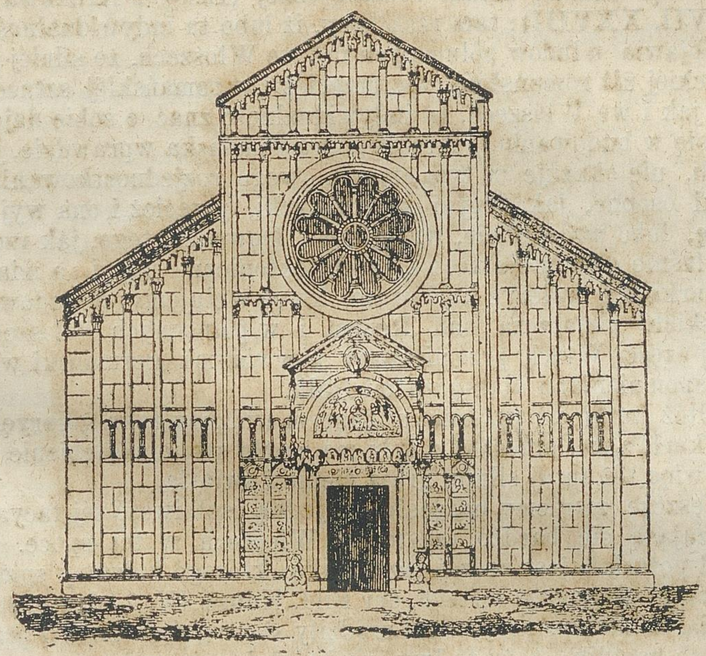


Fig. 35. **S. Zeno, w Weronie.**

kulistych łuków złożony. Pionowość tych lissenów, więc téż i te pola między niemi, tak wysokie a wązkie, wyrażają niby strzelistości wzlotne; przecież ten kierunek pionowy, zrywający się od ziemi, nie jest bynajmniéj właściwy nastrojowi duchowemu, ani stylowi romańskiemu Włoch, jak to widzimy wprost z łagodnego spadku dachów naszego kościoła, i dla tego właśnie budownik téj świątnicy ochłodził i ułagodził ową strzelistość i wzlotność przemawiającą przez lisseny. I tak, naprzód umieścił okno, co, jak widzimy, wcale nie jest strzeliste, jak bywają gotyckie, ale jest koliste. Daléj wprost zaprowadził linie poziome, więc sprzeczne owemu kierunkowi

pionowemu lissenów i onych pól. Jakoż, naprzód widzimy dwa gzymsy poziome, z których jeden ciągnie się nad oknem oznaczając wysokość nawy środkowéj, drugi pod oknem oznaczając wysokość naw pobocznych. Lecz najsilniéj przemaga ową wzlotność galerya, umieszczona na wysokości arkady kościelnego portalu. Ta galerya jest niby miniaturową, składa się z arkad i kolumneczek karłowatych i z krągłych arkadek wciśnionych między lisseny.

Czytelnik zechce sobie przypomnieć, żeśmy rzekli na wyspie Murano, jak to uczucie siebie a spotęgowana indywidualność, rozpryskująca społeczność na tłumy jednostek, była cechą średnich wieków stanowiąc znamię sztuki romantycznéj (Listy z Krakowa XXVI, XXVII, XXVIII); tam rzekliśmy, iż lubo ta indywidualność silniéj się objawia u ludów północnych niż we Włoszech, że silniéj w epoce gotyckiéj niż romańskiéj, toć przecież i w romańskiéj sztuce, podobnie jak i we Włoszech, ta indywidualność znać o sobie daje i pojawia się w budowaniu. Architektura romańska wprawdzie, jakeśmy rzekli, nie okazuje w tym stopniu owego rozjednostkowania na całostki osobne, jako czyni styl gotycki, przecież i ona wyjawia tę cechę, lubo mniéj silnie, wyrazisto. Dowodem tego, jak rzekliśmy, są właśnie owe miniaturowe, architektoniczne części, a mianowicie owe arkadki, galerye karłowate, które widujemy w budowlach romańskich, zwłaszcza nad Renem i w północnych Włoszech. Bo w téj części Włoch przemieszany pierwiastek germański ważył się ze wspomnieniami klassycznemi Italii.

Otóż tutaj na wizerunku naszym widzimy taką galeryę. Ona, lubo karłowata, przecież z tyłu ma za tło swoje zagłębienie w ścianie; więc też tutaj silniéj grają cienie i światła.

Jeszcze zwróćmy baczenie na jedną osobliwość téj facyaty, powtarzającą się bardzo często we Włoszech w téj epoce. Jakoż, przed portalem jest rodzaj przysionku, którego kolumny spierają się na lwach. Schnaase (Gesch. der Bild. Kunst. IV, 2 od. str. 200), jest zdania, iż takowe przysionki zrodziły się z dziedzińców i przedsieni starych bazylik; i że te lwy, na których zawsze i zawsze stoją kolumny tych przysionków, mogą mieć dwojakie znaczenie, bo naprzód wyrażają symbolicznie potęgę Kościoła, a powtóre, te lwy są wypływem taktu estetycznego, gdyż przysionkowi tak drobnych wymiarów nadają siłę moralną i podnoszą wrażenie jego.

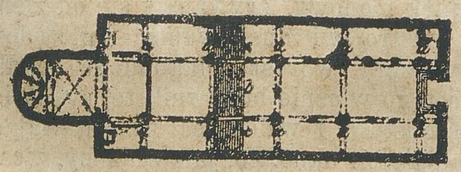


Fig. 36. **S. Zeno.** Rzut poziomy.

Teraz czas, byśmy wstąpili do wnętrza naszego kościoła. Nasza *Fig. 36*, rysująca *rzut poziomy* a *Fig. 37*, *przecięcie podłużne* całego budynku, wyjaśnią nam dokładnie rzecz całą. Czytelnik widzi z fig. 36, jak

kościół ten składa się z trzech naw, z których środkowa dwa razy szersza niż poboczne. Te nawy oddzielone są od siebie szeregiem kolumn i filarów. Jakoż, w stylu romańskim wielce często widzimy i filary z kolei po sobie następujące, a to tym trybem, że między filarem a filarem niekiedy jedna mieści się kolumna a niekiedy staje ich dwie. W kościele naszym, jak to znać z fig. 36 i 37, przemiana kolumn a filarów jest dość dowolna (na fig. 36 filary odznaczone literą *a*). Od kolumny do kolumny rozpinają się krągłe arkady. Na arkadach wzniesiona ściana jednostajna, w niéj małe okienka zamknięte u góry krągłym łukiem. Tak tedy ta ściana jest jakaś głucha i pusta — próżna. Bo też styl romański lubił te ogromne ściany ożywiać malowaniem lub mozaiką. Styl gotycki zaś ku temu się miał, aby ile możności stracić ściany, bo gotycyzm obejdzie się bez malarstwa; on cały architekturą, on cały rozebrał się na części wysokie a wązkie; u niego sklepienia nie mają podpory swojéj w ścianach potężnych, tak, iż nawet ściany zewnętrzne są tylko filarami, oddzielone od siebie ogromnemi oknami. Wszak w tym kościele Św. Zenona, jako świątnicy romańskiéj, spotykamy jeszcze inną właściwość. Jakoż, nie przebyliśmy spełna trzech piątych części długości całego wnętrza, a tu stajemy przed wysokiém wzniesieniem; na wierzch jego prowadzą schody (fig. 36*b*), które zajmują sobą całą szerokość nawy środkowéj. Na tém wzniesieniu chóry, przezbiterium — to ołtarz wielki, tam odbywało się nabożeństwo. A pod tém wzniesieniem kościół podziemny, to owa tak słynna, tak charakterystyczna krypta czyli Confessio, którą zwykle po kościołach w epoce romańskiéj spotykamy. Do téj krypty schodzi się po schodach (fig. 36 *c*, *c*), odpowiednich nawom pobocznym. Krypta wsparta na pięciu rzędach kolumn i filarów, jak nam to okazuje fig. 38. Na téj figurze litera *a* okazuje miejsce, w którém złożone ciało świętego. Niezmiernie też posępno i smętno w tém podziemiu. Te krypty były też przeznaczone na pokuty, na exorcyzmy i inne tym podobne obrządki.

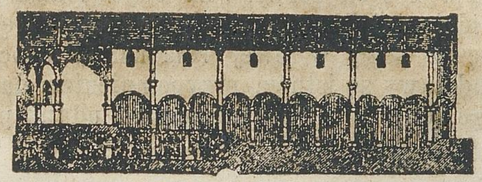


Fig. 37. **S. Zeno.** Przecięcie podłużne.

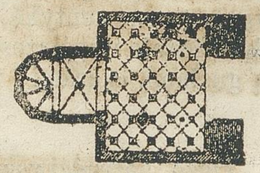


Fig. 38. **S. Zeno.** Rzut poziomy Krypty.

Wyznaję wam, że cała ta architektura patrzy się na nas oczyma, w których groza i posępość — jakoś nam tutaj na sercu niezmiernie ciężko i grobowo.

Przecież nie mogę się rozstać z tym kościołem, nie zwróciwszy jeszcze uwagi czytelnika na kolumny zdobiące wnętrze jego. Ich kapitele są wielce różne. *Fig. 39* i *40* podają nam za przykład dwie z tych głowic i im odpowiednie podstawy. Tutaj wyraźnie widzimy jakby usymbolizowaną walkę dwóch światów, łamiących się z sobą w owéj romańskiéj epoce we Włoszech. Jakoż te podstawy są istném przypomnieniem dawnego klassycznego świata one, choć trybem spaczonym, udają podstawy attyckie, a przeci-



Fig. 39. S. Zeno.

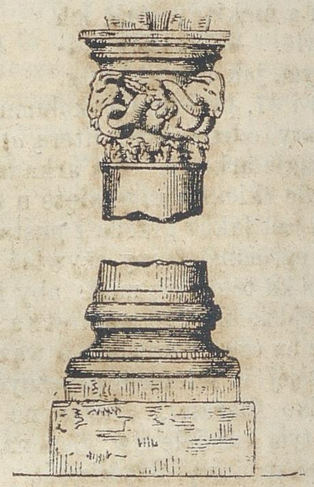


Fig. 40. S. Zeno.

wnie głowice do nich należące są fantastyczne i dziwnie się awanturują we formy ludzkie i zwierzęce, zrodzone w kipiącéj wyobraźni średnich wieków! Bo tak to bywało w owych czasach. — Gdy styl gotycki jest pełen fantazyi w swoich pomysłach czysto architektonicznych, styl romański niby trzeźwiejszy, chłodniejszy w budowaniu, wynagradza sobie to architektoniczne umiarkowanie, koncypując ornamentykę, rzeźbiącą się w postaci senne, dziwaczne, odpowiednie współczesnemu zapatrywaniu się na tę naturę zaludnioną gusłami, czarami i t. d.

Dużo natrudziwszy się po téj pięknéj Weronie, co nas raczy wspomnieniami dawnemi wszystkich czasów, wróciłem do naszego hotelu, znękany do ostatka.

Jeżeli prawda, że człek nie samym tylko chlebem żyje, to i to prawda, że znów nie karmi się na tym padole ziemskim samemi myślami i samą fantazyą. Wyznaję przeto, że z arcy materyalném

zadowoleniem patrzałem na garsona, który co tchu nakrywał nam stół.

Aby sobie skrócić chwilę prozaicznego a dotkliwego oczekiwania, rozłożyłem książkę z notatkami, chcąc uzupełnić to i owo com był nakreślił ołówkiem, odbywając stacye po osobliwościach weroneńskich. Zaglądałem tedy zwyczajem moim w zapiski, które jeszcze w Krakowie poczyniłem, przypominające co mi w każdém mieście odwiedzić wypada. Strach pomyśléć, ileby było rzeczy w téj Weronie, któreby warto wam opisać. Niechaj się jednak nie lęka czytelnik mój, nie będę się już rozwodził nad wszystkiém, com tu widział. Proszę go tylko, aby, gdyby kiedy zajechał do Werony, pilnie się radził pisanych i żywych przewodników, nie mierząc ważności Werony tym krótkim opisem moim.

A wśród natłoku wielu rzeczy ważnych, ciągle się w téj Weronie snuje przed duszą twoją cień olbrzymi Dantego. Wszak wieszcz, wygnany z ojczystéj ziemi florenckiéj, w smętném wychodźtwie swojém znalazł przytulenie gościnne u weroneńskich książąt. Lecz choć świat miał w poszanowaniu wielkiego wieszcza i wielkiego obywatela, Dante na obcéj ziemi chował w piersiach boleści okrutne, bo jadła mu serce pamięć nieszczęść własnego kraju i doznanych własnych krzywd a zwichnionéj całéj jego przyszłości tak świetnéj i promiennéj. Lubo Dante w téj Weronie był ze szczerą czcią a głębokim hołdem przyjęty — przecież doznał całéj goryczy tułactwa po obcéj ziemi. Więc śpiewa o własném wygnaniu swojém temi słowy:

„Porzucisz wszystko coś ukochał, co ci najdroższego jest, i to będzie pierwszą strzałą, którą cię wygnania łuk ugodzi!“ —

„Wtedy doświadczysz, jakto gorzki cudzy chléb i jakto twarda droga schodzić i wstępować po obcych schodach; lecz najcięższém brzemieniem pochylą cię ku ziemi źli i niegodni towarzysze, z którymi wpadniesz w tę wspólną nieszczęścia niedolę!“ (*)

(*) Tu lascerai ogni cosa diletta
Piu caromente; e questo è quello strale
Che l'arco dell'esilio pria saetta.
Tu proverai si come sa di sale
Il pane altui, e com'è duro calle
Lo scendere e'l salir per l'altrui scale.
E quel che più ti graverà le spalle
Sarà la compagnia malvagia e scempia
Con la qual tu cadrai in questo valle.

(Paradiso, Canto XVII. w. 55—63).

„Compagnia scempia“ znaczyłoby dziś zwykle towarzystwo nierozsądne, szalone, ograniczone; lecz Lombardi, jeden z najznakomitszych komentatorów Dantego, tłómaczy wyraz „scempio“ przez: niezgodny, rozdzielony, rozszarpany zda-

Gdy tedy notując com widział, zazierałem do owych przygotowanych w Krakowie wypisków moich, ujrzałem w nich nagle: *Casa Cappuletti!* — Ba, tego domu nie odwiedziłem! Wszak to dom, w którym niegdyś mieszkała Julia, w nim obaczył ją po raz pierwszy Romeo na owym świecistym festynie; więc owa znana wam opera, więc, co więcéj, owo arcydzieło Shakspeara stanęły przed duszą; więc wyrzucałem sobie, żem tego domu w méj przechadzce po Weronie nie odwiedził (*).

---

niem i t. d. Więc poszedłem i ja za tą powagą. (Ob. La Div. Comm. di Dante Al. col. Comento del P. Baldas. Lombardi — Padova 1822. T. III, str. 436.)

Uważmy, że Dante tutaj przemawia w drugiéj osobie, bo to jest właśnie Beatrice, która, pytana od wieszcza o przyszłe jego losy, proroczy mu wygnanie jego.

W czasie bytności Dantego w Weronie (około roku 1308) przyjęli go na dworze książęta panujący, bo dwaj bracia Alboin i Can della Scala — pierwszy łagodny, pobożny, spokojny; drugi wesoły świetny, hojny, udzielający chętnie wygnańcom przytułek u siebie. Na dworze jego bawił téż Dante. Lecz duma wielkiego wieszcza a drażliwość jego, rozkołysana nieszczęściem, były powodem, że nie mógł żyć spokojnie w obcych ścianach, i że chwycił się pierwszéj sposobności, by opuścić życie dworskie i dworaków.

(*) Tragedyą Julii i Romea nieco bliżéj rozebrałem w T. I Listów z Krakowa, str. 176 i nast. Historya atoli tych kochanków tak jest wsławiona geniuszem Shakspeara, że godzi się bym czytelnikowi mojemu udzielił bliższą wiadomość o tych nieszczęśliwych kochankach — a mogę tego dokonać bez wielkich zabiegów, bo mi wypada jedynie tutaj położyć wyjątek z feljetonu Czasu Nr. 58 r. 1853, w którym Lucyan Siemieński podał dokładny opis całego zdarzenia:

„W archiwum werońskiém znaleziono rękopism, opisujący historyą Romea i Julii przez współczesnego, który znał osobiście kochanków. Opowieść ta w oryginalnéj swéj prostocie ma właściwy urok, podobien woni świeżo uszczkniętego fijołka. Kronikarz ten opisuje sławne gody wyprawione przez bogatego „Messer António Capuletto“ gdzie był obecnym i tak mówi: „Gdy Romeo wszedł do sali, przetańczył kilka razy (*alcune girovotte*) z pewną piękną damą, która go wzięła w taniec; jednakże niebawem opuścił ją i szukał Julii znajdującéj się na balu, lecz tańczącéj z kim innym. Julia, poczuwszy dłoń Romea w swéj dłoni, rzekła: „Błogosławione twoje przyjście!“ — a Romeo, ściskając mocniéj jéj rękę, dodał: „Co znaczy to błogosławieństwo, moja Siniore? (*Che bendizione è questa, signora mia?*)“ Na co ona z uśmiechem: „Nie dziw się pan, że błogosławię jego przyjście; pan Merkurio, który ze mną tańczył, zmroził mię; aż dopiéro ty grzecznością swoją przychodzisz mię rozegrzać. (*E voi per vostra cortesia siete venuto a riscaldarmi*)“. W rzeczy saméj ręce tego pana Merkurio, lubionego dość dla swéj przystojności, bywały nieraz zimniejsze od lodu. Gdy to mówiła, Romeo znajdował się tuż przy mnie i taką dał jéj odpowiedź; „O jakżem szczęśliwy, że mogę oddać pani tę usługę“. Na tém skończyły się gody; Julia przy rozstaniu dodała tylko: „Odtąd należę już więcéj do ciebie, niż do siebie saméj! (*Oime io sono più vostra che mia!*)“

Kronikarz daléj tak mówi w naiwnéj prostocie: „Zdarzyło się jednéj nocy, iż Romeo poszedł na pewną ulicę, gdzie zwykle chadzał dla widzenia Julii, któréj okno patrzało na ten zaułek, dając przytém znak, że to on. Julia otworzyła okno, a przekonawszy się przy świetle księżyca, że ten znak pochodzi od niego, a on również zapewnił się, że to Julia, pozdrowili się grzecznie, mówili wiele o swojéj miłości i uradzili nakoniec, jako połączą się węzłem małżeńskim za pomocą mnicha Franciszkana Fra Leonardo di Reggio, którego Romeo wyszuka i opowie mu cały przypadek. Mnich ten był doktorem teologii, zawołanym filozofem, a przytém

Jakoż, wędrując po tém mieście, miałem na pamięci, że gdzieś na krańcu miasta, nad samą Adygą, jest ogród klasztorny, w którym pokazują sarkofag Julii. Przecież żadne świadectwo, żadna powaga nie potwierdza mniemania, jakoby to był istny grobowiec Julii, więc nikt nie wierzy w jego znaczenie historyczne, chyba jakaś młoda Angielka, co chorą sentymentalnością nad nim się rozpływając, deklamuje wiersze z tragedyi i, na wielką rozpacz uszu włoskich, wyśpiewuje fałszywie arye z owéj opery.

---

biegłym w alchemii i różnych czarnoksięzkich sztukach. Był on także spowiednikiem matki Julii, i miewał nieraz do czynienia nie tylko z domem Capulettich, ale i Montechich; całe zgoła miasto chodziło doń spowiadać się.

Romeo udaje się do onego mnicha; Leonardo, wziąwszy rzecz całą pod rozwagę, po długim namyśle, przyrzeka przyłożyć się do ich połączenia, przez co, jak wnosił, pojednanie dwóch nieprzyjaznych rodzin nastąpi i nie mało się przyczyni do powszechnego dobra Werony. Zresztą wiadomo było Leonardowi, że do tego zmierzała polityka pana Bartolomea della Scala, któremu aczkolwiek nie udało się jeszcze między Capulettami z partyi Gwelfów a Gibellińskiemi Montechi przywrócić ścisłéj zgody, jednakże tyle już wskórał, że jedna i druga strona witała się wzajemnie, a młodzież z obu rodzin chętnie starszym dawała przed sobą pierwszeństwo.

