LA

IERA

PODRÓŻ DO MEKKI

DZIEŁA

JÓZEFA KREMERA

TOM III

DZIEŁA

JÓZEFA KREMERA.

Z DODANIEM ŻYCIORYSU I ROZBIORU PRAC KREMERA
ORAZ NOTATEK UZUPEŁNIAJĄCYCH,

PRZEZ

HENRYKA STRUVEGO.

TOM VIII.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

TOM III.

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

JÓZEF KREMER.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.

Biblioteka Jagiellońska CENTRALNA BIBLIOTEKA NAUKOWA

TOM III.

Medyolan, Pawia, Genua, Florencya.

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 6024/ma w Białymstoku CZYTELNIA DLA DOROSŁYCH KOMPUTER

913(450):929(438) Kremer J.]"18"+94(450)::008:7.03(450)

Дозволено Цензурою.

Варшава, 23 Октября 1878 года.

77
74

K. R. 1089
13.12.46 r.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

Miejska Biblioteka Publiczna
w Białymstoku
6593

Medyolan.

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

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

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

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

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

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

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

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

kwiaty i owoce, tak wykończone, tak wygładzone, jakby były przeznaczone na przystrój jakiego modnego salonu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ten wizerunek Pańskiéj wieczerzy jest dla nas nigdy niewyczerpanym komentarzem kompozycyi malarskiéj. Gdy o teoryi kompozycyi kiedyś później obszerniéj rozprawiać zamyślam, zatém teraz w obec dzieła wielkiego mistrza pomówmy jedynie o niektórych prawidłach, które mimowolnie nam się nasuwają. Przedewszystkiém widzimy, że obraz stanął wzniesiony nad podłogę refektarza — panuje tedy z wysokości nad żyjącymi ludźmi. Cała długość jego dochodzi 28 stóp, a figury równają się prawie jednéj i pół wielkości naturalnéj. Same te wszystkie wymiary jego, tak mądrze obliczone, świadczą już same przez się o ogromném wrażeniu, którém przenikał niegdyś ludzkie serca.

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

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

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

Leonardo, choć każdą gruppę odznaczył piętnem oryginalném, rozróżniającém ją od każdéj innéj z trzech pozostałych grupp, jednak jeszcze nie poprzestał na tém. Jakoż stworzył nową odwrotność,

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

Gruppy umieszczone po prawéj stronie Zbawiciela, więc po lewéj ręce widza:

1. Św. Bartłomiéj
2. Św. Jakób młodszy
3. Św. Andrzej

Gruppa pierwsza (skrajna).

4. Judasz
5. Św. Piotr
6. Św. Jan

Gruppa druga.

Chrystus Pan.

Gruppy umieszczone po lewéj stronie Zbawiciela, więc po prawéj widza:

7. Św. Tomasz
8. Św. Jakób starszy
9. Św. Filip

Gruppa trzecia.

10. Św. Mateusz
11. Św. Tadeusz
12. Św. Szymon

Gruppa czwarta (skrajna).

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

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

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

w Białymstoku

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

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

Jak atoli tym trybem wielki mistrz odróżnił sześciu uczniów, siedzących po prawéj stronie Chrystusa Pana od tych, co się mieszczą po lewéj stronie jego, tak podobnie właściwym charakterem odłączył gruppę od gruppy, postać od postaci, oblicze od oblicza; co nasz czytelnik odgadnąć zdoła, stwierdzając ten obraz choćby na rycinie średniéj wartości.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