Gdy tedy cały plan ułożono, zostawało tylko czekać na sposobną chwilę do wykonania onegoż. Nadchodzące święta wielkanocne nastręczały najlepszą porę. W wielkim poście, jak zwykle, wszystko co żyje idzie do spowiedzi. Zatém i Julia z matką swą udała się do kościoła San Francesco na zamek, a gdy podług zlecenia księdza Leonarda pierwsza przystąpiła do konfessyonału, mnich natychmiast spuścił kratę i dał jéj ślub z Romeo, który już poprzednio w drugiéj części konfessyonału zajął miejsce. Wkrótce potém małżeństwo spełnioném zostało, za pośrednictwem staréj sługi (d'una scaltrita vecchia di casa), która małżonka przyprowadziła do panny młodéj. Tymczasem rachowano na słowo Fra Leonarda, który w ostatnim razie miał uciec się pod najwyższą opiekę pana Bartolomea della Scala i wyjednać wstawienie się jego u rodziców nowożeńców. Wierny danemu słowu a zresztą szczerze dwojgu kochankom przychylny, których miłość acz fortelem, jednak zawsze w obec Boga uświęcił, przemyśliwał o sposobach mających go doprowadzić do celu; jakoż, wybrał sobie pierwszy dzień Wielkiéj-nocy dla zrobienia stanowczego kroku, gdy w tém smutny wypadek, przy bramie Borsari zdarzony, jeśli nie całkiem pogodzenie dwóch nienawistnych rodzin udaremnił, to przynajmniéj odwlókł na czas daleki. Wyzwany przez Tebalda w sposób taki, że mu nie pozostało jak wziąć się do miecza, Romeo zabija brata Julii, przeszywając mu gardło (*d'una stocatta nella gola*) i uchodzi do Mantui, ażeby, jak mówi kronikarz, bliżéj być swojéj ukochanéj i za pośrednictwem Fra Leonarda z nią się porozumiewać. Tymczasem w pałacu Capulettich mowa jest o wydaniu Julii za mąż. Przerażona i w niemałym kłopocie, czego ma się chwycić, udaje się, jak zwykle, do poczciwego mnicha i pod pozorem spowiedzi szuka go w konfessyonale.

„Naradziwszy się z sobą przez chwilę, zgodzili się na to, że mnich przyszłe Julii pewien proszek, mający własność usypiania prawie na podobieństwo śmierci, jeżeli się go zażyje w winie lub innym napoju; że Julia nakoniec, jeżeli po zgonie pozornym wniesioną będzie do grobów familijnych znajdujących się w tymże samym klasztorze, w nocy wyjdzie z grobu, przebierze się i tak się dostanie do Romea, który o wszystkiém ma być uprzedzony przez umyślnego posłańca“.

Tak się téż stało; jednakże zanim posłaniec wysłany do Romea przybył, już on przez inną sposobność odebrał wieść o zgonie Julii. Natychmiast téż opuszcza Mantuę, i tylko w towarzystwie jednego sługi przybiega do Werony właśnie w chwili, kiedy zamykano bramy miasta, tylko co po ceremonii pogrzebu Julii.

Zatém nie poszedłem odwiedzić owego orfanotrofio, nie mając dostatecznéj wiary.

Jedna Casa Cappelletti! to bez żadnéj wątpliwości dom rodziny Julii. Zapytuję garsona, czyli nie ma kogo w oberży, coby mnie bez zwłoki zaprowadził do domu Cappelletti! — „Signori nie potrzebują wcale przewodnika, bo to tu bliziuchno. Skoro bowiem wystąpią po-za bramę naszego hotelu, już lada kto, a nawet jaki dzieciuch wskaże drogę.“

Kazałem się nieco wstrzymać z obiadem i w okamgnieniu stanąłem na ulicy — a było mi czego się śpieszyć, bo już oddawna zmierzchało. W trzech minutach, zagadniony ode mnie chłopczyna w żwawych skokach i figlach i ciągle szczebiocąc zaprowadził mnie przed jakąś kamienicę, mówiąc, że właśnie to „Casa“ szukana.

I prawda, chłopczyna miał słuszność, bo nad bramą widać jeszcze kapelusz wyrobiony płaskorzeźbą na kamieniu; jest to herb téj rodziny, z którego ona téż wzięła przydomek swój (Cappelletti-Capuletti).

Więc to ten dom biedny, obleciały, wązki, jest domem, w którym się urodziła Julietta! — Znowu rozwiała się we mgle jedna z ułud tak od wielu lat w duszy przechowanych! — Ryciny przepyszne, malowane obrazy, dekoracye teatralne, tylekroć dawniéj widywane, mimowolnie przejęły mnie wyobrażeniem, jakoby pałac Cappellettich powinien koniecznie świecić w przepyszne przysionki, harde kolumny, marmurowe galerye, świetlice iskrzące się w tysiączne pochodnie i t. d., więc architekturą również wspaniałą jak artystyczną. Tymczasem przedemną kamienica bez żadnéj fizyognomii, nawet nie rozłożysta, nie odznaczająca się niczém od również prozaicznych domowstw sąsiadujących z nią z prawéj i lewéj strony. Więc zapewne

---

„W ciemnéj nocy, nie wchodząc nawet do miasta, udaje się on ze sługą swoim do kościoła San Francesco, gdzie, jak wiedział, złożono zwłoki jego kochanki, a otworzywszy jéj grób, będący na cmentarzu kościelnym, wylewa obfite i gorzkie łzy nad ubóstwioném ciałem. Złamany boleścią, postanawia nie przeżyć tego ciosu; jakoż zażywa trucizny i pada obok niéj trupem“.

Łatwo sobie wyobrazić rozpacz i przerażenie poczciwego mnicha, gdy przyszedłszy, aby Julią z grobu uwolnić, znajduje Romea bez życia a jego sługę w omdleniu. „Gdy godzina nadeszła i ów proszek zrobił co miał zrobić (*la polvere fornita la sua virtu*), zbudziła się Julia, nie pomału zdziwiona, ujrzawszy obok siebie Romea, lecz kiedy od mnicha i od owego sługi dowiedziała się o całém zdarzeniu, uczuła ból niezmierny, tak niezmierny, że wyzionęła ducha, i nie mogąc wyjęknąć ani słówka, zmartwiała przy piersiach swego małżonka. Z nadchodzącym porankiem wieść o tém zdarzeniu gruchnęła po mieście; a gdy pan Bartolomeo della Scala dowiedział się co zaszło, udał się z licznym orszakiem szlachty do San Francesco, oglądał ciała z głęboką litością, i kazał sobie przez mnicha i sługę opowiedzieć wszystko z największemi drobnostkami; poczém polecił wyprawić nieszczęśliwym kochankom wspaniały pogrzeb, na którym znajdowali się tak Capulettowie jak Montechi. Nakoniec ciała tych małżonków złożono w grobie i wzniesiono pomnik, który często odwiedzałem“.

ani tego ogrodu nie ma co brzmiał śpiewem słowików i westchnieniem tęsknych kochanków! — Więc rozpłynęły się dymkiem marnym te słowa tragedyi:

(Komnata Julii.)

Julia. — Już mnie opuszczasz! Wszak jeszcze dalekim jest poranny świt. Wszak to słowika a nie skowronka pieśń co uderzyła lękiem w twój słuch, o kochanku mój! Ten słowik zawsze śpiewa nocą, oto tam w liściach ciemnego granatu! — Wierzaj — to był słowiczy głos.

Romeo. — To był skowronka głos — ów zwiastun białego dnia. — To nie słowika pieśń! Patrz, tam na wschodzie, tam ów pas zazdrościwy obrąbił jasnością obłoczek poranny. Już dopaliła swych świeczek noc! A dzień rączy, żwawy spina się już po mglistych wzgórzach. Pośpiech jest jedyném ocaleniem mojém, a zwłoka śmiercią niechybną.

Julia. — Ufaj mi! To światło nie jest jasnością dzienną; słońce wychuchało ze siebie owo jasne widziadło, by ci pochodnią przyświecało w téj nocy na drodze do Mantuy bezpiecznéj.

Jak rzekłem, obleciały był ten dom i obtargany. Jakoś nie mogłem na żaden sposób oswoić się sam z sobą i z tém tak obcém dla wyobraźni mojéj otoczeniem. Nakoniec wstąpiłem do wnętrza domu. Podwórzec wcale nie pałacowaty, a do tego zaśmiecony, niechędogi, pełno na nim mierzwa i nawozu. Jakieś fury chłopskie, przodki od bryk, dyszle, żłoby, koła oparte o ściany — więc odory mocne stajenne. Na tym dziedzińcu jak gdyby świat cały wymarł. — Ale nie! Z po za jakichś drzwi słychać gwar, hałasujące głosy. To szynk furmański! Bo dom rodziny Julii Cappelletti dziś gospodą furmanów.

Nakoniec znalazłem schody; wprawdzie one, jak prawie wszędzie w tym kraju, były kamienne, ale wązkie i wcale nie wspaniałe. I tak ciasno i nie domaszno i zaniedbano na pierwszém piętrze. Com tu widział wystarczyło aby mi znów na żywe oczy pokazać, iż rzeczywistość jest tak biedną, bezbarwną, szaraczkową jeśli jéj poezya nie ustroi farbami z niebiańskiéj palety swojéj.

Wyznaję, że mnie się chwyciło jakieś dziecinne dziwactwo, i że mnie owa Casa Cappelletti, jak to mówią, zupełnie z terminu zbiła. Choć wróciłem do hotelu i do gotowéj wieczerzy, nie mogłem się pozbyć natrętnych roideł. Chwyciłem się tedy lekarstwa, którego skuteczności już po wielekroć na sobie doświadczyłem, ile razy mnie nagabywały czcze i chorowite dumania — oto zniewoliłem myśl do głębszego rozbioru jakiéjś osnowy. Dzieje Romea i Julii same przez się dostarczyły przedmiotu do myślenia, więc zadałem sobie pytanie: *„zkąd się bierze, że miłość była, jest i będzie po wszystkie wieki tak niewyczerpaną i nigdy nieskończoną treścią dla poezyi i sztuki pięknéj?*

Zabrałem się, ile mogłem, do myślenia nad tém zagadnieniem, a to tém chętniéj, że istotnie nie było co innego czynić. Już noc późna — poczta zajechała. Ruszyliśmy — gdzieś tam na wysokościach olbrzymiéj karety błyszczały, niby dwie strażnice, dwie latarnie, co migotném światłem nie pokazywały przedmiotów, lecz tylko ciemną noc, więc, niby sny, przesuwały się ulice, place a potém przemknęły się i ostatnie domy Werony — potém drzewa, niby czarne olbrzymy towarzysząc gościńcowi, mijały nas szybkim pochodem. Nic nie przeszkadza do myślenia; oczy natury się zamknęły. Nie ma co czynić, ani opisywać, więc gawędźmy sobie co na myśl przyjdzie, byleśmy nie zbytnie męczyli czytelnika naszego.

DODATEK.

Rozbiór pytania: „*Zkąd się bierze, że miłość była, jest i będzie po wszystkie wieki tak niewyczerpaną i nigdy nieskończoną treścią dla poezyi i sztuki pięknéj?*“

Natura i całe rzeczywistości państwo z jednéj, a poezya i sztuka z drugiéj strony — życie powszednie, codzienne, a twórczéj fantazyi ideały, — oto są dwa światy tak niby wręcz różne, tak wprost sobie odwrotne, że się zdają być rozdzielone od siebie otchłanią nieprzebytą. A przecież i to znowu prawda, że poezya, że sztuka piękna rozpromienia duchową poświatą wszystko co w doczesności bieduje, co się rodzi i umiera na ziemi. Jakoż artystyczna, wieszcza fantazya i z martwéj i żyjącéj natury, z kolei rzeczy ludzkich i z najświętszych naniebnych uczuć człowieka bierze osnowy dla siebie. Zaiste, mistrzowi w sztuce rozwarte są na oścież wszystkie sprawy przyrody: czyli one będą Tatrów lub Alp skalném budowaniem, czyli puszczy uroczystym majestatem, czyli stepu niewysłowioną tęsknotą, lub grą morskich lub rzecznych wód, czyli napowietrzną obłoków widownią, czyli głośną, wrzącą, tajemniczą zwierzęcego życia dziedziną.

Dla mistrza atoli szerszém jeszcze władztwem stanie się człowiek z nieprzebranym zasobem swoich objawów. Bo patrzmyż, przezacnym dla artyzmu przedmiotem jest już sama postać człowieka, tém szlachetniejsza, że ją prześwieca dusza płomieniem własnéj bezśmiertnéj istoty swojéj; podobnie téż cisze domowego życia a rodzinnego obyczaju, i znowu pracowanie się kipiących uczuć serca, walki człowieka ze światem, i radości, smętki i wesela — i samo umieranie jego — głębokim odgłosem przenikną fantazyą mistrza, do dzielności ją budząc. A dopiéroż losy całych ludów, ich kolebki

otulone w aureolę mitów, ich tryumfy, ich boleści i mogiły, ich uroczyste niebu dziękczynienia lub błagalne krwawe łzy a pokuty ofiarne! Zaiste — życie dziejowe całych ludów i całych wieków odsłonione jest przed jasnowidzeniem twórczego geniuszu.

Lecz pytamy, czyli te wszystkie tłumne natury i rzeczywistości zjawiska, których nigdy ani przeliczyć, ani przebrać, jednakiego są znaczenia dla fantazyi mistrzów i wieszczów? Czyli raczéj nasuwa się nam jakby z konieczności przypuszczenie, że w téj ciżbie bez granic przedmiotów zmysłowego i duchowego świata, jedne będą więcéj a drugie mniéj doskonałą osnową dla artystycznych ideałów, że może nawet znajdą się i takowe, które się wcale nie nadają do dzieła sztuki. Jakoż właśnie miłość zdaje się być przedmiotem nierównie bogatszym dla fantazyi twórczéj, niż wiele innych zjawisk ze życia ludzkiego wziętych. Bo od wieków miłość jest piastą wszystkich powieści, komedyj, romansów, a gdy ją wielki mistrz uczyni sercem tragedyi, wtedy wstrząsa duszą ludzi i przejmie do żywego najskrytsze tajniki ich istoty; wtedy rodzi się arcydzieło jakim jest Romeo i Julia Shakspeara.

Będzie tedy, jak mniemam, rzeczą dość zajmującą, jeżeli bliżéj, choć polotnie, rozbierzemy ten stosunek natury i rzeczywistości do sztuki i poezyi; a w końcu wyjaśnimy sobie, dla czego miłość jest niewyczerpaną nigdy osnową dla twórczéj fantazyi (*).

Mówiąc dopiéro o przedmiotach zewnętrznego świata, nazwaliśmy je słusznie osnową dla téj twórczéj potęgi; i zaiste one są dla niéj osnową, bo przecież te przedmioty nie mogą być przeniesione żywcem na wysokości ideałów; bo ani sztuka, ani poezya nie jest bezduszną fotografią kopiującą i powtarzającą na oślep formy zmysłowe. Każde zjawisko rzeczywiste powinno być wprzód przeistoczone, przetopione w ogniach duchowych natchnienia, zanim się stanie prawdziwém sztuki lub poezyi dziełem.

Zaprawdę, rzeczywistość ziemska, doczesna nie wystarczy nieskończonéj tęsknocie, robiącéj w tajemniczém wnętrzu człowieka. W głębiach jego wołają głosy innych światów, rajskiéj dziedziny wysłanniki. Człowiek party będąc temi mocami silniejszemi od niego, przestać nie może na formach jestestw rzeczywistych, które, jako doczesne, ułomne, pojawiają się i znikają w czasie. On tedy je przerabia i przeistacza na dzieła artystycznéj piękności, by się stały wyrazem téj duchowéj nadziemskiéj treści, przebywającéj w jego sercu. W tém przeto parciu mocy nadświetnych w piersiach człowieka należy upatrywać źródło, powód a pierwszy zawiązek wszelkiéj sztuki i wszelkiéj poezyi.

(*) Wstęp rozprawki niniejszéj, zajmujący mniéj więcéj czwartą część, odczytałem na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Krakowskiego dnia 26 Lutego 1859 roku, rozbierając ogólnie stosunek rzeczywistości do sztuki i poezyi.

Przecież słusznieby się tutaj zapytać można, czyli z tego naszego poglądu na dzieła artystyczne nie wypływa, jakobyśmy pracom śmiertelnych rąk człowieka przypisywali doskonałość wyższą niż rzeczywistości pojawom, a zwłaszcza już jestestwom natury? Bynajmniéj! Jakoż wszystko, co ma bytność w naturze, jest rzetelne, istnieje rzeczywiście, a tętni życiem prawdziwém; przeciwnie dzieła sztuki mają bytność zwodną, choć wdzięków pełną; one są zrodzone w państwie lubych czarodziejskich pozorów, one żyją tylko życiem tamecznem uroczych ideałów.

Uważmy téż, iż piękność artystyczna jest pięknością jedynie w ludzkiém znaczeniu. Pięknością zaś natury jest owa niezgłębiona, nieogarniona mądrość Boża, przebywająca we wszech rzeczach stworzonych, a wiążąca je wszystkie, jako wzajemne środki i cele, w jedność i całość cudu pełną. Do téj piękności nie tylko żadna sztuka zbliżyć się nie zdoła, lecz jéj nawet myśl ludzka nigdy nie ogarnie. Nie mieszajmy tedy téj piękności wszech stworzeń z pięknością właściwą, bo artystyczną. „Piękność“ jest tedy jedna i taż sama nazwa dla dwóch pojęć wręcz od siebie różnych.

Rozważmy przedewszystkiém, choćby nieco abstrakcyjnie, węgły, na których oparta umiejętność nasza o rzeczywistości świecie. Wiemy wszyscy, że idee, ustawy ogólne, prawa i pojęcia rodzajów, gatunków nurtują na dnie bytności widzialnéj, objawiając się ową wszechnicą jestestw, zjawisk jednostkowych, których liczba nigdy nieprzeliczona i nieprzebrana.

Tak zaiste stają w obec siebie niby dwa państwa osobne — z jednéj strony uznajemy owe idee, ustawy, pojęcia ogólne rodzajów; one są wprawdzie powszechne, nieprzemijające nigdy, wiecznie trwałe, ale są abstrakcyjne, jedynie dla myśli a refleksyi przystępne, a niewidne dla cielesnych zmysłów naszych. Z drugiéj strony występuje tłum jestestw jednostkowych, które rodzą się wprawdzie i w rychle przemijają, lecz za to są rzeczywiste, mając bytność prawdziwą, rzetelną. Owe ogóły abstrakcyjne lubo trwają, nie przemijając nigdy, jednak byłyby tylko złudą bezistną, gdyby nie znalazły objawu swojego w tych jednostkowych przedmiotach, stanowiących właśnie ich prawdziwe znaczenie. Tak więc dwie te sprzeczności, bo ogół, rodzaj, a jestestwo rzeczywiste są jednakowéj ważności a potęgi. Obie te niby odwrotności, właśnie dla tego, iż niemi są, nawzajem się dopełniają, a są sobie równe. Tak ogół i jednostkowość, właśnie z powodu, iż są sobie wbrew przeciwne, nawzajem się bez siebie obejść nie mogą; bo każda z tych odwrotności jest przeciwieństwem drugiéj, i dla tego istnieje, bo istnieje druga. Każda jest warunkiem drugiéj. Każda tedy istnieje równą koniecznością jak druga. Żadna z nich nie przeważa drugiéj znaczeniem swojém; żadna z nich nie pochłania drugiéj, lecz jéj wymaga dla własnéj bytności swojéj. Jakoż każdy z tych ogółów, rodzajów, okazuje tém swoją moc, że się uzmysławia odpowiedniemi mu jestestwami, że jest dla

nich ogólnem prawidłem, a przytomnym w nich ogólnym zakonem. Każde zaś z tych jestestw jednostkowych ulega wprawdzie rodzajowi swojemu, rozwijając się wedle jego ogólnéj istoty, ale każde z tych jestestw znowu dowodzi tém jednostkowéj swojéj natury, iż się rozwija po swojemu, to jest indywidualnie. Bo wyrażając rodzaj, do którego należy, dopełnia tego w sposób zupełnie sobie właściwy a wyłączny (oryginalny). Słowem, każda jednostka, słuchając ogólnych prawideł, okazuje jednak *indywidualność* swoją. Jakoż, *indywidualność jest właśnie istném wyrażeniem owéj jednostkowości*, jest tedy istnym odwrotnym biegunem owego ogółu. Jednostka sama przez się byłaby czémś głuchém, gdyby nie miała indywidualności, różniącéj ją od wszystkich innych jednostek.

Tym trybem przeto się dzieje, że jestestwa, należące do jednego i tego samego rodzaju, uzmysławiające tedy jedną i tęż samą ideę, różnią się przecież między sobą nieskończenie rozmaitą indywidualnością swoją. Widać tedy, iż w każdym rzeczywistym przedmiocie zchodzą się dwa czynniki, bo idea, ogół, rodzaj, a zarazem indywidualizm jednostkowy (*).

(*) Czytelnik łaskawy widzi, że nam tutaj głównie chodziło o okazanie, jako indywidualność jest czémś wynikającém koniecznie ze saméj istoty rzeczy, że istnieje równém prawem jak ogół. Rozpisałem się nieco szerzéj w tym względzie, bo rozumienie téj prawdy jest ciężkiego znaczenia. *Vischer*, autor wielce znakomitéj ośmiotomowéj, właśnie ukończonéj, Estetyki, z innego stanowiska zapatruje się na rzeczy. On indywidualność jestestw uważa być wprost skutkiem samych okoliczności zewnętrznych, wpływających na rozwój jestestw, a zatém wynikających od przyczyn, które są obce względem jestestw, które są tedy względem nich przypadkowe. Vischer tedy przyznaje jedynie wagę i konieczne znaczenie ogółowi, rodzajowi. U niego ten ogół (idea) pochłania jednostkowość, pochłania indywidualizm, osobowość. Jest to stanowisko, prowadące wprost do panteistycznych pojęć. Jakoż Vischer należy właśnie do téj strony szkoły Heglowskiéj, która wpadła w sidła panteizmu. Czytelnik obaczy poniżéj, że i my uwzględnimy moce ze zewnątrz na jestestwo pływające, a które przypadkowemi zowiemy; my jednak im naznaczymy miejsce zupełnie podrzędne. Powodem tego błędu owéj szkoły jest pomyłka, popełniona w saméj logice, i sprzeczność jéj z własnemi zasadami. W książce mojéj „Wykład Filozofii“ sprostowałem tę pomyłkę, o ile mniemam, szczęśliwie. Do jakich zaś skutków owa pomyłka doprowadziła cały system filozoficzny téj szkoły, to wytknąłem w końcu drugiego tomu tego dzieła mojego. Tam wspomniałem spaczenia się poglądu téj szkoły prawie we wszystkich sferach umiejętności, a w dzielnicach najważniejszych dla człowieka. Tam zarazem wykazałem, że moje własne i wręcz różne stanowisko prowadzi téż do innych, wcale różnych, a zadawalniających wypadków. Łaskawy czytelnik niechaj atoli tych powyższych wyrazów nie bierze za zarozumiałość a pełne próżności samochwalstwo; bo myślę, że każdemu wolno się pochlubić choć dobremi chęciami. Książka Vischera, napisana z nadzwyczajnym i wielce świetnym talentem, z obszerną a głęboką erudycyą, jest jawnym dowodem, że i człowiek niepospolitych zdolności powikłać się może, jeżeli wypuści z przed oczu prawdy najświętsze, które są podwaliną naszego żywota. Ta atoli estetyka Vischera we wszystkich materyach, niebędących w związku z owém błędném stanowiskiem jéj autora, jest pełna błyskawicznych a głębokich spostrzeżeń. Więc ja wiele pod tym względem z tego dzieła korzy-

Podpatrzmy cichą a tak cudu pełną pracę natury w tym świecie Bożym, a obaczymy, jak owa indywidualność, choć zwolna i zwolna, jednak coraz silniéj a silniéj o sobie znać daje. Na najniższych szczeblach fizycznego świata ona zaledwie jest cieniem siebie saméj. Kamień, skalną okruchą będąc, jest wskroś podobny do innych kamieni tego samego rodzaju, a różni się tylko od nich to ogromem, to kształtem zewnętrznym. Dopiéro w krystalizacyi, w któréj natura coś sobie marzy o formach roślinnych, tworzą się niby osobne indywidua. Takowe kryształy różnią się od siebie nie tylko wielkością, ale i tém, że jednemu z nich więcéj, a drugiemu mniéj się udało wyrobić sobie formy właściwe. Nasza ziemska kulica, uważana jako planeta, będzie już silniejszym wyrazem indywidualności, skoro ją weźmiemy w stosunku do innych ciał niebieskich, gwiazdnych siostrzyc swoich. Części świata, owe wielkie indywidua natury, tak różne między sobą co do rysunków poziomych a plastyczności kształtów, są jakby symbolicznym wyrazem owych różnych aktów wielkiego dramatu, które na nich odbywa historya ludzkości. Jaśniéj a jaśniéj atoli już przeziera indywidualizm w dzielnicy organizmu. Puszcza prawiekowa tysiącem a tysiącem drzew poszyła szeroki płat kraju. Choćby te wszystkie drzewa jéj były jednego i tego samego gatunku, przecież każde z nich jest inne a inne, żadne nie jest ścisłem drugiego powtórzeniem. Każde jest indywidualnością dla siebie. Ba! na jedném i tém samém drzewie, wśród ciżby bogatéj a natłoku bujnego liści, każdy liść jest inny, jest niby oryginalnym dla siebie, żaden nie jest drugiego ślepem powtórzeniem. Ta różnica jeszcze dobitniéj się potęguje w dzielnicy zoologicznéj, zwłaszcza u zwierząt wyższego rodzaju. Nasz zawcześnie zgasły Piotr Michałowski († 1855), człowiek z tak zamożném uposażeniem duchowém, zwłaszcza artystyczném, często w dni targowe odwiedzał nasz Kleparz krakowski; chodził wśród fur włościańskich, wpatrując się pilnie w nasze koniki, studyował wyraz ich twarzy a całego wejrzenia. A te badania nastręczały mu niewyczerpaną osnowę, bo, jak mawiał, każde z tych szkapiąt inaczéj spogląda na świat, o czémś innem niby „myśli“ i innego jest psychicznego usposobienia; więc żadne nie jest téj saméj indywidualności, co drugie.

A cóż dopiéro rzec o dziedzinie żywota ludzkiego? Tutaj indywidualność staje się dopiéro prawdziwą indywidualnością. Ona na niższych stopniach jest dopiéro usiłowaniem, doświadczeniem się, niby tylko własną wróżbą swoją. W świecie stworzeń rozumnych indywidualność nie tylko uwydatnia się najpotężniéj w kształcie ciała, w me-

stałem, a często bardzo, tak w téj niniejszéj rozprawce, jak w innych moich pracach, na niéj się opieram. Uważam atoli, że młodszy czytelnik, mało jeszcze wdrożony w spekulacye filozoficzne, winien się miéć na baczności, czytając dzieła podobne.

tryczności ruchów, w mimice i t. d., lecz występuje z całą wyrazistością w fizyognomii. Choć każdy człowiek będzie przedstawcą ogólnéj idei ludzkiéj natury, co więcéj, choć on wyrażać będzie ogół swojego szczepu, swojego narodu, nawet swojéj rodziny, przecież różnić się będzie nawet na zewnątrz indywidualnością własną swoją od wszystkich innych ludzi. Niechaj staną obok siebie bracia bliźniaki, a poznasz ich różnice indywidualne, niezawodne. — Wyższéj jednak rozmaitości są usposobienia wewnętrzne ciała, więc temperamenta i różne ich mieszaniny, organa i różna ich moc i stosunki ich wzajemne i t. d. A cóż dopiéro mówić o téj indywidualności wewnętrznéj, duchowéj! Uważmy, że każdy człowiek jest nieprzebraném morzem przeróżnych pierwiastków, np. wyobrażeń, pojęć, myśli, i znowu uczuć, chęci, pragnień, skłonności. Co więcéj, każdy z tych nieprzeliczonych pierwiastków występuje w każdym człowieku innym stopniem dzielności a potęgi, inaczéj się zachowuje do innych pierwiastków, inaczéj się wiąże i kombinuje z innemi i t. d. — Wszak i tutaj, w tym świecie duchowym, indywidualność staje się dopiéro zupełną, całkowitą, gdy się dopnie najwyższych szczytów swoich.

Jakoż w dziedzinie stworzeń rozumnych, jednostkowość indywidualna rozwija się całą pełnią swoją, gdy się staje samoistną, samodzielną za pomocą własnéj woli, a potęgi swojéj, gdy sama siebie tworzy. Jakoż, usposobienia cielesne, skłonność serca, zasoby umysłowe są człowiekowi dane, bez jego przyczynienia się właściwego; są jego treścią wrodzoną. On jednak winien użyć téj całéj wrodzonéj a danéj mu treści jako wątku a materyału dla woli swojéj, jako środka dla celów swoich. On winien ująć tę przeróżną treść ładem i szykiem, i panować nad nią, to podniecając, to ukrócając moce odzywające się w nim. Słowem, jego zadaniem jest, by poddał tę całą treść rozmaitą swojego usposobienia wrodzonego pod ogólne zasady, utworzone własną refleksyą i rozumowaniem a własną wolą. Te zasady stają się ogniskiem jego postępowania i całego żywota. Tym trybem człowiek wyrabia sobie mocą swobodnéj woli swoją indywidualność samodzielną, zatém indywidualność w najwyższém znaczeniu, bo wyrabia sobie *charakter*, więc czyni się własném swojém dziełem.

Te zasady rozumowe, będące ogniskiem a piastą życia, są zrazu jedynie osobistém przekonaniem, więc bywają w każdym człowieku inne a inne. Gdy atoli człowiek wzniesie się powyżéj siebie, gdy temu pracowaniu jego nad sobą przyświecać będzie światłość z góry, wtedy te zasady, stanowiące jego charakter, staną się zarazem prawdami ogólnemi, będącemi już powszechnym, a świętym zakonem wszech jestestw rozumnych, wtedy charakter stanie na wysokościach idei etycznéj, moralnéj.

Widzimy przeto, że indywidualność jednostkowa, dopinając się szczytów swoich, stając się w najzacniejszém znaczeniu samoistną,

już tém samém przeistacza się na ogół, na uosobienie idei ogólnéj, — bo staje się urzeczywistnieniem praw ogólnych moralności i zacności. Mimo to jednak, człowiek nie przestaje być indywidualnością, odróżniającą się dobitnie od wszystkich innych ludzi. Bo człowiek nie jest ogólnikiem, nie jest abstrakcyą głuchą. On jest jakby wcieleniem prawd powszechnych, o ile człowiek śmiertelny niem być zdoła; on będzie wykonywał te prawdy po swojemu, wedle indywidualności swojéj, wedle swojego położenia w świecie a zasobów osobistych i możności własnéj.

Widzieliśmy tedy ogólny stosunek, w którym się do siebie mają owe dwa czynniki, bo ogół i idea (rodzaj, gatunek i t. d.), z jednéj strony, a jednostkowość, indywidualność z drugiéj strony.

Baczmyż atoli, że do tych dwóch czynności, wypływających koniecznie z saméj istoty przedmiotu, przystępuje w świecie rzeczywistym jeszcze trzeci czynnik, który jest podrzędny, a wręcz od nich różny. Każde albowiem jestestwo jest tylko ułomkiem a maluchną cząstką całości rzeczywistego świata; zatém idzie, iż ono powstaje, tworzy się i rozwija wśród nieskończonéj liczby innych a współczesnych mu pojawów, i jestestw i sił przyrodzonych, od których zależy, odbierając od nich wrażenia i podlegając ich wpływom. Nie dziw tedy, że to jestestwo odniesie z tych stosunków mnóstwo cech i znamion, które właśnie będą śladem tego zewnętrznego działania, a wpływu obcych mu potęg.

Te cechy możemy nazwać cechami *przypadkowemi*; lubo nazwa takowa jest tylko słuszną pod pewnym względem. Jakoż, jeżeli z saméj istoty rzeczy wynika, że każdy przedmiot istnieje wśród niezliczonych innych pojawów współczesnych, od których tedy koniecznie odbiera wrażenia, więc téż znamiona, będące skutkiem tych wpływów, są również konieczne, a nie przypadkowe, bo wynikają z saméj istoty rzeczy. Te cechy i ślady są zaprawdę ugruntowane na powodach rozumnych.

W naturze przeto, uważanéj jako całość, nie ma trafu, nie ma bezokiego przypadku. Inaczéj się rzecz wykaże, jeżeli jakowe jestestwo nie będzie uważane jako cząstka, jako ułomek natury a rzeczywistości całéj, jeżeli je weźmiemy z osobna, zatém jako całostkę odrębną. W takim razie zaiste te znamiona jego, jako niepłynące z właściwéj mu istoty, uchodzić mogą za obce, naleciałe, więc przypadkowe.

Łatwo pojąć, iż działanie potęg zewnętrznych na przedmiot wywrze téż silne wpływy na cały rozwój jego, bo i na wyrażenie ogółu, do którego on należy, i na indywidualność jemu wyłącznie właściwą. Dla tego zapewne mieliśmy słuszność za sobą, nazywając te wpływy trzecim czynnikiem, obecnym we wszystkich rzeczywistości pojawach.

Jeżeli to zewnętrzne działania a okoliczności przypadkowe są wrogie a przeciwne jestestwu, wtedy paczą rozwój jego, zadając mu gwałty. W takowym razie owe cechy przypadkowe, naleciałe, niby przytłumią indywidualność jego, a zarazem przyćmią w nim ideę a ogólną istotę, bo pierwiastek ogólny, rodzajowy.

Przeciwnie, jeżeli okoliczności a warunki zewnętrzne szczęsnym przypadkiem sprzyjały jestestwu, wtedy téż ono wyświęci w pełni indywidualność swoją, a zarazem stanie się czystém przezroczem ogólnéj swojéj idei.

Jeżeli się zdarzy szczęśliwym trafem, że jestestwo stanie się takowym objawem nie przyćmionym, nie zwichniętym swojéj idei, a zarazem objawem indywidualności sobie tylko właściwéj, wtedy jestestwo takie (zdarzenie, zjawisko) w oczach sztuki będzie *pięknym* przedmiotem.

Widać zatém, iż piękność, w znaczeniu ludzkiém, artystyczném wzięta, zależy w rzeczywistym świecie od szczęśliwego, sprzyjającego przypadku, bo od szczęśliwego zbiegu okoliczności.

Patrzmyż — jakto na naszych przechadzkach około Krakowa stanęły dwa drzewa kasztanowe, rozwinięte w całym przepychu swoim! Z pośród gęstego, tajemniczego liści splotu strzeliły kwiaty, niby wspaniałe kandelabry srebrne, przyświecając radośnym weselom młodéj, niewinnéj natury. I nadziwić się nie możesz téj piękności bujnéj, sutéj, a téj sile a świeżości roślinnego żywota. Oba te kasztany są istnym wyrazem ogólnéj swojéj idei, swojego wspólnego rodzaju a gatunku, a przecież one różnią się wręcz od siebie indywidualnością swoją, którą téż każdy rozwinął całą pełną potęgą. Bo téż oba drzewa trafiły przypadkiem na okoliczności arcyszczęśliwe; jakoż i grunt odpowiedni, i obsłona od wichrów wrogich, i sprzyjające stanowisko od słońca pomogły do tego pełnego ich rozwoju. Lecz nie daleko od tych drzew błogich biedzi się trzecie, ubogie, smutne, zwichnione, skarłowaciałe, umierające na suchoty, nacechowane śladami krzywd zewnętrznych, bo ono przypadkiem stanęło na gruncie nieprzyjacielskim, wśród wydmuchów, pod okapem jakiegoś domu, nie znając słońca ani rosy. Tak widać, jako moce zewnętrzne albo sprzyjają rozwojowi wegetacyi, albo go przytłumiają, dławiąc i przyduszając wrodzone jéj zdrowie. One zwą się wprawdzie przypadkiem, bo są obce i zewnętrzne względem jestestwa, a przecież wynikają koniecznie z całego ładu i rządu natury. Moglibyśmy przytaczać bez granic przykłady, to ze świata zmysłowego, to z duchowéj dzielnicy człowieka. Tutaj okoliczności nieszczęśliwe: niedostatek, choroby, namiętności, przeszkodziły piękności jego ciała; indziéj znów nieprzyjazne moce zewnętrzne przyćmiły jasny płomień potęgi duchowéj. Choć i to prawda, że im wyższe miejsce zajmie jestestwo wśród szczeblów natury, to jest, im dzielniéj daje o sobie znać indywidualność, tém mniéj miewają nad nią przewagi owe moce, tak zwane przypadkowe. Aż na samych szczytach, kędy stworzenie rozumne wyrabia sobie samoistnie charakter moralny, tam już przypadkowość traci wpływy swoje. Bo czém jest człowiek mocą

woli swojéj, tém jest z istoty swojéj; gdyż wola jest człowiekiem samym. Dobra wola jest jego wartością najwyższą a prawdziwem jego znaczeniem.

Z tego naodwrót wynika, że w onych nizkich sferach natury, kędy indywidualność jest dopiéro jakby bezmocném usiłowaniem, tam téż przypadek włada całą despotyczną przemocą.

Uważmy teraz, co się stanie, gdy człowiek z jakiegoś przedmiotu natury, będącego rzeczywiście tylko cząstką wielkiéj całości, utworzy sobie dowolnie całość, i niby całkowite indywiduum. W takim razie takowa indywidualność, właśnie dla tego, że jest jedynie sprawą dowolności człowieka, będzie sama niby narzuconą, a obcą dla tego przedmiotu, będzie tedy sama czémś przypadkowém względem tego przedmiotu. Ale przytoczmy jaki przykład. — Części świata są zaprawdę z istoty swojéj całościami, indywiduami, podobnie i niektóre kraje z natury swojéj są takiemi geograficznemi całościami, np. Anglia, półwyspek Pirenejski, Grecki, Włoski, wraz ze Sycylią i t. p. Gdy atoli sztuka zabierze się do malowania jakiego widoku kraju, pejzażu, już ona zniewolona do ograniczenia się, bo do zastosowania się do natury wzrostu ludzkiego. Malarz tedy obiera sobie dowolnie drobną cząstkę jakiéjś całości i takową cząstkę uważa za całość i przenosi ją na obraz. Co więcéj, artysta wykrawa sobie nawet z widoku rozesłanego przed nim jakąś część, i takową biorąc niby w ramy, przeistacza na dzieło sztuki, a tém samém czyni z niéj pejzaż, całość indywidualną, a indywidualną dla tego, bo ta wybrana część przestrzeni jest niby w obrazie całostką, a różni się od przyległych w naturze części. — Rozumie się tedy, że dla téj saméj rzeczywistéj natury takowe dowolne postępowanie artysty jest zupełnie czémś obcém, gwałtownem, zewnętrznem, narzuconém, przypadkowém, więc ta indywidualność, tym sposobem przez niego utworzona, jest sama tylko przypadkową. Bo on rozkroił osnowę ściśle do siebie należącą, on ujął cząstkę rzeki, cząstkę doliny, część pasma gorskiego i t. d.; więc poprzecinał te wszystkie czynniki, które w rzeczywistości są ściśle z sobą powiązane, a mają w prawach natury swoje głębokie powody.

Stańmy np. na naszej mogile Krakusa i popatrzmy na świat, który ją w około otoczył wieńcem swoich uroków; te pagóry strojne w dąbrowy, te dolinki przytulne, i skalne ściany krzemionek, i znowu siwa Wawelu głowa i Wisły ruchome zwierciadła, a zdaleka Tatrów obłoczne grody, a łąki i pola w barwne sukienki ubrane, — toć zaiste wszystko zbiegło się tak wdzięcznie i lubo, że uwierzysz z całego serca, iż anioł piękności przyrody, uśmiechając się do geniusza historyi, przygotował ten wdzięczny świat za ojcowiznę bohaterowi, co tu usnął pod tą mogiłą zieloną. Umiejętność wytłómaczy ci jasno i rozumnie, że te skały i pagóry, że ten Wawel i biegi Wisły, że te wszystkie szczegóły wiążą się z sobą ścisłym geologicznym powodem, że one są dalszym ciągiem ukształtowania całego w koło kraju; a może nawet geolog dowiedzie, że one zrozumiane być mogą dopiéro dokładniéj z utworzenia się całéj téj części Europy. — Tutaj tedy nie ma żadnego ślepego trafu. Dykcyonarz natury nigdzie nie zna przypadkowości, w nim wszystko jest mądrością, uzasadnieniem głębokiém. Zebranie się tych szczegółów jedynie wtedy będzie się zdawać przypadkowém, gdy ten nasz widok, z mogiły widziany, samowolnie odłączymy od całości okolicy; bo wtedy zginie związek tych szczegółów z całém ukształtowaniem geologiczném kraju. Wtedy zdawać się będzie jakoby szczęsnym przypadkiem się stało, że właśnie ta wdzięczna a tak bogata rozmaitość zebrała się w tém miejscu, tworząc obraz uroczy, zachwycający. Przypadkiem téż zdawać się będzie, że właśnie w chwili, gdy dumasz na téj Krakusowéj mogile, słońce tonie pod poziom, zalewając ten piękny świat potopem swojéj poświaty i odziewając go we wszystkie tony farby z palety onych malarzy skrzydlatych, co malują, złocą i purpury wschodu i zachodu płomienia i co malują i barwią szaty kwiatów i obłoków rąbki.