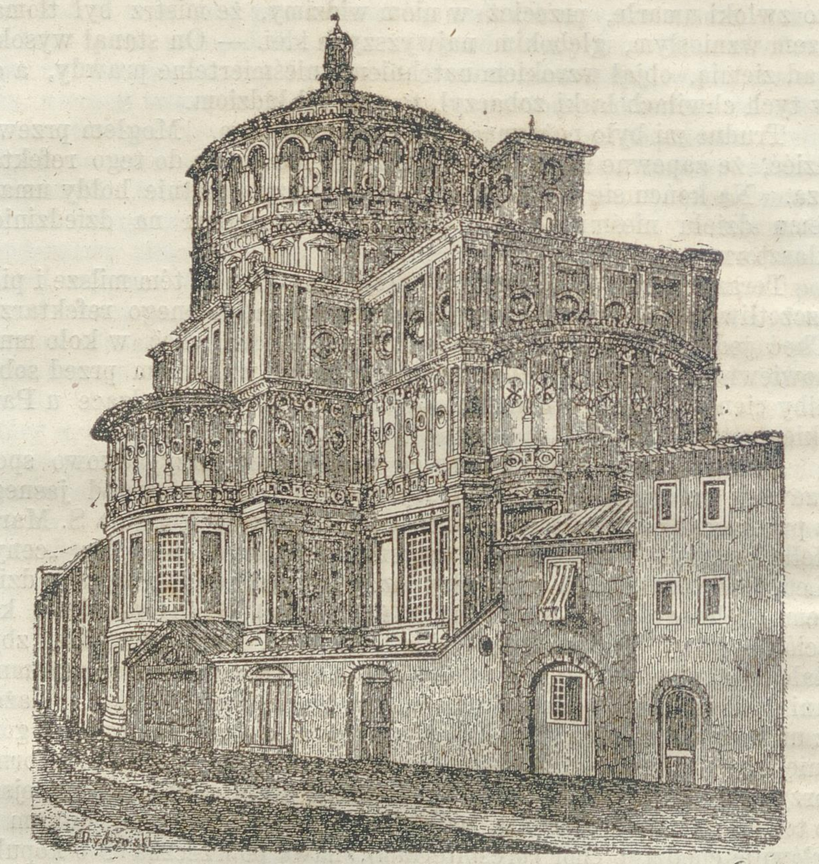

Fig. 41. **S. Maria delle Grazie. — Medyolan.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Świętość miejsca, nastrój duszy a okazałość tego marmurowego świata, przejęły nas mrowiem najgłębszéj czci i podziwienia. Tak jest, to ta sławna katedra Medyolanu, któréj chwała, rozniesiona tysiącem ust, tysiącem wizerunków przebiega kraje i pokolenia po sobie się rodzące. Tak jest, to najwspanialsze, najbogatsze dzieło gotyckiéj architektury, na które zdobyć się mogła ta wspaniała, bogata, włoska ziemia. Filary olbrzymie a przecież lekkie, bo rozebrane na cieńkie strzeliste słupki, wznoszą się do góry, te filary byłyby jeszcze lżejsze, gdyby zamiast kapitelów nie były się otoczyły wieńcem niż o baldakinach, w których, jakby w napowietrznych kapliczkach, stanęły święte posągi. Powyżéj, ze szczytów tych kapliczek strzelają w górę półkolumny, a te dosięgnąwszy sklepień, splatają się w zręby silne a eteryczne. — Wyobraźcie sobie, ta katedra ma pięć naw, więc aż cztery rzędy takich filarów ciągnie się wzdłuż jéj przestrzeni. Jest-to jakby las filarów, co tu stanęły obok siebie poważne a przecież nie ponure, silnéj objętości a jednak nie podsadziste, nie osiadłe. A dziwnie tu chodzić po tych przestrzeniach! — Posuwając się zwolna widzisz jak filary zachodzą za siebie, jak się mijają, jak nowe a nowe widoki wychylają się z mroku. Póki byliśmy bliżéj drzwi, silne choć już