Widzimy tedy, że zawsze, gdy przedmiot, będący w naturze tylko cząstką jakiéjś całości, zostanie przez artystę od téj całości swojéj odcięty, gdy więc będzie przeistoczonym na całość niby na indywiduum osobne, wtedy, jakośmy powyżéj rzekli, ta indywidualność jego sama stanie się jakoby przypadkowym trafem, bo jest utworzona przez artystę, wbrew rzeczywistéj naturze przedmiotu. Widać tedy, że gdy na wyższych stopniach natury przypadłości zewnętrzne przyćmiewają indywidualność przedmiotu, wynikającą z własnéj jego istoty, już na odwrót w razach powyżéj wspomnianych indywidualność pochodzi jedynie ze samego trafu a przypadłości zewnętrznych, bo z dowolności człowieka.

Wyrzekliśmy powyżéj zasadę, iż od szczęśliwych okoliczności zależéć będzie piękność rzeczy przyrodzonych, to jest piękność w znaczeniu ludzkiém, artystyczném, zasadzająca się na pełnym rozwoju przedmiotu, tak pod względem jego ogólnéj idei, jak i pod względem jego indywidualności. Otóż zasadę takową winniśmy zastosować obszernie i wielce swobodnie.

Tak np. zdarzyć się może, że przypadek przelotny, że chwilka błyskawiczna wywoła w przedmiocie właśnie całą piękność jemu właściwą. Pewien z naszych malarzy zapuścił się w Tatry. — Młody gazda przewodnikiem był do Pięciu Stawów. Artysta jest młody; on folblut mieszczuch, więc dla niego furdą dostać się na trzecie piętro kamieniczne, biorąc pędem po dwa schody. Ale przecież mu teraz po tych upłazach jakoś nie bardzo radno, gdy dysząc gramoli się pod turnie zawrotne za góralem swoim, co, niby baletnik tatrzańskiéj natury, tańcując skacze od skały do skały. Bo suchego górala nogi, choć bezłydne, jakby na stalowych sprężynach. A biédakowi nie ciąży obiad z chleba owsianego, popłókany wodą kryniczną. Malarz oblany znojem ustał, siadł, bo mu tchu brakło-

Gazda spina się w górę po ścianie skalnéj, by „panockowi“ jakiéjś dostępniejszéj drogi wyszukać. Wtém groźny bałwan granitowy zastąpił góralowi drogę, a granit ślizgi, stromy i gładki; góral chwyta za zwieszony ciemny warkocz kosodrzewiny i ciska się w górę, a w chwilce już ów groźny bałwan pod jego krypciami. — Z téj chwili przelotnéj korzysta malarz i, choć do ostatka znużony, uchwycił górala ołówkiem. Góral jakby żyw zaklęty w tece artysty! — On ani roi sobie, że mu tak pięknie z tym ruchem! Biedaczysko, wychowane na głodzie i chłodzie, ani przeczuwa, że może wnet malowany, chromolitografowany, sztychowany rozejdzie się w tysiącznych egzemplarzach po świecie, że przechowany w jakiémś pozłocistém album, stanie się stroikiem wytwornych salonów, a admiracyą eleganckich pięknych dam. Otóż ten ruch a ułożenie, chociaż chwilowe, gazdy wywołane były przypadkiem, bo ową skałą a kosodrzewiną, co mu się trafem nawinęła.

A tak trafem wystąpiła na spotęgowany jaw i ogólna idea człowieka, ściśléj jeszcze ogólna idea górala polskiego, a zarazem indywidualność jednostkowa, bo zapewne inny góral, choć także tatrzański, choć w témże samém położeniu, byłby się pokazał znowu po swojemu, nie byłby pewnie ślepą kopią tamtego.

Słowem, szerokie wielce bywa pod tym względem władztwo przypadłości, ona niekiedy nawet zmienia wskróś znaczenie przedmiotu. Zostańmy jeszcze przy przykładzie naszym. Toż samo drzewo, co było tak piękne, co było tak harde gęstym bukietem liści i kwiatów przystrojem — teraz zgruchotane burzą, strzaskane piorunem, sterczy jak martwy szkielet, wyciągając, niby trupie ramiona, suche konary. Rzekłbyś, że się stało upiorem dawnego życia pełnego przepychu. Koło niego tętni natura żwawym pulsem, ochoczym, weselnym. A jednak ten pień umarłego drzewa, te konary jego, choć po skonie, tak jeszcze patrzą potężnie, groźnie i silnie, iż są istotnym obrazem zgasłéj wspaniałości i śmierci majestatu. To drzewo i teraz jest piękne, choć jest wskróś innéj piękności. Bo ono inaczéj teraz przemawia do poety, do malarza, niż wtedy gdy żyło jeszcze w okazałości sutéj a zamożnéj swoich sił. Ono teraz budzi dziwne domagania w piersiach człowieka. A przecież to drzewo, choć po śmierci, jest i teraz również objawem ogólnéj idei, choć idei różnéj od téj, którą wyrażało za życia; ono jest i teraz wyrazem indywidualności wyłącznéj, bo różniącéj je od wszystkich innych drzew, choćby także tego samego gatunku, choćby także strzaskanych burzą, zgruchotanych piorunnym gromem.

Nie skończyłbym rychło, gdybym miał wyczerpać wszelkie zastosowanie naszéj powyższéj zasady. Chciéjmy tedy tylko w ogólności pamiętać, że piękne przedmioty w naturze właśnie dla tego są piękne, że w nich okoliczności przypadkowe przeważnie przyczyniły się do uwydatnienia w nich ogółu idei, a zarazem i indywidualności

wyłącznéj, jednostkowéj. Teraz snujmy dalszy wątek rozumowania naszego.

Otóż — uważmy najprzód, że takowe piękne przedmioty będą dla sztuki wzorem a wyćwiką. Artysta na nich się uczy prawidłowych form, a prace jego, w tym celu ułożone, będą artystycznemi *studyami*.

Jak atoli te studya są dla mistrza niezbędnie potrzebne, trzymając go na wodzy, by nie odbiegł od natury, więc od źródła wszelkiéj artystycznéj prawdy, tak przecież one nie będą jeszcze sztuki dziełem. Bo fantazya artystyczna jest czémś nieskończenie wyższém, niżeli kopiowaniem przedmiotów, choćby najpiękniejszych.

Jakoż żaden przedmiot, choćby był najwyższych uroków, na które tylko natura zdobyć się może, nigdy nie dosięgnie bezwzględnéj, artystycznéj, idealnéj piękności. Bo żaden przedmiot świata rzeczywistego nie będzie nigdy wolnym zupełnie od śladów krzywdzących, a będących skutkiem zewnętrznego wpływu. Żaden przedmiot rzeczywisty nie okaże się zupełnie wolnym od owych cech przypadkowych, co są albo obojętnym przyborem dla prawdziwéj treści jego, albo nawet skażeniem, paczącém jéj objaw zewnętrzny. Słowem, na nizinach rzeczy skończonych, nie ma jestestwa doskonałéj, artystycznéj, idealnéj piękności, to jest piękności, któréjby już pod względem sztuki nic zarzucić nie można.

Jestestwa natury, wedle mniéj lub więcéj szczęśliwych okoliczności a warunków, to mniéj, to więcéj zbliżą się do piękności artystycznego ideału, ale go nigdy nie dosięga, ale nigdy z tym ideałem nie spłyną w jedność zupełną. Bo, jak już wyżéj rzekliśmy, artystyczna piękność nie jest już bynajmniéj natury zadaniem, jéj cele są inne a głębszego daleko znaczenia.

Widać przeto, że tutaj rozpoczyna się powołanie twórczéj, artystycznéj fantazyi. Jakoż do niéj należy usamowolnienie przedmiotu od owych cech naleciałych, przypadkowych, od owych szczegółów obojętnych dla treści jego, lub nawet jéj sprzecznych a wrogich, a w każdym razie przyćmiewających istotę wewnętrzną przedmiotu. Nie ma wątpliwości, że téj sprawy artysta nie nauczy się od żadnéj teoryi umiejętnéj. Do téj czynności trzeba szczęśliwego instynktu, a misternego uczucia. Przedmiot rzeczywisty, zanurzony w toniach duchowych mistrza, z nich dopiéro wystąpi jako odrodzony, jako wyswobodzony od pierwotnych niedostatków swoich.

Zapytajmy się atoli, czyliż i ta czynność wystarczy, by zamienić przedmiot rzeczywisty na istne dzieło sztuki? Czyliż działanie fantazyi ogranicza się jedynie tém prostém upięknieniem rzeczywistego przedmiotu, uwalniającém go od cech przypadkowych, krzywdzących jego pojaw na zewnątrz widny?

Bynajmniéj! Czynność takowa byłaby jedynie ujemną, ona zasadzałaby się tylko na uwidomieniu o tyle idei ogólnéj, o ile ją już

sam przedmiot wyraża, i wykazywałaby jedynie o tyle indywidualność jego, o ile on sam rzeczywiście ją już rozwinąć zdołał.

Oczekujemy wyższéj czynności po mistrzu. Żądamy od niego spotęgowania do najwyższego stopnia owych dwóch czynników piękności, bo najprzód spotęgowania idei ogólnéj, rodzajowéj, a to tak dalece, aby przedmiot stał się jakby przedstawcą doskonałym całego swojego rodzają; — a powtóre wymagamy spotęgowania indywidualności przedmiotu do tego stopnia, aby ona dosięgła szczebla wyłącznéj oryginalności, wymagamy, aby przedmiot ten indywidualnością swoją odróżnił się wręcz od wszystkich innych swojego rodzaju.

Zanim bliżéj rozpatrzymy się w tém zadaniu artysty i poety, obaczmy, coby się stało, gdyby tylko jeden z tych dwóch czynników był samodzielnie spotęgowanym.

Jakoż w razie, gdyby dzieło artysty wyrażało sam rodzaj, samą ogólną ideę bez indywidualności, jużby wtedy było martwym ogólnikiem, abstrakcyą bez życia i prawdy, niby definicyą uwidomioną, formułą uzmysłowioną. Przecież takowy ogólnik jest nawet prawie niepodobny do wykonania. Jakoż, np. w tablicach załączonych nawet do ksiąg zoologicznych, botanicznych i t. d., widujemy wizerunki roślin, zwierząt, oddanych zawsze z pewném znamieniem indywidualności; choć w rysunkach takowych, właśnie dla celów naukowych, chodzi głównie o rodzaj, gatunek, a nie o jednostkowe indywidua. Z tego znać, jak trudno odłączyć indywidualność od ogółu.

Gdyby zaś nawzajem sama indywidualność przedmiotu się spotęgowała bez względu na rodzaj, do którego należy, — w takim razie nastąpiłoby to, co zawsze i wszędzie się dzieje, gdy jednostka oderwie się od prawd ogólnych, pod które należy. Jednostka taka staje się w świecie moralnym — odstępcą, wyrodkiem, a w świecie estetycznym — brzydotą, szpetnością.

Nawróćmy atoli do naszego założenia. Powiedzieliśmy, iż oczekujemy po dziele sztuki najwyższego spotęgowania ogólnéj idei przedmiotu, a zarazem wzniesienia indywidualności jego do najwyższego znaczenia. Zrazu mogłoby się zdawać, jakobyśmy po mistrzu w sztuce lub poecie wymagali rzeczy niepodobnych do rozwiązania, bo pojednania z sobą sprzeczności wręcz przeciwnych. Lecz właśnie w pokonaniu tego sprzeciwieństwa wyjawia się władztwo tajemnicze twórczego talentu.

Nadto widzimy, iż ze stanowiska abstrakcyj logicznych przepowiedzieć zdołamy możność dopełnienia zadania tego. Chciéjmy sobie jedynie przywieść na pamięć prawdę powyżéj na wstępie dotkniętą. Jakoż tam rzekliśmy, że zawsze i wszędzie dwie wręcz sobie odwrotne sprzeczności ściśle są z sobą związane, że żadna z nich bez drugiéj ostać się nie może, bo obiedwie, nawzajem się domagając, dopełniają się nawzajem. Ztąd nam wynikło, że ogół (np. rodzaj, idea i t. d.) a jednostki, będące urzeczywistnieniem tego ogółu, z logiczną koniecznością nawzajem z siebie wynikają. A gdy jednostkowość prawdziwa jest indywidualnością, różniącą każdą jednostkę od wszystkich innych jednostek, należących z nią do jednego i tego samego ogółu, rodzaju, przeto wnosiliśmy, że indywidualność z jednéj strony, a ogół (rodzaj) z drugiéj strony nawzajem z siebie się rodzą i są wzajemnym siebie warunkiem. Teraz z téj prawdy wnosimy, że im potężniejszym wyrazem ogółu będzie jestestwo, tém też silniéj rozwinie indywidualność swoją. Jakoż akcya zawsze i wszędzie równa jest reakcyi; gdzie się przeto znajdzie spotęgowany jeden z owych dwóch czynników, tém samém spotęguje się równą siłą i drugi jemu odwrotny. To rozumowanie logiczne, abstrakcyjne prawdzi się i w rzeczywistości. Bo jest rzeczą pewną, że każda indywidualność wielka, nadzwyczajna, właśnie dla tego nią jest, iż się stała zarazem przedstawcą całego ogółu, całego rodzaju, do którego ona należy; taka indywidualność bowiem łączy w sobie wszystkie żywioły, wszystkie pierwiastki swojego ogółu, które tylko niedostatecznie i ułomkowo dostały się innym przedmiotom, choć do tego samego rodzaju należącym. Przypominamy tutaj wielkich ludzi historycznych, którzy dla tego stali się i władzcami swojego wieku i swojego kraju, iż byli przedstawcami idei swojego czasu i swojego narodu, a przecież oni byli indywidualności wskróś oryginalnéj, niepowtarzającéj się nigdy po raz drugi w świecie (*).

Tak tedy widzieliśmy rozwiązanie tego zadania drogą abstrakcyi logicznéj, a zarazem w dzielnicy historyi. Dzieła sztuki trybem sobie właściwym unaocznią nam równie pokonanie świetne téj wrzekoméj sprzeczności.

Jakoż lekki rzut oka na dzieła wielkich mistrzów będzie nam i potwierdzeniem i naocznym przykładem tego poglądu na rzeczy. Patrzmyż na ten prawie nieprzejrzany świat piękności niewieścich, które na jaw wywołał geniusz Leonarda, Rafaela, Tycyana, Andrzeja del Sarto i tylu innych mistrzów, co sobie byli braćmi po duchu. We wszystkich tych postaciach niewieścich widzimy ogólną istotę kobiety, wspólne, prawidłowe, niby rodzajowe formy ich kształtu, oblicza; widzimy, iż każda z nich przedstawia jakby całą, pełną płeć swoją, a przecież każda z nich rozkwitła całą pełnią indywidualności swojéj, która ją odróżnia od wszystkich innych niewiast na świecie. Żadna nie jest podobna do drugiéj; każda z nich jest sobą i tylko sobą samą.

(*) Powyżéj, mówiąc o indywidualności i o charakterze, widzieliśmy podobnie, iż charakter, będący właśnie indywidualnością wzniesioną do najwyższéj potęgi, bo własném a samoistném dziełem samego człowieka, dosięga u swojego szczytu znaczenia ogólnéj idei — bo idei moralno-estetycznéj, będącéj zakonem wszech stworzeń rozumnych. Okazaliśmy tam, jako człowiek, którego charakter, to jest zasady życia, ma znaczenie ogółu i prawd powszechnych, nie traci indywidualnéj cechy swojéj, bo będzie urzeczywistniał te ogólne prawa moralności i cnoty w sposób osobniczy, jemu samemu wyłącznie właściwy.

Tak tutaj ogólna, abstrakcyjna piękność niewiasty stała się indywidualnością, oryginalnością — z charakterem osobniczym, wyłącznym.

Najwyższym jednak podziwem uderza nas geniusz, jeżeli właśnie o téj mocy swojéj da świadectwo w sferach duchowych, a zwłaszcza na samych przyczołach artyzmu, bo w sztuce religijnéj. Zatrzymajmy się myślą przed owemi tak wielkiéj liczby obrazami Rafaela, w których promieni postać święta Boga-Rodzicy, a które nigdy dość cenioną spuścizną wzmogły późny, potomny świat w skarby duchowe. Na wszystkich tych malowaniach, czy Przenajświętsza Matka-Dziewica pojawi się nam sama jedna jako ziemi i nieba Królowa, czyli wśród Świętéj Rodziny — zawsze i prawie zawsze główna jéj idea i istota ogólna będzie jedna i ta sama. Zawsze i wszędzie ujrzymy jakoby niebiańskie widziadło, co z nadgwiazdnych wysokości spłynęło na doczesne niziny — w każdym z tych obrazów wróżbami serca poczujemy powiewy rajskich nieskalanych światów; wszędzie tchnie słodycz i lubość niebiańska, niby ciche cherubinów śpiewy. A przecież, mimo téj myśli głównéj, ogólnéj, mimo téj idei wspólnéj, bo rozlanéj na wszystkich tych postaciach Bożéj Matki, każda z tych postaci jest indywidualności pełna. Żadna nie jest powtórzeniem drugiéj; każda raz tylko, raz jeden stanęła przed twórczym geniuszem wielkiego mistrza.

Zanim rozpatrzymy się bliżéj w tajnikach artystycznéj fantazyi, powiedzmy, że lubo do téj chwili w naszych niniejszych wywodach mieliśmy głównie na oku malarstwo i rzeźbę; cała atoli treść powyższego wątku naszego stosuje się również i do poezyi saméj. Jakoż świat rzeczywisty nastręcza i poecie wypadki, zdarzenia, tak z życia obyczajowego, jak i z dziejowego, mogące być osnową dla epopei, powieści, komedyi, tragedyi i t. d. Te zdarzenia i wypadki są jednak w rzeczywistym świecie przeplatane szczegółami obojętnemi, bo przypadkowemi. Bohater przyszłego romansu zajmuje się w rzeczywistości mnóstwem spraw powszednich, codziennych, natłokiem potrzeb, drobnostek i innych przypadłości, które nie są w żadnym związku z ową główną ideą, którą on przedstawia w romansie. Takowe codzienne drobnostki a trudki i sprawy przyćmiewają tę ideę, bo są dla niéj zupełnie obojętne, a może nawet wprost niekorzystne. Poeta, biorąc tego człowieka za główną osnowę swojéj kompozycyi, wyzwoli go więc od tych wszystkich przyborów, a tém samém spotęguje, wyświeci w nim tę istotę ogólną, o którą właśnie głównie chodzi, jako o piastę a treść całego dzieła. Ale z drugiéj strony autor także spotęguje jego indywidualność odrębną, różniącą go od innych ludzi, a ku temu właśnie użyje tych tylko znamion, które najdobitniéj wzmogą tę osobniczą charakterystykę jego. Uważmy np. naturę zazdrości. Ta namiętność złowroga ma swoją istotę a ideę ogólną zawsze jednę i zawsze tę samą we wszystkich narodach i ludziach pojedyńczych. Shakspeare, stwarzając ową ogromną postać Otella, odrzucił wszelkie cechy nic nieznaczące i obojętne, rozpłomienił w swoim bohaterze ogólną ideę zazdrości, wzniecił jéj zdradną moc do demonicznéj potęgi, lecz zarazem wcielił ją w indywidualność tak wyrazistą, tak jednostkową a oryginalną, że każdy z widzów poruszony do dna duszy swojéj przyzna, że téj namiętności żar tutaj płonie, migocze się i mieni w barwy zupełnie wyłączne, będące skutkiem charakteru, właściwego jedynie samemu tylko Otello. Te same jędze zazdrości zaiste mogą i innych ludzi oczynić, a do zguby poprowadzić, wpychając ich w otchłanie zbrodni, lecz wtedy ta namiętność okaże się znowu w zupełnie odmiennych kształtach. Albo uważmy jeszcze miłość! Ona jest uczuciem powszechném a tak dawném, jak sam ludzki ród; lecz choć z istoty swojéj ogólnéj jest wiecznie jedną i tą samą, przecież ona w dziełach istnych mistrzów wykwita zawsze w nowych a nowych formach. Porównajmy z sobą np. Ofelię, Desdemonę, Julię Capuletti w Shakspearze, Małgorzatę Göthego, z Barbarą lub Aldoną naszą! — Chciéjmy tedy podpatrzyć już teraz tajne pracowania artystycznéj fantazyi, a zrozumiemy zkąd jéj płynie ta władza a moc wywołująca na jaw ogół idei, a zarazem indywidualność pełną życia a prawdy. Obaczymy nawet, że ta władza a moc sama jest jedynie podrzędną sprawą innéj a najwyższéj czynności mistrza, innéj a najwyższéj jego potęgi, bez któréj fantazya jego nie byłaby twórczą, bez któréj on sam nie byłby mistrzem, wieszczem. Ta najwyższa jego potęga stanowi właśnie ostateczną różnicę między dziełem artystyczném, a odpowiednim mu pojawem rzeczywistego świata.

Człowiek o twórczéj, artystycznéj potędze przez piękności anioła z tysiąca, z miliona ludzi ukochany, wybrany, w życiu codziennem bywa jak każdy inny człowiek powszedni, zwyczajny. Jednak w głębinach piersi jego drzémie treść nadzwyczajna, jemu tylko właściwa, a drzémie w tajnikach najgłębszych, najskrytszych jego ducha; nawet często bez własnéj jego wiedzy tleje cały firmament idei twórczych, choć one jeszcze stulone, przymrużone, niby przyszłych gwiazd zarody. Gdy atoli, w szczęsnym duszy nastroju, jeden z owych „pięknych“ przedmiotów rzeczywistego świata potrąci, uderzy fantazyą mistrza, już wtedy roznieci jedną z tych artystycznych idei tlejących w jego głębi duchowéj. Wtedy ta idea ocknięna zaczyna poruszać wnętrze mistrza, dygoce w nim i wzmaga się, nie dając mu pokoju, ani wytchu, bo ona już jest pierwszym zawiązkiem przyszłego dzieła sztuki. Ztąd fantazya mistrza, parta niepokojem wewnętrznym, chwyta ten przedmiot, który ją sam zachwycił, oczynił. A w chwili natchnienia, owa rozbudzona idea artystyczna, twórcza, niby iskra ognista, wypada z ducha wieszcza we wnętrze tego przedmiotu, ogarnia go jakby płonącym pożarem, przetapia, przeistacza dawne jego rzeczywiste kształty na formy nowe, artystyczne.

Te nowe formy są już teraz istnym objawem owéj idei, która już

od téj chwili w nich zamieszkała jakby we własnéj cielesności swojéj. Ta idea staje się ideałem (*).

Nie rozwodząc się nad drogą, którą przebywa jeszcze ideał zanim się ziści w prawdziwém a ukończoném dziele sztuki, rozpatrzmy się jeszcze nieco bliżéj w tych chwilach natchnienia, tak uroczystych a grozy pełnych.

Otóż w tém pracowaniu tajemniczém, gdy geniusz twórczy tchnie moc swoją w ducha człowieka, dopełniają się właśnie owe warunki powyżéj wspomnione, będące żywotnemi czynnikami każdego dzieła sztuki. Jakoż w czasie zachwytu dzieje się to, iż przedmiot rzeczywistego świata, ogarniony płomieniem fantazyi twórczéj, przeistacza się i przetapia, więc traci dawne naleciałe cechy i przypadłości obojętne, a natomiast w pełni wyświeca swoją ideę wewnętrzną i potęguje szczegóły i znamiona, stanowiące indywidualność jego. Bo, jakeśmy już powyżéj rzekli, sam przedmiot rzeczywisty, potrącający fantazyą, nastręcza już sam przez się osnowę do téj idei swojéj, choć już jedno i drugie podane jest przez niego dopiéro jako osnowa wielce surowa i w formach niedostatecznych i biednych.

Na téj czynności atoli nie kończy się wcale jeszcze zadanie twórczéj fantazyi. W tych chwilach zachwytu nierównie wyższe jeszcze odbywają się zrodzenia. Widzieliśmy bowiem, gdy przedmiot zewnętrzny potrąci, uderzy fantazyą, już on w niéj rozbudza odpowiednią artystyczną ideę, a ta wpada błyskawicą w przedmiot ten, przeistaczając go wskróś, bo przerabiając go w ten sposób, aby się stał właśnie dla niéj odpowiedniém wyrażeniem, a doskonałém przezroczem. Otóż dzieło piękności, zrodzone z przeistoczenia przedmiotu rzeczywistego, stało się zarazem wyjawem nowéj idei, bo onéj iskry twórczéj, która się rozbudziła w duchu samego mistrza lub poety.

Widać tedy, że treść, że idea właściwa przedmiotu została jakby ogarniona przez ideę artystyczną, którą w to dzieło swoje tchnęła fantazya twórcza! Obaczymy atoli niżéj jeszcze nieco dokładniéj ten stosunek artystycznéj idei do idei właściwéj samego przez się przedmiotu. Teraz poznajmy bliżéj odmianę, która w chwilach natchnienia zaszła z owym przedmiotem rzeczywistego świata.

Przedmiot rzeczywisty przytłumiony jest przez owe cechy przypadkowe, z zewnątrz naleciałe, będące przeto niby śladem wyraźnym wrogich zewnętrznych wpływów, a tém samém oznaką jawną, że przedmiot rzeczywisty był niby jedynie biédnym, marnym ułomkiem nieogarnionéj całości świata. Otóż, gdy te cechy przypadkowe ule-

(*) Ob. Listy z Krak. T. I, str. 211 i nast., gdzie mowa o natchnieniu. Jakoż w niniejszéj rozprawce często zniewolony jestem potrącić o osnowę, o któréj mówiłem w Listach z Krakowa. Tego uniknąć nie mogłem, chcąc aby ta rozprawka była jakąś całostką. Mniemam atoli, że takie potrącenie ma swoje korzyści, bo te osnowy pokazują się nam tutaj w nowém a wydatniejszém świetle.

ciały z dzieła sztuki, przeto znać, że to dzieło nie jest więcéj rzeczywistości ułomkiem, że już samo przez się ma znaczenie całości, że się stało jednością, ściśle w sobie ukończoną, w sobie zamkniętą, zatém niby osobnym światem dla siebie, mającym ognisko w sobie samym.

Tém ogniskiem jego jest właśnie owa artystyczna idea; ona jest jego duszą przeświecającą jego formy przezroczyste, uduchownione. Ten więc przedmiot, póki należał do świata rzeczywistego, był marnym i przemijającym, jak wszystko, co w doczesności poczęte; teraz zaś odrodzony pięknością, jakby skąpany w wodach zapomnienia wszelkich ziemskich krzywd a biéd, wzniesiony na wysokość ideałów, staje się sam idealnym. — Duch mistrza udzielił mu własnéj bezśmiertelności swojéj. I zaiste, pierwiastek naddoczesnych światów, dany przez Stwórcę człowiekowi, jaśniejszy niebiańską światłością, płonie w dziele sztuki i staje się widomym w formach zmysłowych, ziemskich, lecz na pozór tylko ziemskich.

Lubo atoli dzieło sztuki wyzwala się z pod tuteczności władztwa, przecież, jak rzekliśmy powyżéj, ono bierze pierwszy początek swój, czyli raczéj, obudzenie swoje od zewnętrznego świata. Jakoż u każdego prawdziwego artysty i poety twórczość zawsze tym trybem się poczyna, że postępuje od zewnętrznéj bytności do duchowego wnętrza.

Zmysłowy pojaw, zdarzenie historyczne, nadzwyczajny w życiu wypadek, nie tylko rozbudzi w głębiach fantazyi odpowiednią sobie ideę, lecz, jak się rzekło, dla takowéj idei już nawet nastręczy zarazem formę indywidualną, charakterystyczną, choć formę jeszcze surową, ułomną i skażoną.

Ztąd téż się dzieje, że u prawdziwego poety i artysty treść przyszłego dzieła a forma zewnętrzna razem się rodzą, razem powstają, jakby wywołane gromem w jednéj i téj saméj chwili.

Jeżeli zaś poeta lub artysta postępuje sobie drogą odwrotną, to jest, jeżeli zaczyna od swojego wnętrza, od jakiéjś myśli, od jakiéjś prawdy wysnutéj samém rozumowaniem, już on nie będzie poetą, artystą prawdziwym, a z jego postępowania nie zrodzi się nigdy dzieło twórczéj fantazyi. Bo podobno myśl a treść wyrozumowana, nie będąc poczętą w natchnieniu, ale powstając z całą trzeźwością myśli w głowie pisarza, będzie tylko abstrakcyą, prozą. I dla tego właśnie rodzi się bez formy, bez odpowiedniego sobie uzmysłowienia. Takowy wrzekomy artysta, poeta będzie przeto zniewolony do szukania ciała a formy dla téj już gotowéj treści wyrozumowanéj. Lecz śledzenie takowe a szukanie nie na wiele się przydać może. Owa treść, w myśli już gotowa z jednéj strony, a owa forma, znaleziona w świecie zewnętrznym z drugiéj strony, nie przenikną się nigdy nawzajem. Treść takowa, będąc sprawą chłodnego myślenia i rozumu, nie stanie się nigdy ideą artystyczną, wzbudzoną w natchnieniu, a rodzącą się na świat już z formą sobie odpowiednią. Podo-

bnie też owa niby znaleziona a wyszukana forma zawsze będzie naciąganą, bo wyszukaną! Takowe dzieła, powstające w rozumie, a nie w natchnieniu, będą zawsze jałowe a mroźne, bez życia, bez indywidualności a prawdy. One staną się symboliką, allegoryą zagadkową, a w najszczęśliwszym razie poematem dydaktycznym (*).

Jeżeli zaś przedmiot rzeczywisty, przygodny rozbudzić winien jedną z artystycznych idei, już jest rzeczą jasną, że między tym przedmiotem a ideą, którą on roznieca w mistrzu, zachodzi związek konieczny. Bo inaczéj ten przedmiot byłby znalazł w innéj jakowéj idei wtórowanie a pokrewieństwo dla siebie. Znać tedy, że forma a idea potrącającego przedmiotu będzie choć w ogólności odpowiednią idei potrącającéj. Niestosowność treści i formy wtedy tylko się znajdzie, jeżeli, jakeśmy rzekli, potrącenie to dzieła i sztuki nie poszło od zewnętrznego przedmiotu, ale zaczęło się od wnętrza artysty lub poety.

Zaiste, żaden rzeźbiarz nie włoży idei rozpłynnéj, czułostkowéj, drobiazgowéj w posąg Bolesława Chrobrego. Bo artysta takowy nie wymyśli sobie najprzód jakiéjś idei abstrakcyjnéj wielkiego historycznego męża. Dopiéro, gdy dziejowa postać Bolesława uderzy fantazyą mistrza, on wielkość jego uzmysławia posągiem. Żaden malarz, patrząc na hardy, dziki majestat Tatrów, na ich zuchwałe a gwałtowne urwiska, na te ich twierdze granitowe, zawrotne, chaotyczne, nie zechce zniewolić téj natury do wyrażenia idei, którąby raczéj znalazła uwidomienie swoje w cichém marzeniu młodéj, niewinnéj dziewczyny.

Lubo prawda, że i tutaj wiele zależy od właściwości fantazyi artysty lub poety. Toż samo np. zdarzenie dziejowe stanie się dla jednego potrąceniem do historycznego obrazu, inny użyje go do napisania dramatu, a inny znowu wysnuje z téj saméj osnowy powieść lub romans (**).

(*) Widać, jak pod względem estetycznym niebezpiecznym przedmiotem są osnowy tendencyjne.

(**) Powżéj zawsze i wszędzie używamy wyrazu „idea“, a nie używamy wyrazu „myśl“, bo myśl ma zbyt wahające się i niepewne znaczenie. Jakoż, gdybyśmy mówili, że ten lub ów przedmiot rozniecił „myśl“ we fantazyi mistrza, moglibyśmy wprowadzić młodszych czytelników w wyobrażenia mylne, których właśnie uniknąć pragniemy. Zdawaćby się bowiem mogło, iż mistrz, powziąwszy jakąś „myśi“, pragnie ją następnie jako treść wcielić we formy zmysłowe, i że tém samém szuka dla niéj w rzeczywistości odpowiedniego wyrażenia. Takowe jednak postępowanie, jakeśmy rzekli powyżéj, jest właśnie wbrew przeciwne wszelkiéj prawdziwéj twórczości, bo twórczość artystyczna nie postępuje z wnętrza na zewnątrz, lecz odwrotnie; albowiem odebrawszy od zewnętrznego przedmiotu potrącenie, rozbudza stosowną w sobie ideę; ta idea jednoczy się błyskawicznym gromem z przedmiotem, a przetapiając jego formę, stwarza w jednéj chwili i treść i formę dla przyszłego dzieła sztuki. Unikamy podobnie wyrazu „pojęcia, pojęcia rzeczy, pojęcia o rzeczy“, bo pojęcie jest rzeczą rozumu prozaicznego, a nie „natchnienia“. Pojęcie jest abstrakcyą, bo powstaje w nas przez porównanie wielu przedmiotów,

Widzimy tedy, że przedmioty rzeczywiste, mogące podniecić fantazyą, są wielce różnego rodzaju.

Te rodzaje atoli nie tylko się między sobą różnią samą przez się właściwością swoją, ale one różnią się jeszcze wyższém lub niższém znaczeniem téj treści swojéj. Wszak już powyżéj w niektórych miejscach naszéj niniejszéj rozprawki wspominaliśmy o niższych i wyższych stopniach, szczeblach, rodzajach rzeczywistego świata, przecież działo się to tylko przygodnie, przy sposobności; teraz nieco dokładniéj nam o tém mówić przychodzi.

Jakoż, świat wszech rzeczy przedstawia nam stopniowanie, zaczynające się od pojawów ubogich i pełnych prostoty a dopinające się, na coraz wyższych szczeblach, coraz głębszéj i zasobniejszéj osnowy. Rozumie się, że tutaj bierzemy rzeczy ze stanowiska ludz-

---

należących do jednego i tego samego rodzaju, do tego samego ogółu. W tém porównaniu opuszczamy cechy, któremi się one między sobą różnią, to jest, odrzucamy cechy indywidualne, abstrahujemy, odrywamy się od nich, a natomiast zbieramy w jedność te cechy, które są wszystkim tym przedmiotom wspólne. Tak wyrabiamy sobie pojęcie, będące jak widzimy, li ogólnikiem, abstrakcyą. Takowe pojęcie obejmuje istotę rzeczy, to jest, zamyka to w sobie, co właśnie rzecz stanowi. Takowe pojęcie rzeczy podaje nam tedy jéj definicyą. Lecz ogólnik takowy bynajmniéj nie wystarcza dla wyobrażenia tego, o co chodzi w dziedzinie sztuki. Bo pojęcie podobne jak definicya najściśléj stosować się może do całego rodzaju, do całego gatunku, zatém do wszystkich przedmiotów (egzemplarzy) jednego i tego samego rodzaju, gatunku. Właśnie jednak dla tego, iż się da zastosować li do rodzaju, więc do nieskończonéj ilości przedmiotów tegoż samego rodzaju, nie podaje nam żadnego obrazu rzeczywistego, nie przedstawia nam żadnego przedmiotu rzeczywistego, rzetelnego, jednostkowego. Znać tedy, iż pojęcie takowe może mieć stosowną swoją ojcowiznę w naukach, lecz nie wystarczy w sztukach pięknych, w których chodzi o prawdę naoczną, o jednostki, o szczegóły, o rzeczywistość widzialną, dotykalną, o indywidualność. Porównajmy np. definicyą, opis dębu w botanice z obrazem malowanym dębu, lub wywód psychologiczny, czy też etyczny miłości z postacią, jaką jest np. Ofelia, Barbara Radziwiłłówna, Desdemona, Julia i t. d.

Nie wdając się w ścisłe metafizyczne wywody „idei“, jak je znajdujemy w filozofiach nowożytnych, a które tyle porobiły pomyłek, nie sięgając nawet w nadświaty Platonowych idei, powiedzmy trybem krótszym, jaśniejszym, choć może mniéj umiejętnym i ścisłym, w jakim sensie my bierzemy ideę artystyczną. Jakoż ona tém się różni od „myśli“, że idea ta ma znaczenie już określone, bo już pewne, indywidualne; a przeciwnie myśl jest-li czynnością samego rozumu i refleksyi, a rodząc się bez zewnętrznéj formy, jest bezcielesna! Co innego jest idea artystyczna; ona, budząc się w chwilach natchnienia poety, rodzi się już z formą, już niby z wyrażeniem swojém zewnętrznem, mającém być jéj urzeczywistnieniem, uwidomieniem; bo zaród téj formy a wyrażenia podaje i przynosi fantazyi już sam ów przedmiot rzeczywisty, który ją potrącił a natchnął. Im przeto silniéj dojrzewa ta idea w fantazyi poety, artysty, tém też doskonaléj a jéj odpowiedniéj wyrabiają się te zewnętrzne formy jéj. Idea w tém naszém artystycznem znaczeniu obejmuje też to wszystko, co zamknięte jest w pojęciu, bo obejmuje to wszystko, co jest koniecznem dla istoty jakiéj rzeczy, dla jéj rodzaju, i co ją czyni właśnie tém, czém ona jest; przecież z drugiéj strony ta idea nie jest tylko samém abstrakcyjném ogólném pojęciem. Ta idea artystyczna, jakeśmy właśnie rzekli, już ogarnia całe rzeczywiste uwidomienie przedmiotu, wyraża jego indywidualność, bo całą rzeczywistość jego jednostkową, różniącą go od wszystkich innych przedmiotów

kiego, mówiąc o coraz wyższéj doskonałości zjawisk natury. Bo w świecie Bożym każde jestestwo, jako cząstka doskonałéj całości wszechstworzeń, jest zupełnie taką, jaką być winna; wszystkie tedy jestestwa są równéj a najwyższéj doskonałości.

Zatém, uważając rzeczy jedynie z tego stanowiska ludzkiego, mówić możemy, że jedne jestestwa są doskonalsze, a drugie mniéj doskonałe, co znaczy, że nam w tamtych łatwiéj niż w tych poznać mądrość Bożą, pojawiającą się w świecie stworzonym. Pod tym przeto względem zapatrując się na rzeczy, zgadnąć możemy, że im bogatszego znaczenia będzie rzeczywisty przedmiot, to jest, im do wyższego rodzaju lub stopnia należéć będzie, tém téż wyższego znaczenia będzie artystyczna idea, którą on obudzi we fantazyi mistrza. Inaczéj mistrza natchnie natura martwa, co, niby głuchoniema, do-

---

tegoż samego rodzaju. Takowa idea artystyczna nie będzie tedy samym ogólnikiem abstrakcyjnym, ale obejmie w sobie szczegóły, pierwiastki, właściwości, które nie należą do wyrażenia ogółu, rodzaju, w którym przedmiot objęty, ale które stanowią indywidualność tego jednostkowego, pojedyńczego przedmiotu. O innéj, głębszéj jeszcze istocie artystycznéj powiemy zaraz poniżéj.

Jeżeliśmy tak oznaczyli różnicę, jaka zachodzi między artystyczną ideą a ogólném pojęciem, którém jest np. rodzaj, gatunek i t. d., obaczmy teraz, z drugiéj strony, czém się różni ta idea artystyczna od idei rzeczywistego przedmiotu.

Naprzód uważmy, iż idea rzeczywistego przedmiotu tém się różni od pojęcia, od ogółu (od rodzaju), do którego on należy, iż ta idea jest pojęciem już wcieloném, uwidomioném w jeden pewny, rzeczywisty przedmiot jednostkowy. I dla tego to pojecie nazywa się tu już ideą. Jakoż, ten przedmiot obejmuje wprawdzie w sobie także owo pojęcie ogólne, ale oprócz tego obejmuje w sobie cechy, szczegóły indywidualne, jemu wyłącznie właściwe, stanowiące tedy jego indywidualność, różniącą go od innych przedmiotów tego samego rodzaju. Ale co więcéj! W tym przedmiocie rzeczywistym, prócz ogólnego pojęcia, prócz cech indywidualnych, wyłącznych, jednostkowych, znajdzie się jeszcze, jak się powyżéj rzekło, trzeci czynnik, bo cechy *przypadkowe*, niepochodzące ani z ogólnego pojęcia ani z indywidualności przedmiotu, lecz będące wprost skutkiem przyczyn zewnętrznych.