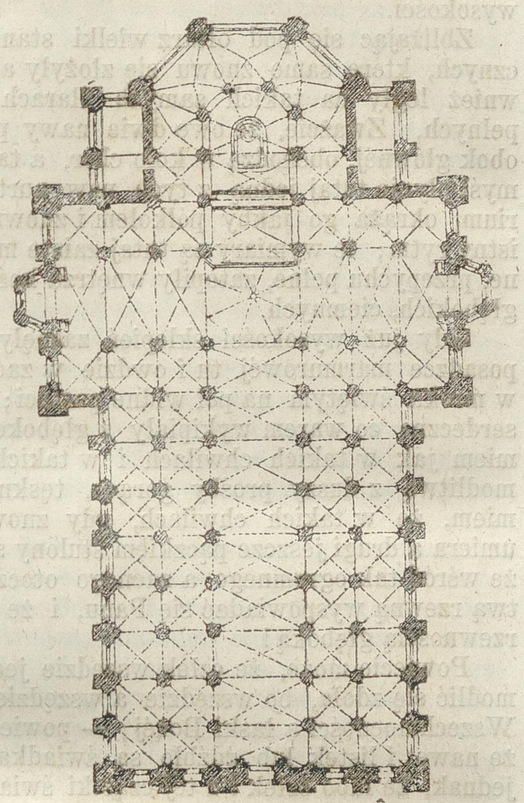

Fig. 42. **Katedra Medyolańska. — Rzut poziomy.**

mroczne światło rozjaśniało nam niższe części filarów; lecz im daléj w głąb' świątyni, tém wieczorniéj w tym świecie uroczystym, tém głębszéj grozy, tém niepewniejsze stawały się zarysy wyższych części filarów i sklepień — a już sklepienia środkowéj nawy, jako najwzlotniejsze, ginęły gdzieś w przepaścistéj, ledwie dojrzanéj wysokości.

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

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

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

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

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

Medyolan.

(Dalszy ciąg.)

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

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

Zatém czytelniku racz cierpliwie towarzyszyć mi do pałacu *Brera* (S-ta Maria di Brera — łąki), kędy, pomijając inne bogate zbiory, rozpatrzymy się w saméj wyłącznie galeryi obrazów (*).

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

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

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

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

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

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

Gdy *Giotto* obudził z letargu sztukę (*), reformę jego przyniósł do Medyolanu *Giovanni di Milano.* Odznaczył się późniéj w tymże kierunku *Michele di Milano* i *Trozo da Monza.* A gdy następnie po całych Włoszech, jak ptaszki na wiosnę, odzywała się miłość do artyzmu, wtedy i na ziemi medyolańskiéj, lubo krwią spluskanéj, wojną zaoranéj, puściły się roślinki i ziółka twórczéj fantazyi, mianowicie, gdy władzcy Medyolańscy, jako Filip Visconti i Francesco Sforza, mając zmysł estetyczny, hodowali chętnie artystów, już dla potrzeby serca a domu, już to dla saméj parady.