Otóż od téj idei rzeczywistego przedmiotu różni się tém idea artystyczna, iż w téj ostatniéj jest także wyrażony ogół, a zarazem indywidualność, lecz nie ma przypadkowych cech. Dzieło artystyczne, jak wiemy z powyższych wywodów, jest oczyszczone z naleciałych ze zewnątrz cech, a tém samém ono uwydatnia ów ogół, a zarazem indywidualność swoją. Co więcéj, ta indywidualność i ten ogół same przez się są w nim spotęgowane. W dziele artystyczném tedy obaczymy rozmaitość właściwych, wyłącznych pierwiastków, szczegółów, nie należących do ogółu, ale te rozmaitości wszystkie stanowią i potęgują indywidualność dzieła sztuki, a są ściśle z sobą połączone w jedność doskonałą. A nakoniec idea artystyczna ma jeszcze jedną a najwyższą właściwość, różniącą tę ideę tak od ogólnego pojęcia, jak od idei rzeczywistego przedmiotu. Jakoż idea artystyczna świeci i płonie jeszcze duchem mistrza, bo ona w głębiach jego natchnienia była poczęta; bo ta idea z bezśmiertelności ducha ród swój wiedzie.

Ta różnica między ideą rzeczywistego przedmiotu a ideą artystyczną jest także powodem, iż powiedzieć można, że dzieło sztuki jest ułudą czarodziejską a pozorem prawdy rzeczywistéj; bo w niéj nie ma przypadkowości, która jest nieodłączną od wszelkiéj rzeczywistości, bo idea artystyczna płonie światłością nadziemską, bo jest zwiastuną prawdy najwyższéj, która sercem człowieka objętą być zdoła.

piéro giestami a hieroglifami przemawia do człowieka, a inaczéj postać człowieka, oblana innych światów urokiem! Jeżeli tedy widzieliśmy powyżéj, że wśród jednego i tego samego rodzaju (stopnia) znajdzie się jestestwo, zjawisko, nadające się więcéj niż drugie na osnowę dla fantazyi, teraz widzimy, że znów jedne rodzaje są doskonalszą dla niéj osnową niż drugie.

Zaiste, w ogólności twierdzić nam wolno, że to szczeblowanie wszechnicy jestestw zmysłowych (rodzajów, zjawisk), że to stopniowanie, które nam podają nauki przyrodzenia, lub filozofia natury, będzie miało niemal zawsze znaczenie odpowiednie i dla estetyki saméj.

Przecież właśnie dla tego, że to prawidło jest tylko ogólną zasadą, więc téż ulega niemało wyjątkom. Jakoż fantazya artystyczna baczy jedynie na pojaw zewnętrzny, a przeciwnie nauka i umiejętność uwzględnia budowę wewnętrzną stworzeń, któréj doskonałość nie zawsze odpowiada piękności lub szpetności zewnętrznych kształtów. Zdarza się przeto niekiedy, zwłaszcza u jestestw stanowiących przejście dwóch stopni, iż pod formą zewnętrzną, mniéj doskonałą, niby mniéj piękną, zbiera się już wyższy organizm wewnętrzny. Jestestwo takowe należéć będzie w obec umiejętności przyrodniczéj do wyższych jestestw niż inne, odziane w formy zewnętrzne szlachetniejsze, mimo mniéj doskonałéj budowy wewnętrznéj. Tak np. drzewo w całym przepychu swoich liści a kwiatów jest szczęśliwszym przedmiotem dla sztuki, niż stojące na wyższym stopniu przyrody mięczaki albo skorupiaki, lub inne jakie niby biedne niewydarzeńce natury. Co więcéj, estetyk wśród przyrody spotyka się i z jestestwami szpetnemi, które same przez się najczęściéj nie mogą być dla sztuki osnową. Nie rozwodząc się tutaj nad pytaniem, kiedy i pod jakiemi warunkami brzydotę i ohydę wolno wprowadzić w dzieła piękności, nawracam, jako do rzeczy jeszcze nierównie ważniejszéj, do owego szczeblowania świata rzeczywistego, do owego stopniowania się rodzajów i t. d.

Wyrzekliśmy powyżéj ogólną zasadę, że im przedmiot zajmie wyższy stopień w całości wszech rzeczy, tém doskonalszéj będzie osnowy dla artystycznéj fantazyi. Prawidło takowe opiera się na rozumowych, więc słusznych powodach. Zaiste, z każdym wyższym stopniem, jestestwa natury stają się same przez się doskonalszym wyrazem jedności i całości, a tém samém wierniejszym objawem idei. Z tego wynika wprost, iż najwyższy szczyt tego szczeblowania, to jest człowiek, rodząc sam przez się ideę, będzie téż znaczniejszą i najwięcéj odpowiednią osnową dla sztuki i poezyi. Zanim się bliżéj rozpatrzymy w istocie człowieka i w duchowych dziejach jego, obaczmy bliżéj nieco znaczenie stopni natury, które jako należące do zmysłowéj bytności, poniżéj jego zostały.

Lubo z jednéj strony każdy ze szczeblów przyrody jest wprawdzie czémś osobném, niby samoistném dla siebie, jednak, z drugiéj

strony, on jest tylko jednym stopniem w całości stworzonego świata, będącéj ścisłą, systematyczną jednością. Zatém widać, że na każdym szczeblu brzmi niby odgłosem całość natury; ta całość, choć niewidna dla oczu zmysłowych, jest w nim jednak przytomną.

Możnaby powiedzieć, że całość wszech bytności zmysłowéj tak się ma do szczegółowych szczeblów swoich, jak całość organicznego jestestwa do szczegółowych jednostkowych jego organów, członków i t. d. Jak bowiem tutaj każda część organizmu, każda nawet kość stosuje się ściśle do całości, więc do wszystkich innych szczegółowych organów, i z nich wytłómaczona być może, — tak podobnie każdy stopień natury zrozumianym być winien w związku z całością fizycznego świata. Wszak nawet każdy badacz rzeczy przyrodzonych, byle z płomieniem wyższego oświecenia, nie będzie się zapatrywał na zjawiska w ich oderwaniu, ale je uchwyci na tle całości wszechrzeczy zmysłowych.

Podobnie też i fantazya twórcza nie przestaje na jednostkowym przedmiocie, będącym jéj dzieła osnową. Prawdziwy artysta, poeta, w twórczym zachwycie swoim, przenika, że tak rzekę, jasnowidzeniem przedmiot, zaziera mu niby w serce i odgaduje znaczenie a stanowisko jego względem całości wszech jestestw zmysłowych. A tak dzieło jego samo przez się tchnie niby powiewem téj całości stworzonego świata, a jest jego odbiciem. Jeżeli tedy już powyżéj rzekliśmy, że dzieło sztuki jest całością a jednością w sobie, że jest osobnym dla siebie światem, już teraz to orzeczenie nasze oparło się jeszcze na nowych i głębszych powodach.

Z tego, cośmy dopiéro powiedzieli, wynika, że i osnowa niższych stopni natury, należąca nawet do przyrody martwéj, będzie odgłosem wyższych od siebie pojawów, jeżeli ją uchwyci fantazya prawdziwie artystyczna. Same bezżywotne, głuche skały i góry, obłoki i wody, przedstawione przez znakomitego artystę, niby drzémią a marzą o duchu człowieka, przepowiadając, jakby przez sen, bytność jego na ziemi. W nich odzywają się z cicha uczucia tęsknoty, które grały w duszy malarza, gdy stwarzał ich wizerunki.

Jeśli atoli fantazya twórcza w rzeczy nieme i martwe zdoła tchnąć i duszę i ciepłe uczucia, tém świetniejsze ona obchodzi tryumfy w sferach ludzkiego żywota. Bo w tych dzielnicach już sama przez się forma zmysłowa przechowuje w sobie pierwiastek idei siebie wiadoméj, idei co jest gościem z nadziemskich wysokości. Tutaj wewnętrzna treść i objaw zewnętrzny, duch i natura, są niby wprost przygotowane dla fantazyi artystycznéj. Ale właśnie téż tutaj powołanie jéj tém staje się trudniejszém, im jest wznioślejszém.

Jak natura bezduchowa jest pasmem coraz wyższych ogniw, tak podobnie i w dziedzinie ludzkiéj istoty, widzimy coraz wyższe stopniowanie. Z razu spotykamy fizyczną postać człowieka, w któréj

promieni indywidualność a charakter, będący istnym samodzielnym owocem właściwéj woli jego.

Gdy w naturze bezdusznéj indywidualność mieniła się tak znacznie pod wpływem warunków zewnętrznych, u człowieka całe uposażenie, od przyrody odebrane, i wszystkie okoliczności zewnętrzne są jedynie wątkiem, z którego on sam sobie tworzy własne piętno, własny charakter swój i własną wartość moralną.

Życie człowieka rodzinne, rodowe i narodowe — uczucia miłości i przyjaźni — obyczaj prywatny a znowu życie publiczne, historyczne, artystyczne, religijne — otóż są nigdy niewyczerpane osnowy dla sztuki i poezyi, jakeśmy to rzekli na wstępie do téj rozprawki naszéj. Nie wdając się w bliższe rozbiory téj bogatéj treści, powiedzmy tylko, że każda osnowa, z życia duchowego wzięta, nada się dla mistrza poety o ile jéj towarzyszyć będzie natura to jest forma zmysłowa, pojaw mimowolny, bezświadomy; i że nawzajem o tyle tylko strona naturalna, strona mimowolna człowieka może być przedmiotem dla sztuki, o ile ona świeci duchem jego. Do natury bowiem człowieka nie tylko liczymy cielesną jego przyrodę, ale i wszystkie te czynniki, które mu są wrodzone, które tedy w nim działają, choć bez wiedzy a woli jego.

Jeżeli jednak prawdą jest, że świat ludzkiego żywota o tyle jest osnową dla fantazyi, o ile sprawy człowieka same przez się są przymierzem natury a duchowych pierwiastków — więc zrozumiemy, że się znajdą dwie ostateczności, które nazawsze winny być wykluczone z dzielnicy sztuki pięknéj. Jedną z tych ostateczności jest materya bez uduchownienia, a drugą ostatecznością jest duch bez form zmysłowych. Żaden albowiem z tych odwrotnych sobie biegunów nie ma warunków powyżéj wspomnianych. Ztąd wypływa, że np. same przez się dzikie żądze materyalne, nie ułagodzone, nie uszlachetnione poświatą duszy, że rozkołysania bezprzytomne chuci li zmysłowych, w których człowiek spada poniżéj zwierzęcéj natury, nie będą godne, by się stały przedmiotem dla sztuki, bo one z istoty swojéj są nawet przedmiotem niepodobnym dla niéj.

Z drugiéj strony sprawy czysto duchowe, bezzmysłowe są również treścią nienadającą się dla fantazyi. Albowiem jedynie prawdziwém wyrażeniem dla takowéj treści rozumowéj abstrakcyjnéj jest wyrażenie bezcielesne, bezobrazowe. Treść takowa winna się wyrazić bez żadnego pośrednictwa, a łączyć się wprost z myślą człowieka. Dla przedmiotu, będącego sprawą siebie świadomego, oderwanego rozumu, jedyną formą odpowiednią jest *proza*. Jeżeli chcemy wiadomości, zasady umiejętne i prawdy ogólne, np. logiczne, prawne, matematyczne i t. d., uzmysłowić w formach widzialnych, wtedy stworzymy tylko zimne allegorye, albo w najszczęśliwszym razie poemata dydaktyczne. Lecz takowe poezye, jako niezrodzone fantazyą prawdziwą, pełną swobody, nie są téż dziełami sztuki pięknéj; należą one do sztuki tak zwanéj nadobnéj, co stroi i zdobi

osnowy rozumowe, utylitarne, rozsądkowe. Takowe zasady umiejętne, takowe prawdy rozumowe są właśnie myślami, pojęciami, które, wedle tego, co się powyżéj rzekło, nie mogą być treścią dla dzieła sztuki, bo one poczynają się w rozumie, a nie są skutkiem natchnienia potrąconego od zewnętrznego świata. Dla takich ogólników rozumowych trzebaby dopiéro szukać w świecie zewnętrznym odpowiedniéj formy, a takowa będzie zawsze wyszukaną.

Przyznajemy, że takowym sprawom duchowym często towarzyszy objaw zewnętrzny i widomy; — otóż ten objaw może być sam przedmiotem dla sztuki. Przecież to wtedy jedynie będzie miało miejsce, jeżeli objaw takowy jest bezwolny, mimowolny, jeżeli tedy będzie naturalny; np. malarz przedstawia wprawdzie matematyka, astronoma, tonącego w głębiach umiejętności swojéj, ale artysta przedstawia właśnie tę stronę jego czynności, która jest sprawą bezświadomą, mimowolną. Dzieło malowane nie wyobraża prawd matematycznych i astronomicznych, ale postawę i fizyognomią badacza, którą on przybrał mimo woli a wiedzy swojéj. Ta właśnie jego właściwość jak z jednéj strony jest wyrażeniem przypadkowém duchowego pierwiastku, tak z drugiéj strony, właśnie dla tego, że jest mimowolną, należy do natury bezświadomej.

W razach zaś, gdy postawa, gdy wyraz oblicza i giesta są skutkiem pełnéj świadomości i woli wskróś przytomnéj sobie, już człowiek takowy nie będze stosownym przedmiotem dla dzieła sztuki. Bo on sam już jest uwidomieniem jakiéjś idei, on sam stał się swoim przedmiotem. On może o tyle będzie osnową dla artyzmu, o ile, mimo téj jego wyraźnéj woli, jeszcze w nim została strona nizależąca od niego. Może téż on posłuży za przedmiot komiczności, rodzącéj się właśnie ztąd, że on czémś inném chce być, a czém inném się staje. Jest to komicznością, bo sprzecznością człowieka ze sobą samym. Inaczéj się ma rzecz np. z artystą scenicznym; ten wziął własną osobę swoją w zupełne a prawdziwe posiadanie. Wszystkie jego ruchy i postawy, mimika i intonacya głosu jest przemyślana, wyrobiona myślą; on jest przytomny we wszystkich tych szczegółach swojéj woli; i dla tego np. malarz nie znajdzie tutaj więcéj dla siebie osnowy, dla twórczéj swojéj fantazyi. Przyczynę łatwo odgadnąć, bo sam ten artysta sceniczny w téj roli swojéj już uczynił się dziełem artystyczném; bo on sam jest zarazem i mistrzem i osnową i dziełem sztuki; on własną osobę uczynił wyrazem artystycznéj idei, którą on w sobie zrodził, która go przenika wskróś. Malarz, malując aktora w roli jego, winien go jedynie kopiować. Malarz tutaj nie tworzy wcale, bo kopiuje tylko dzieło sztuki już utworzone przez samego aktora, a którém jest sam aktor. Zaiste nie brakłoby nam naocznych przykładów, świadczących jako jedynie te sprawy człowieka stają się osnową dla fantazyi, które są ześlubieniem ducha a natury. Bo duch jest ich treścią, a natura jest uzmysłowieniem treści takowéj.

Gdy do tych objawów przystąpi sztuka i poezya, już jéj tajemnicza moc, rozjaśniając, rozpłomieniając owe światłości duchowe, uzacni tém samém ich zewnętrzne uwidomienie.

Nie wdając się już w ściślejsze wywody powyższéj zasady, uważmy tylko, że jeżeli wedle niéj prawdą jest, że te tylko objawy w ludzkim żywocie nadają się dla poezyi i sztuki, w których duch i natura wspólnie działają, więc tém samém wnosić wypada, iż ze wszelkich takowych objawów te znów będą najszczęśliwszą osnową dla twórczéj fantazyi, w których oba te dwa przeciwne sobie pierwiastki, bo duch i natura, świadomość obecna sobie i mimowolne uczucie nawzajem się doskonale zrównoważą. Pojmujemy przeto dla czego miłość w ścisłém znaczeniu jest ową nigdy nie wyczerpaną osnową dla poezyi; pojmujemy, dla czego miłość, jakeśmy rzekli na samym wstępie do téj rozprawki, jest od wieków piastą niemal wszystkich powieści, komedyj, tragedyj, romansów, pieśni, i t. d. Jakoż miłości potęga jest wprawdzie ugruntowana na zmysłowéj naturze, lecz zarazem jest wykwitem mocy duchowych. Tutaj niby występuje wola rozumna, niezależna, a przecież ona działa mimowolnie; bo moc natury tajemnicza, magiczna, bo pathos silniejsze od woli ogarnia duszę dwojga kochanków, oczyniając ich myśl i wolę.

Gdy atoli ta dziwna potęga miłości, ta jéj treść tak niewyczerpana dla fantazyi właśnie spowodowała nas do wysnucia całéj téj niniejszéj rozprawki naszéj, zatém wypada nam nieco bliżéj porozumiéć się co do téj istoty miłości. A do tego celu pomogą nam nasze powyższe poglądy na świat. Bo jeżeli one właśnie tłómaczyły nam stosunek fantazyi twórczéj do rzeczywistego świata, tém samém winny nam téż wyjaśnić zachowanie się twórczéj fantazyi do miłości, będącéj pierwiastkiem tak głęboko wplecionym w życie rzeczywiste człowieka.

Chciéjmy tedy sobie przypomnieć w krótkości powyższe wypadki najważniejsze dla nas w tym względzie.

Widzieliśmy w naszych wywodach, że, co do przedmiotów rzeczywistych jednego i tego samego rodzaju, nie każdy nada się jednako dla fantazyi; owszem okazaliśmy, iż każdy z nich tém będzie doskonalszą osnową dla sztuki i poezyi, im silniéj wyrazi ten rodzaj swój, im potężniéj zarazem objawi indywidualność swoją własną, sobie wyłącznie właściwą, różniącą go od wszystkich innych przedmiotów swojego rodzaju.

Następnie wypłynęła nam również prawda, że nie wszystkie rodzaje jestestw (zjawisk, zdarzeń i t. d.) są jednakowéj osnowy dla twórczéj fantazyi; owszem nabraliśmy przekonania, że im na wyższym stopniu stworzonego wszech-świata stanie rodzaj jaki, tém téż do niego należące przedmioty, jestestwa, zjawiska będą głębszéj i bogatszéj treści, a więc i wyższą ideę wzbudzą w artyście, poecie.

Rzekliśmy téż, że im do wyższego rodzaju należéć będzie jestestwo, przedmiot jaki, tém silniéj wyrazi indywidualność swoją, tém tedy silniéj odnosić się będzie do siebie samego. Bo uważmy, przedmiot (zjawisko, jestestwo) takowy im do wyższego stopnia wszech rzeczy należéć będzie, im tedy będzie głębszéj a zamożniejszéj treści, tém on silniéj tę bogatą a rozmaitą treść zbierze w sobie samym, niby w ognisku swojém, tém więc silniejszą stanie się jednością.

Powyższe nasze rozumowania wyświeciły nam jasno, że każdy rodzaj, że każdy stopień w tém szczeblowaniu rzeczywistego świata będzie niby summą wszystkich poniższych stopni; co więcéj, powiedzieliśmy, że każdy przedmiot, byleby był uchwycony głęboką umiejętnością lub genialném jasnowidzeniem fantazyi, wystąpi na tle wszech rzeczy stworzonych, bo okaże się być niby odbiciem promieni wszech natury i rzeczywistości całéj. Ztąd znowu wynika, że im wyższy rodzaj, do którego przedmiot należy, tém większą ilość stopni poniższych w sobie obejmie, tém będzie bogatszéj a rozmaitszéj treści, tém tedy stanie się wyraźniejszém odbiciem a odgłosem owéj całości wszech-świata stworzonego, — a to tém więcéj im doskonalszém będzie jestestwo wśród innych a należących z nim do tego samego rodzaju.

Teraz, aby ściśléj wyjaśnić naturę miłości, dodajmy do tych wszystkich jedną prawdę. Powiedzmy, że jest jeszcze jeden zakon, będący podwaliną wszech jestestw; powiedzmy, że *każde jestestwo stworzone odnosi się koniecznie do innych, odnosi się koniecznie do zewnętrznego świata.*

Dodajmy jeszcze, że z tego zakonu wszech rzeczy stworzonych wnosimy wprost, iż właśnie najwyższe stopnie natury i rzeczywistości, będące najdobitniejszém wyrażeniem praw wszech-świata, winny téż objawić najdobitniéj ten zakon jego a prawdę węgielną. Wnosimy ztąd, że właśnie każde jestestwo, należące do najwyższych rodzajów rzeczywistości, a będące najdoskonalszym przedstawcą swojego rodzaju, że więc każde jestestwo o najbogatszéj, najrozmaitszéj, najgłębszéj treści, o najpotężniejszéj samoistnéj indywidualności okaże téż najjawniéj, najdzielniéj to prawo odnoszenia się do drugich, do zewnętrznego świata. Im zaś niższe będzie jestestwo, im będzie uboższéj treści, tém ciaśniejszy będzie świat, który je będzie obchodził, tém ściśléj to jestestwo zamknie się w sobie i w głuchocie swojéj samolubnéj. Ztąd następnie wypływa, że to prawo najświetniéj o sobie znać daje właśnie w dzielnicy człowieka, jako najwyższéj wśród stworzonego świata. Zrozumiemy więc dla czego ludzie o bogatéj a głębokiéj treści, o potężnéj indywidualności, więc ludzie, będący najzacniejszymi przedstawcami swojego rodzaju, okażą téż w stopniu wiele spotęgowanym owo mienie się na zewnątrz.

To prawo atoli objawia się w dziedzinie ludzkiéj istoty w przeróżnéj formie, w przerozmaitych kierunkach, a to z powodu wielkiéj i wysokiéj, wielce bogatéj a przerozmaitéj treści ludzkiéj natury. Przecież jedną z form najważniejszych tego odnoszenia się jest miłość, we właściwém a ścisłém znaczeniu tego wyrazu. Gdy tedy miłość jest wyjawem owego prawa i zakonu, trzymającego świat stworzony w objęciu swojém, zatém nie dziw, iż miłość jest, jakeśmy rzekli, ową mocą niewymowną, magiczną, owém oczynieniem, co, silniejszém będąc od woli, włada duszą dwojga kochanków. Tak tedy bywa, iż w miłości występuje wola niby niezależna, samodzielna, a przecież działająca mimowolnie. Zapewne indywidualność zacna, w sobie głęboka, pełna bogatéj treści duchowéj, okazać może odnoszenie się swoje na zewnątrz przeróżném działaniem swojém a nie koniecznie miłością w ścisłém znaczeniu. Jednak i to pewną a niezaprzeczoną prawdą, że miłość we właściwém, płciowém znaczeniu, wtedy tylko będzie zacną, szlachetną, wzniosłą, i wtedy tylko będzie głębokiéj patetyczności, jeżeli zapłonie w indywidualności zacnéj, szlachetnéj, głębokiéj a bogatéj treści. Dla tego téż możesz śmiało sądzić o wartości młodzieńca, wedle zapatrywania się jego na miłości uczucia.

O tém wszystkiém atoli obszerniéj nam prawić przyjdzie. Tutaj uważmy, czyliż owo prawo, czyliż ów, powyżéj orzeczony, zakon jest rzeczywiście prawdą? Czyli on raczéj nie jest sprzecznością w sobie? Jakoż, czyliż nie jest sprzecznością, gdy mówimy, że jestestwo każde, im do wyższego rodzaju należy, zatém im bogatszéj jest treści, im samo jest doskonalszém w swoim rodzaju, im tedy jest dzielniejszéj indywidualności, tém potężniéj, silniéj odnosić się będzie do innych jestestw i do całego rzeczywistego zewnętrznego świata? Zapewne jest-to sprzecznością prawdziwą! Bo sprzecznością jest, gdy mówimy, że im doskonalsze jest jestestwo, tém więcéj potrzebuje ze zewnątrz uzupełnienia swojego; sprzecznością jest, gdy twierdzimy, że im dzielniejsza jest jego indywidualność, to jest im ściśléj jestestwo do siebie samego się odnosi, tém ściśléj się odnosić będzie na zewnątrz! — Sprzecznością jest, gdy twierdzimy, że im ściślejszą jestestwo w sobie będzie jednością i całością, tém wyraźniéj odniesie się do zewnętrznego świata. Przecież właśnie dla tego, że ta sprzeczność jest sprzecznością prawdziwą, ona sama się znosi i dla tego przestaje być sprzecznością. Pod tym względem przypominamy, cośmy okazali powyżéj na wstępie téj naszéj rozprawki. Tam widzieliśmy, że każda z dwóch odwrotnych sprzeczności właśnie dla tego, że nią jest, istnieje dla tego, że istnieje druga, że się obie nawzajem wywołują, a nawzajem się bez siebie obejść nie mogą.

Z téj ogólnéj logicznéj zasady wypłynęła nam powyżéj druga, to jest zasada, iż z jednéj strony ogół, a z drugiéj indywidualność nawzajem ze siebie się rodzą; z czego znów wnosiliśmy następnie, iż w prawdziwém dziele sztuki z równą potęgą winien się objawić ogół (rodzaj) a zarazem indywidualizm przedmiotu. Otóż tedy z téj saméj ogólnéj logicznéj zasady wypływa nam teraz nasza prawda, iż

każde jestestwo właśnie dla tego, iż jest niby jednostką osobną, odnosi się do zewnętrznego świata, i że im jestestwo to będzie doskonalsze, im na wyższym stopniu wszech rzeczy stanie, im dzielniejszą będzie całością indywidualną, tém dobitniéj a potężniéj wyjawi to swoje odnoszenie się do innych i do całego zewnętrznego świata. Bo, jakeśmy już powyżéj rzekli, im silniéj spotęguje się jedna z tych odwrotności, tém silniéj spotęguje się i druga.

To prawo przeto nie wymaga bynajmniéj usprawiedliwienia, lecz raczéj wyjaśnienia.

I zaiste — uważmy, iż każde jestestwo stworzone ma dwie strony, wręcz od siebie odwrotne. Z jednéj strony jest ono jednostką osobną, niby całostką w sobie zamkniętą, samoistną, niezależną, odróżniającą się indywidualnością od innych zjawisk, lecz z drugiéj strony właśnie dla tego, że jest stworzeniem tylko, jest ograniczoném, jest tylko cząstką, tylko ułomkiem wielkiéj całości, bo cząstką, ułomkiem całego stworzonego świata. Otóż właśnie dla tego, że jest ułomkiem takowym, właśnie dla tego, że zależy od całości rzeczywistego świata, winno wyrazić tę ułomkowość a tę zależność swoją, a wyraża ją właśnie tém, iż się odnosi do tego rzeczywistego świata, że się odnosi do niego, jako do uzupełnienia swojego i dla uzupełnienia swojego.

A jeżeli tak się rzeczy mają, więc zrozumiemy, że im wyższéj doskonałości będzie jestestwo, tém téż silniéj wyjaśni to odnoszenie swoje. Bo nawet właśnie ta bogata i przerozmaita treść jego istoty wiąże się w przerozmaite stosunki do rzeczywistego świata. Bo zapragnie pod każdym z tych rozmaitych względów swojego uzupełnienia i dalszego rozwoju. Im zaś niżéj stanie jestestwo, im uboższéj będzie treści, tém téż szczuplejszy będzie zakres jego stosunków, tém wątlejsze będzie nawet to tak nieliczne jego odnoszenie się. Kilka przykładów wyjaśni nam spełna rzecz.

Uważając ciała li jako martwą materyą, obaczymy, że jedyném ich odnoszeniem się na zewnątrz będzie ich ciężkość, zatém spadanie do ziemi, do któréj dążą brzemieniem swojém. Ciała niebieskie, jako części systematu słonecznego, już to zachowanie się wzajemne do siebie wypisują na niebie jasnym gościńcem swoich ruchów a wirów. Odwrotnie bieguny magnetyczne, elektryczne nawzajem tęsknią do siebie i tém silniéj mają się do siebie, im więcéj spotęgowana będzie ich moc. Barwy sprzeczne rozszczepionego w pryzmacie promienia, spływając z sobą, znów tworzą promień biały (np. czerwona i zielona). Chemiczne ciała łączą się wedle wrodzonego im wzajemnego powinowactwa. To powinowactwo a odnoszenie się wypływa z ich istoty, więc wyjawia właśnie tę istotę. Atomy bezduszne nawzajem się przyciągając formują kryształy, aż znów robotą kryształów staną gotowe owe czarodziejskie, błyszczące, świecące podziemne groty, niby górskich wróżek tajemnicze mieszkanie. Roślina odnosi się do słońca, wody, gruntu, powietrza, a w sobie odnosi się do części swoich; a gdy roślina obchodzi najwyższe święto swojego żywota, wtedy ona w kwiecie marzy o miłości, bo stosunek płciowy budzi się pierwszy raz w wonnym kielichu kwiatowym. Choć jednak kwiat śni o miłości, choć o kochaniu marzy, on tkwi niewzruszony a zaklęty w miejscu. Dopiéro w zwierząt dzielnicy przezwyciężona przestrzeń, ona przemożna i w wodzie i w powietrzu; więc téż organa ruchu i odmiany dowolne miejsca odpowiadają rozwijającéj się stopniowo doskonałości wewnętrznéj budowy a zmysłów potędze, co łączą życie ich ze światem zewnętrznym, — i z drugą płcią odwrotną.

Tak przyroda cała i wszystkie jéj zjawiska, czyli one są drobne, czyli wielkie, będą onego prawa a zakonu przykładem. Bo ten zakon jest ustawą bytności wszelkiéj, a istnieje we wszelkiém istnieniu. A rzekliśmy już, że im wyżéj stanie jestestwo przyrody, tém liczniejszym a głębszym stosunkiem łączy się z innemi, tém obszerniejszy, bogatszy jest zakres odnoszenia się jego na zewnątrz.

Kędy spojrzysz oczyma, kędy sercem posłuchasz, wszędzie a zawsze usłyszysz i obaczysz to prawo miłości, co wiąże nawzajem jestestwa z sobą. Ono przemawia w migotném, błyszczącém kruszców państwie; o niém prawią gwiazdy — owe nieme niebios wędrowce; to prawo wznosi się w woni kwiatów, maluje ich liście barwne i rysuje ich formy przeróżnego kroju; ta ustawa śpieszy, wije się po ziemi, pląsa po wodach i lata po powietrzu w wiecznie ruchomém zwierząt królestwie. A gdy roślina, zwierzę umrze, gdy się stanie niemą martwicą, wtedy znów rozpoczynają władztwo swoje moce chemiczne, wiążące, jednoczące się, wedle pokrewieństwa swojego.

Gdy atoli już w świecie bezduchowym natury widzimy ową tęsknotę do pobratymczych jestestw, cóż dopiéro się dzieje na przyczołach promiennych, kędy już płonie żywot człowieka, niby innego świata zorza poranna! Człowiek zaś nie tylko rządzi się ustawami swojéj przyrody, ale on rozumie te swoje prawa; co więcéj, on sam staje się prawodawcą swoim.

Nie rozwodzimy się nad dzielnością zmysłowéj natury człowieka, nad jego organizmem tak cudów pełnym, otwierającym mu tak nieprzejrzane obszary jego na zewnątrz działania. Uważmy tylko, że gdy zwierzę, choćby najszlachetniejsze, odnosi się do pewnéj wielce ograniczonéj liczby przedmiotów, bo do tych tylko, co odpowiadają wprost jego cielesnym potrzebom, a do reszty świata zachowuje się zupełnie obojętnie; przeciwnie dla człowieka nie ma rzeczy obojętnych wśród natury całéj; on odnosi się do wszystkich jéj jestestw, do wszystkich jéj zjawisk. Podobnie téż organizm jego wiąże się łatwo z ogromem obszarów na ziemskiéj kulicy. Zwierzę zamknięte jest w pewnych klimatycznych pasach; żywot fizyczny człowieka nie zna tych granic, on sąsiaduje i z kołem biegunowym i z równi-

kiem, — on mieszka i w głębinach ziemskich, i na wysoczyznach, potężnie nad morze wzniesionych.

Jak atoli natura jest ciągłém szczeblowaniem coraz wyższych stopni swoich, tak i człek każdy rozwija się coraz wyższemi szczeblami, roztaczając własną treść istoty swojéj duchowéj; dla tego człowiek każdy ma historyą własną. — Zwierzęta na wieki zostają w szczupłym zakresie, w którym ich natura zamknęła. Człowiek atoli, odnosząc się do zewnętrznego świata, rozwija tę wewnętrzną treść swoją. Im głębszéj będzie treści człowiek, im bogatszego ducha on będzie, tém potężniéj się odnosić będzie na zewnątrz dla uzupełnienia swojego, bo tém silniéj on uzna ułomkowość swoją i granicę swoją, słowem tém on będzie skromniejszy.

Ten świat zewnętrzny jest mu potrąceniem a pomocą, aby owa iskra, udzielona mu od Stwórcy na początku świata, rozgorzała pełną światłością. Jest mu ku temu pomocą przeszłość nie tylko własna jego, ale i przeszłość dziejów; jest mu ku temu pomocą i przyszłość własna i przyszłość świata. Zwierzę jest przykute do obecnéj chwili, jego czas jest jedynie czasem jego żywota. Człowiek atoli, jako jestestwo duchowe, bezśmiertelne, przezwycięża chwile obecne i odnosi się do upłynionych wieków i do czasów mających się dopiéro rodzić; on odnosi się myślą, sercem nawet do wieczności saméj.

Wszak jak człowiek pojedyńczy, tak i cały ród ludzki ma historyą swoją, i on dosięga coraz wyższych stopni; temi stopniami są wielkie epoki a wielkie światozwrotne wypadki. Ztąd ziemia, życie doczesne, historya są dla człowieka domem wychowania, wyćwiczeniem a przygotowaniem do innego żywota. Chodzi więc o to, aby już tu na ziemi zacnie rozpoczął tę pielgrzymkę swoją. Rzekliśmy, że ten świat, że te przedmioty, do których się człowiek odnosi, są dla niego pomocą a potrąceniem do coraz wyższego rozwoju, a z drugiéj strony pamiętajmy, jako z prawa powyżéj rzeczonego wynika, że każde jestestwo odnosi do tych tylko przedmiotów, które właśnie odpowiadają jego istocie. Ztąd jak np. bezrozumne zwierzę odnosi się do tych wyłącznie pokarmów, które stosują się do jego natury, jak ciało chemiczne wyjawia swoją istotę przez powinowactwo z ciałami, z któremi się łączy; tak również człowiek odnosić się będzie do tych przedmiotów, które odpowiednie są szczeblowi, którego się on dopiął w życiu. Człowiek, który się nie wylenił jeszcze ze zwierzęcéj swojéj natury, który jest jeńcem bezwolnym własnéj cielesności swojéj, odnosi się jedynie do przedmiotów będących jego grubych chuci ugasem. Od tego zwierza-człowieka odwracając się ze wstrętem, podnieśmy oczy do onych szczytów, kędy człowiek wznosi oblicze jako do tęczy przymierza — do prawd Bożych, i w nich duchem tonie; kędy człowiek znów w głębiny ducha swojego patrząc, w nich widzi płonące oczy miłości bez granic, owéj miłości przeczystéj, świętéj, która nie z tego świata.

Bo zaiste ta tęsknota jego do Ojca na niebie, niby biednego kwiatu do słońca, niby głuchéj igiełki magnetycznéj do świata bieguna, właśnie dla tego świeci w ludzkiéj istocie, bo ta istota sama, przeczysta, bez skazy, stała się niby ołtarzem gorejącym owéj iskry, którą w miłości udzielił stworzeniu swojemu Bóg. A tę iskrę roznieca dech, idący z nadgwiazdnéj dziedziny. Gdy ta iskra rozpłonie ogniem świętym, wtedy duch stworzonego człowieka będzie wyższego znaczenia niż gwiazdy i słońca. Ale jakież długie i mozolne jest stopniowanie od onego człeka, co jeszcze obłożony ciężkiém zmysłowości brzemieniem, do owego przyczoła, na którém prawdy i prawa ogólne, zakony święte przenikają ducha stworzonego, niby jasne przeczyste przezrocze swoje, do onych szczytów na których duch stworzony jest nawzajem tych prawd odbiciem i zwierciadłem wiernem, nieskalaném, o ile niém być zdolen człowiek ułomny.

To stopniowanie człowieka jest atoli zarazem coraz wyższém szczeblowaniem tych przedmiotów, do których się on odnosi, w których siebie samego znajduje. To stopniowanie jest tedy zarazem coraz wyższém uszlachetnieniem przedmiotu jego miłości. Bo miłość jest znalezienie siebie zewnątrz siebie. Miłość jest wyswobodzeniem od samolubstwa, bo wyzwoleniem od pętów własnéj swojéj jednostki, odnoszącéj się li do siebie; a przecież nawzajem ona jest odzyskaniem siebie w inném jestestwie. I wielka to jest droga do wielkiéj i przeczystéj miłości — a ta droga i kwiatami i cierniami zasłana.

Ustawa odnoszenia się na zewnątrz przybiera się w kształty niewyczerpanéj rozmaitości, będące coraz wyższém jéj stopniowaniem.

Ona żywcem obecna w maluchném sercu dzieciny, co się do matki uśmiecha. Gdy w umyśle dzieciny rozwidni się pierwszy rozumu świt, już rodzice, rodzeństwo a ściany domowe staną się jéj kochania przedmiotem, już wtedy instynktem roztula mu się po raz pierwszy w duszy niebiański kwiat miłości. I nawzajem rodzice w dziatwie widzą serce serca swojego, jéj oddają godzinami, latami życie swoje, a nie ma już wyższéj miłości nad matki miłość; ona istotą, ona duszą dzieli się z niemowlęciem swojém.

Pacholę rozbiera na kawałki bawidełko swoje, by obaczyć co się dzieje we wnętrzu jego; i patrzy i słucha ciekawie, co koło niego zaszeleści, zabrzęczy, zaświeci. Ta pacholęcia baczność ciekawa wzmoże się i wzrośnie w miłość do wiedzy, która w mężu rośnie w umiejętności żądze, która odda go w zakonne życie nauk, kędy zrzeczenie się ziemskich radości, kędy trud twardy, trawiący, są chlebem powszednim. To wiedzy pragnienie „odrywa wędrowców od ziemi ojczystéj i strzechy rodzinnéj,' wodzi ich w głuche rozłogi obcych części świata, kędy mieszkańców złowroga dzicz i demony zawistnéj natury czają się na ich zgubę"; ta wiedzy przeważna żądza idzie z pokolenia na pokolenie. A wiedza, a wynalazki o dobytek kosztowny nauk rodzą się wśród boleści ciężkiego porodu.

A czémże jest to wiedzy pragnienie przeważne? Ono jest instynktowém odnoszeniem się do prawd i ustaw żyjących w świecie stworzonym; ono rodzi się z potrzeby nieutulonéj uzupełnienia siebie; ono jest także miłością, miłością przezacną, szlachetną. A czémże jest pracowanie człowieka nad sobą samym? Człowiek z natury swojéj niby bryłą marmurową, z któréj przez życie całe wykuwa posąg, na wzór nadgwiazdnego ideału, do którego się odnosi oczyma ducha swojego w nieskończonéj tęsknocie miłości swojéj. Ten posąg zamknięty jeszcze w głuchym marmurze; człowiek wywołuje go na jaw jasny, widny; a tak człowiek jest zarazem i wątkiem i mistrzem swoim, własném dziełem swojém. A choć on nigdy nie dosięgnie ideału swojego, jednak uczciwa praca, zacna chęć a święta miłość będzie mu zaprawdę policzona.

Zaniechajmy atoli już tych przykładów, bo przykłady nie zastąpią nigdy umiejętnego rozwoju, badającego wszelkie, a coraz wyższe stopnie odnoszenia się człowieka do świata, do prawd odpowiednich jego wewnętrznéj istocie. A do takowego badawczego rozwoju tutaj ani czas, ani miejsce stosowne. Rozumiem atoli, że to, cośmy powyżéj rzekli, będzie już dostateczną podwaliną do zrozumienia natury miłości w ścisłém znaczeniu. Kilka uzupełniających słów tu wystarczy.

Pamiętajmy o owéj ustawie, według któréj każde jestestwo właśnie dla tego, że jest jednością, całością w sobie, odnosi się na zewnątrz. Pamiętajmy téż, jakośmy powyżéj okazali, iż im jestestwo będzie bogatszéj, głębszéj treści, dzielniejszéj indywidualności, im to jestestwo na wyższém miejscu stanęło wśród owéj piramidy stopniującéj się coraz wyżéj stworzonego świata, tém téż odnoszenie się jego będzie głębsze, potężniejsze, tém téż przedmioty, do których ono się odnosi, będą głębszéj wartości, wyższego znaczenia, bo będą właśnie odpowiednie jego własnéj istocie. Bo jestestwo w odnoszeniu swojém uzupełnia się i widzi siebie, własną istotę w przedmiocie, do którego się odnosi. Otóż te zasady wytłómaczą nam do syta istotę miłości, bo one wplatają się w cały jéj rozwój.

Rzekliśmy, że miłość jest właśnie potęgą, wiążącą osoby płci odwrotnéj. To uczucie jest tém silniejsze a głębsze, iż w niém stykają się oba owe światy, wręcz sobie odwrotne. Jakoż tu właśnie, jakeśmy rzekli, moce natury i potęgi duchowe zarówno a nawzajem się przenikają; — idealność nadświatna, promienista prześwieca co ziemskie, uzacnia, uszlachetnia co z doczesności zrodzone. Bo jak sam odmienny kształt fizyczny odwrotnéj płci, ujęty w jedności, składa dopiéro całą ideę ludzkiego rodu; tak i różnica duchowa, usposobienie psychiczne męża i niewiasty, nawzajem się odnoszą do siebie, będąc wzajemném siebie uzupełnieniem. Owszem, to duchowe kochanie jest wyższym a charakterystycznym pierwiastkiem miłości między ludźmi. Jakoż dla saméj namiętności tutecznéj, dla saméj natury obojętny byłby wzgląd na właściwości psychiczne, duchowe ukochanéj osoby, byle uroki zewnętrzne nęciły powabem. Przecież tak nie bywa. Wzajemne oczynienie kochanków jest raczéj skutkiem duchowego uczucia. Tutaj stosunek płci do płci nie jest wcale czémś abstrakcyjném, ogólném. Tutaj właśnie występuje indywidualność kochanków, a każda indywidualność może jedynie znaléźć uzupełnienie swoje także w indywidualności; — sama różnica ogólna, płciowa nie wystarczy. A im zacniejsza, głębsza będzie indywidualność, tém i miłość będzie szlachetniejszą. Gdy zaś indywidualność prawdziwa, głębsza nie jest cieleśności, lecz raczéj ducha sprawą, zatém idzie, że i mniéj świetne przymioty ciała bywają często głębszéj i gwałtowniejszéj miłości powodem, niż piękność fizyczna, choćby najwyższa, choćby idealna. Ztąd się téż dzieje, że nawet najwyższy czar zewnętrznych form, że wdzięki rozlane po całéj postaci, że spojrzenia, że uśmiechu czarodziejskie moce, choć zwykle bywają przypisane niby ciału, są przecież płomieniem ducha samego, co przenika indywidualność i pojawy jéj cielesne.

Wszak właśnie ten duchowy pierwiastek w miłości wznosi ją nieskończenie nad zmysłowy zwierzęcy świat; tym pierwiastkiem się dzieje, że długie lata, że smętne oddalenia tracą władztwo swoje nad miłością prawdziwą, że miłość mocniejsza niż skon. Gdy się istna miłość zajmie płomieniem na ziemi, już ją oświeca geniusz, co, z pochodnią w ręku i różami wieńczony jest radości i szczęścia wróżbitą; — przecież niekiedy geniusz ten zamieni się na śmierci anioła, który pochodnię płonącą wywróci i w koronie z cyprysu nad kochankami zapłacze.

Gdy duchowe pierwiastki są mistrzami w miłości prawdziwéj, gdy każdy z ulubieńców wśród całéj płci odwrotnéj jedno jedyne jestestwo sobie proroctwem serca wybierze, więc téż to jedno jestestwo, więc ta ulubiona osoba stanie mu za ową całą płeć odwrotną; w téj osobie, w téj jéj indywidualności uosabia się cała jéj płeć, cały rodzaj jéj. A im głębszéj treści jest dusza ulubieńców, tém każde z nich promienistszą aureolą otoczy kochanie swoje. Bo co w każdym z nich goreje najświętszym płomieniem, ile tylko w nim uczuć szlachetnych i wzniosłych, w to wszystko ustroi, przyodzieje osobę miłością rzewną wybraną — tém więc i potężniejsze będą obu kochanków śluby. Bo wiecie, cośmy rzekli powyżéj, że im na wznioślejszym stopniu stanie z treści swojéj jestestwo, tém silniejszém z innemi wiąże się przymierzem, tém większą część całego pasma wszech stworzeń zamknie w samym sobie, tym szlachetniejszym stanie się przedstawcą swojego rodzaju, tém tedy jaśniejszą zacnością otoczy przedmiot swojéj miłości, bo w nim on się przejrzy, w nim samego siebie znajdzie.

I uważmy — gdy miłość jest tak niewyczerpaną osnową dla fantazyi twórczéj, zatém nie dziw, że miłość jest tak podobna do sztuki i poezyi. Bo, jak poezya i sztuka, tak i miłość jest ideą, jest płomieniem nadświatnym, gorejącym w formie ziemskiéj, doczesnéj.

I baczmyż jeszcze na inne pokrewieństwo twórczéj fantazyi a miłości.

Wszak ziemski pierwiastek, choć nie jest powodem miłości rzewnéj, prawdziwéj, jest przecież jéj ogólną podstawą i jest zarazem jéj zewnętrznym pojawem. Ten ziemski pierwiastek jest tém dla zacnéj, wzniosłéj miłości, czém dla ideału, poczętego w zachwycie mistrza, jest surowy materyał z natury wzięty, czekający twórczego, wyższego tchnienia.

I inne jeszcze jest podobieństwo miłości do natchnienia wieszczów i mistrzów. Jakoż gdy piękności geniusz w chwili zachwytu wstąpi w ducha śmiertelnego człowieka, już ten człowiek nie jest sam sobą, już on oddany we władztwo wyższéj mocy, która stanie się jego mistrzynią a panią; a przecież z drugiéj strony ta moc jest nim samym — jest własnym jego duchem. Dzieło twórczéj potęgi rodzi się na świat wolną wolą mistrza, a przecież mistrz tworzy, bo nie może nie tworzyć. Tak i miłość jest potęgą obcą, a przecież własną; kochankowie działają z natchnienia téj potęgi, więc niby bezświadomie, a przecież działają z własnéj woli i niby z pełną świadomością swoją. Jest-to właśnie owa ustawa, przytomna we wszechświata stworzonego ogniwach, według któréj jestestwo jest niby czémś samoistném w sobie, a przecież odnosi się do innych słuchając wszechwładnego zakonu. Ta ustawa, jakeśmy powiedzieli, na pozór tak sprzeczna z samą sobą, znajduje najwyraźniejsze odbicie swoje w miłości płci obojéj. Te zatém sprzeczności w losach kochanków bywają właśnie źródłem całego pasma innych sprzeczności, które w sztuce, w poezyi z kolei zrodzić mogą to komiczne, to tragiczne sytuacye. Bo kochanek to staje w przeciwieństwie do własnego uczucia, to znów miłość idealna a ziemska, więc natura a duch występują jako potęgi wręcz odwrotne sobie. To znowu ta odwrotność może być przegrodą między jedną a drugą z kochających się osób; to znów treść najgłębsza, wypiastowana na dnie serca kochanków, zderza się ze światem zewnętrznym i mocami społeczeństwa; te zaś wrogie siły ubierają się w tysiączne nieprzebrane formy a kształty. Sprzeczności takowe rozwiązują się to weselnie, to wywołują tragiczność władnącą niewidomie światem. Widzimy przeto jak nieprzebraną, jak nigdy niekończącą się osnową dla sztuki jest miłość, a zwłaszcza dla fantazyi ludów chrześcijańskich, u których serce rozwarło się głębią nieznaną w dawnym świecie pogańskim.

Przywodzę wam na myśl Fedrę, Desdemonę, Ofelią, Małgorzatę we Fauscie, Barbarę Radziwiłłównę, Klitemnestrę, Joannę d'Arc Schillera. Ze wszystkich atoli tych postaci, ze wszystkich figur, wyobrażających miłość, które kiedykolwiek stanęły na jawie ludzkim, Romeo i Julia Shakspeara najgłębiéj wstrząsnęły sercem człowieka. Ta tragedya zaiste zostanie na zawsze arcydziełem i miłości i poezyi saméj.

KONIEC TOMU DRUGIEGO.

TREŚĆ TOMU DRUGIEGO

PODRÓŻY DO WŁOCH.

Wenecya (dalszy ciąg). Historya na Torcello. — Miasto podmorskie. — Attylla na Torcello. — Katedra tutaj współczesna Bolesławowi Chrobremu. — Katedra ta jest bazyliką. — Znaczenie wyrazu — *bazylika*. — Opisanie bazylikowego stylu w ogólności (w przypisku). — Wrażenie bazylikowéj architektury: jest to skupienie duszy we wnętrzu swojém. — S. Fosca — kościołek bizantyński. — Porównanie świątnicy stylu bizantyńskiego ze stylem bazyliki rzymskiéj; oba te style są wyobraźnikami wschodu i zachodu Europy. — Wspomnienie o kościele Św. Zofii w Konstantynopolu. — Opis kościoła S. Fosca. — Idea ubrana w szaty żebracze. — Dla czego trzeba często pisywać z zagranicy do domu. — Murano. — Fabryka szkła na Murano i Marco Polo. — S. Donato. — Styl romański jest stylem zajmującym pierwszą połowę średnich wieków. — Dwa te style romantyczne w jednym i tym samym okresie historyi są jedynym przykładem w dziejach ludzkich. — Wytłómaczenie tego zjawiska i bliższe ocechowanie tych stylów. — Zewnętrzna strona z romańska stawianego prezbiterium w S. Donato. — Str. 7.

Wenecya (dalszy ciąg). Chwile tęsknoty do samotności. — Porta della Carta. — Perspektywa architektoniczna i widok na dawne lata żywota naszego i oświetlenie w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie. — Dziedziniec pałacu dożów. — Gwiazda Pelegrina co zgasła na niebie. — Logika dziejów. — Str. 42.

Wenecya (dalszy ciąg). Arsenał. — Lew kamienny z pod Maratonu — i głazy tchną duszą. — Wędrówka po arsenale. — Model Bucentaura. — Dwa przykłady przepysznych a olbrzymich statków ze starożytnego świata. — Zbrojownia. — Giardini publici pierwszym zawodem w Wenecyi. — Obrazek ludu weneckiego na pobrzeżu słowiańskiém. — Str. 52.

Wenecya (dalszy ciąg). Czém jest dla geniuszu czas poprzedzający go i czém są względem niego jego następcy. — Czém geniusz w artystycznéj a czém geniusz w innych dziedzinach duchowych. — Giorgio Barbarelli (Giorgione). — Estetyczność ówczesnych Wenecyan. — Giorgione i jego zapatrywanie się na świat. — Obraz Tempesta di Mare i stara legenda. — Uczniowie Giorgionego. — Jacopo Palma. — Wizerunki jego pędzla a własna biedota nasza. — Gwiazdziste chwile w naszém życiu powszedniém. — Assunta Tycyana, Ofiarowanie Najświętszéj Panny. — Szczęsne, promienne życie tego mistrza. — Św. Jan na puszczy Tycyana. W ogólności cechy malarstwa weneckiego. — Lekka muzyczka a obrazy malowane przez Bonifacio. — Inni następcy Tycyana. — Andrzéj Schiavone (Słowianin) „całe życie biedny“. — Inni malarze. — Paris Bordone. — Rybak oddający pierścień doży weneckiemu. — Ten obraz w porównaniu do dzisiejszych obrazów, wystawujących uroczystości urzędowe. — Są ludzie w których jakiś demon pali. — Jacopo Robusti (Tintoretto). O zawistkach wielkiego człowieka. — Twarda wyćwika Tintoretta. — Ustawa odwieczna ludziom przekazana a chęci Tintoretta. — Il furioso Tintoretto. — Kara niechybna gdy artysta ugania się za efektem. — Improwizacya w malowaniu. — Obraz Tintoretta „cudowne uwolnienie niewolnika“. — Jakie są wady kompozycyi w tém dziele. — Paolo Caliari i charakterystyka jego. — On gra światłem w świetle. — Ziemskość w jego dziełach. — Jeszcze słów kilka o cechach weneckiego malarstwa. — Sztuka wenecka staje się obyczajową, rodzajową. — Rodzina Bassano. — Canalettowie. — Dzieło Rastawieckiego. — Str. 64.

Wenecya (dalszy ciąg). Przechadzka po pałacu dożów; sala wielkiéj rady i il Paradiso Tintoretta. — Wada kompozycyi w dziele malarskiém, muzyczném i pisarskiém. — Doża M. Falieri; znaczenie tragiczne i historyczne jego śmierci. — Dawne historyczne postaci były własném arcydziełem swojém. — Czasy dzisiejsze w porównaniu z niemi. — Przyczyny upadku Wenecyi. — Zdobycie jéj przez Napoleona. — Styl dekoracyjny w tym pałacu. — Sala *dello scrutinio* i Henryk Walezyusz. — Inne znakomite sale w tym pałacu. — Porwanie Europy Pawła Veronese. — Poddasza ołowiane i kaźnie podziemne. — Kaźnie w innych krajach i dorotki nasze. — Str. 109.

Wenecya (dalszy ciąg). Plac Św. Marka z rana. — Gołębie Św. Marka w Wenecyi. — Wnętrze kościoła Św. Marka w Wenecyi. Styl bizantyński jest w nim przeważającym. — Czasy i duch państwa bizantyńskiego odbiły się wiernie, jako w symbolice, w swojéj architekturze. — Cecha tego stylu. — Budowa kopuł (w przypisku). — Konie śpiżowe nad główną bramą kościoła Św. Marka; zdanie Winkelmana o nich. — Drzwi

śpiżowe Sansovina i niecnik Piotr Aretino. — O głowicach (kapitelach) bizantyńskich. — Pokolenia umarłe. — Lodżietta Sansovina. — Kilka słów o życiu tego mistrza; ocenienie jego stylu w rzeźbie i architekturze. — Str. 129.

Wenecya (dalszy ciąg). Kant i człowiek Numenon i Phaenomenon. — S. Maria Gloriosa de' Frari. — Jeszcze o cechach istoty gotycyzmu; w co się one zamieniły we Włoszech. — Kościół de' Frari przykładem gotycyzmu włoskiego. — Posągi konne w kościołach weneckich. — Ramy do obrazu mogą być istném dziełem artystyczném. — Szumność i buńczuczność hałaśna z marmuru wykuta w pomniku Pesara. — Antonio Canova. — Kościół S. Giovanni e Paolo znowu przykładem gotycyzmu włoskiego. — Posąg Colleoni. — Jakto proporcye gołych linij i płaszczyzny także umieją zagrać harmonią. — Signoria wenecka i gniewliwy mistrz Verocchio. — Boża świątynia przytula do siebie historyą wielkich spraw i wielkie arcygeniuszów dzieła. — Śmierć Św. Piotra męczennika przez Tycyana. — O zrodzeniu się renesansu. — Jego cecha, jego niedostatki zwłaszcza w Wenecyi. — Trzeba odróżnić dwie epoki renesansu. — Renesans umié zastosować się do istoty przedmiotu, a zarazem umié zastosować się do materyału. — Scuola di S. Marco i Scuola di S. Rocco. — O Rabinach w estetyce; kto chce pieśni zrozumiéć, niechaj zna ojczyznę pieśni. — Madame Adèle Bréant, couturière française. — Pałac Capello i awanturna panna Bianca Capello. — Kościół S. Zaccaria. — O systemacie kwadratów w planach kościelnych romańskiego i gotyckiego stylu a nawet późniejszych stylów. — O Sansovinie i innych znakomitych architektach. — S. Giorgio dei Greci. — S. Salvatore. — Jeszcze kilka słów o renesansie. — Przejście architektury renesansu do stylu prawie czystego klassycyzmu; *Vignola*. — Rożnica między renesansem a *odrodzeniem* w ścisłém znaczeniu. — *Palladio* i cechy jego stylu i kompozycyi. — Zalety i niedostatki tego stylu. — Słówko o klassycznym teatrze francuzkim. — Przykładem stylu Palladia jest S. Georgio Maggiore, a więcéj jeszcze SS. Redentore. — Magia a harmonia światła. — Po tym stylu nastaje barocco; kościół jezuicki w Wenecyi. — Kościoły jezuickie choć jednostajne, choć padły na epokę barokizmu, zwykle wyższéj są wartości niż inne im współczesne. — Kosztowność niesłychana tego kościoła. — Cacka marnotrawnego i dziecinnego zbytku Augusta II w Dreznie. — Str. 153.

Przegląd treściwy dzieł architektonicznych przez nas w Wenecyi wspomnianych a ułożony wedle epok różnych stylów architektonicznych po sobie następujących. — Str. 208.

Wenecya (dalszy ciąg). Pożegnanie się z dziełami weneckiéj sztuki

w pałacu Manfrini. — Dzieła Jana Belliniego, Giorgionego. — Złożenie do grobu Chrystusa Pana przez Tycyana. — Portrety przez Tintoretta. — Dzieła innych jeszcze wielkich mistrzów. — Jerzy Vasari. — Str. 214.

Wenecya (dokończenie). Dzwonnica Św. Marka. — Nie ma wielkiego człowieka dla kamerdynera jego. — Szczyt dzwonnicy a z daleka cmentarz Sw. Cristofora. — Śpiewy studentów niemieckich. — Wspomnienie młodości i improwizator na placu Św. Marka. — Str. 219.

Z Wenecyi do Medyolanu. Most wenecki przez morze a ów most Xerxesa. — Wysokie znaczenie przemysłu w naszych czasach. — Przecież on nie jest najwyższym celem człowieka. — O ciałochwalstwie. — Wspomnienia dawniejsze o brzegach Brenty. — Co się dzieje w głowie, gdy człowiek ma lat dwadzieścia. — Znaczenie wierzby. — Wojażer uważający wierzby za oliwne drzewa. — Str. 224.

Padwa. Kawiarnia Pedrocchi. — Widok ulic padewskich. — Kościół Św. Antoniego, il Santo. — Kościół Madonna dell' Arena. — Giotto. — Jego charakterystyka. — Słówko o dziejach Padwy. — Uniwersytet i o wpływie otoczenia architektonicznego na wykład. — Swawola dawnych studentów padewskich, paryzkich, wiedeńskich a nawet krakowskich. — Lukrecya Cornaro Piscopia będąca doktorem filozofii, pisuje listy do Jana III Sobieskiego. — Nie zawsze to dobrze być uczoną niewiastą. — Niektóre imiona i herby polskie zdobiące uniwersytet padewski. — Pałac Ragione. — Olbrzymia sala i posągi egipskie. — Belzoni. — Ogród botaniczny. — Kościół Św. Justyny. — Targ padewski i Kleparz krakowski. — Pałac Papafava w Padwie. — Czém są schody w mieszkaniu naszém? — Strącenie pysznych aniołów z nieba przez Augusta Fossolato. — Str. 232.

Werona. Starorzymski amfiteatr. — Zacne miasta opiekują się zabytkami historyi. — Opis amfiteatru. — Teatrzyna drewniany wśród olbrzymiéj budowy. — Kościół *Św. Zenona*, opis jego. — Człowiek nie samemi myślami żyje. — Dante wygnańcem w Weronie. — Gorycz cudzego chleba. — Casa Capelletti. — Wiadomość o życiu i śmierci Romea i Julii (w przypisku). — Bajeczny sarkofag Julii. — Dom Capulettich. — Rozwiana ułuda. — Dom rodzinny Julii dziś furmańską karczmą. — Str. 243.

Dodatek. Miłość jako treść niewyczerpana dla poezyi i sztuki pięknéj. — Dla czego miłość jest po wszystkie czasy nigdy niewyczerpaną treścią dla poezyi i sztuki pięknéj? — Powód a źródło wszelkiéj sztuki. — Ogół i indywidualność jednostek. — Indywidualność tém silniéj się wyraża im wyższe będą jestestwa. — Indywidualność człowieka na najwyższym szczeblu swoim staje się charakterem etycznym. — Znaczenie przypadkowości. — Zkąd pochodzi piękność przedmiotów rzeczywistego świata. — Indywidualność przedmiotów natury dowolnie przez człowieka utworzona. — Obszerne zastosowanie szczęśliwych przypadłości. — Artystyczne studya. — Początek powołania artysty, poety. — Dalsze zadanie twórczéj fantazyi. — Najwyższe jéj zadanie. — Dzieło sztuki. — Tryb rodzenia się dzieła sztuki. — Stosunek artystycznéj fantazyi do coraz wyższych stopni rzeczywistego świata. — Dwie ostateczności, nie mogące być osnową dla twórczéj fantazyi. — Miłość jest doskonałą osnową dla poety i artysty. — Ogólne prawo, władnące światem stworzonym, jest odnoszenie się wzajemne jestestw do siebie. — Wyjaśnienie tego prawa. — Miłość w najwznioślejszém znaczeniu. — Miłość płci obojéj. — Pierwiastek duchowy i doczesny w miłości. — Potęga miłości. — Podobieństwo poezyi i sztuki do miłości. — Sprzeczności wynikające ze stosunków miłosnych. — Ztąd powód dla którego miłość jest nigdy nieprzebraną osnową dla poezyi i sztuki. — Romeo i Julia Shakspeara. — Str. 256.

Miejska Biblioteka Publiczna
6593
w Białymstoku

WOJEWÓDZKA i MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA
Nr 6023/VII
w Białymstoku
CZYTELNIA

Nº 6803

913 sz
Kremer
Podróż do Włoch T. 2
6023
XIX

DZIEŁA

I. KREMER

7