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

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

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

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

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

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

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

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

Słusznie dawno już powiedziano, iż aby wiedzieć czém był Leonardo dla twórczéj artystycznéj fantazyi, wystarczy, by porównać dzieła sztuki, utworzone przed jego pojawieniem się, z temi co były wykonane po nim, to jest w téj nowéj epoce, którą dopiéro on roztworzył dla świata.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gdy wejdziesz do galeryi, zaraz na wstępie uderza cię fresk odpiłowany od ściany kościelnéj, a tu przeniesiony. Na nim Gaudenzio Ferrari opowiedział oczom i sercu ludzi dzieje Św. Joachima i Św. Anny. Ta historya rozdzielona jest na trzy ustępy, bo na dwa obrazy poboczne a jeden środkowy. Już nigdy nie obaczysz w świecie dzieła serdeczniejszego, rzewniejszego od téj kompozycyi Ferrarego. Na bocznym obrazie po prawéj stronie widza wznoszą się schody do świątyni; tam arcykapłan błogosławi Św. Joachima — a na dole dwóch młodzieńców pasterzy: jeden przytulił do siebie jagniątko, a drugi bawi się pieskiem. Ileż tu niewinności i słodyczy uśmiechającéj się, błogiéj, rajskiéj! — Na drugim obrazie bocznym Św. Anna; przed nią służebnica, która coś do niéj prawi z głęboką troską w duszy. Z dziwną genialnością Ferrari postawił tu niewiastę prostaczkę a przemawiającą z głębi dobrego a życzliwego serca obok Św. Anny, która, wyższéj a nadziemskiéj natury będąc, zwróciła ku wiernéj słudze strapione oblicze, ale ją na poły tylko słyszy zajęta jakby przeczuciem, które na nią z nad gwiazd spłynęło. Środkowy obraz przedstawia na tylném tle gród — więc kopuły, wieże i t. d.; od tego miasta aż do przedniego tła płynie rzeka, przedzielająca pejzaż na dwie prawie równe części; a pejzaż miluchny, sielankowy — więc kwiaty, krzewy, pasterz i owieczki — po jednéj stronie rzeki Św. Anna przechadza się samotnie po murawie utkanéj kwiatami; a nad nią anioł zwiastuje jéj łaskę nieskończoną. Po drugiéj stronie Joachim Św. On właśnie rozmawiał z pasterzem, lecz w téj chwili i jemu wysłaniec Pański przepowiada Boże wyroki. Pod samém miastem raz jeszcze, jakby w dalszém opowiadaniu swojém, malarz pokazuje nam Św. Annę i Św. Joachima — i wita się święta para otoczona wierną drużyną domowników radośnych. W tym obrazie poznajemy tę ogromną potęgę sztuki, gdy ona myśl głęboką wyraża trybem rzewnym a prostym (*).

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

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

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

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

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

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

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

Będąc w Wenecyi, mówiliśmy o szkole Padewskiéj założonéj przez Franciszka Squarcione (r. 1394), przedstawiającéj się atoli

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

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

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

Ze szkoły Procaccinich odznaczył się: *Daniele Crespi* syn powyżéj wspomnianego Jana Chrzciciela, i *Enea Salmeggia*, zwany *il Talpino* (ur. 1556, † 1626) i młodszy *Ercole Procaccini*, *Francesco Cairo* (ur. 1598, † 1674).

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

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

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

Rafael tylko o pięćdziesiąt lat późniéj od Andrzeja Mantegna przyszedł na świat (bo w r. 1483) a rzekłbyś, że całe stulecie zaległo pomiędzy jednym a drugim mistrzem. Patrzmy na to *Zaślubienie Najświętszéj Panny* (lo sposalizio), a będące jednym z najkosztowniejszych klejnotów téj galeryi. Wykonał je Rafael w 21 roku życia. W tém dziele tchnie jeszcze powiew szkoły umbryjskiéj, tak głębokiéj, rzewnéj tkliwości. Wszędzie widać nawet w tym obrazie styl *Piotra Perugina*: (**) symetryczne ustawienie figur, tę nieśmiałą, niewinną dziewiczość a naiwność i tę słodycz niebiańskiego uśmiechu. Przecież, gdy Pietro Perugino, przedstawca szkoły umbryjskiéj, a nauczyciel Rafaela, późniéj stracił pierwotność uczuć

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

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

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

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

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

(*) Zob. powyżéj str. 20.

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

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

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

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

Uważmy atoli! Taka harmonia a melodya linij i świateł, półcieniów i cieniów i barw, taka magia tajemnicza, oczyniająca duszę widza, zapewne winna miéć swoje główne źródło i przyczynę w samym osobistym nastroju wielkiego mistrza. I zaiste tak się rzecz ma. Aby jednym słowem orzec tę wewnętrzną właściwość Coreggia, powiedzmy, że nią jest przedewszystkiém głębokie a niewypowiedzianie tkliwe uczucie! I zaiste, te półcienia, półświatła mistyczne, te ciemności, niby zapadłe, są przecież świecące a przezroczyste. One patrzą na nas jakby na pół odgadnione piersi naszych wyrocznie; one są symbolem widocznym téj wewnętrznéj cichéj gry serca ludzkiego. Wszak melodya linij, a akordy owych pełnych, mocnych, potężnych, a przecież nie krzykliwych, nie hucznych, lecz harmonijnych barw mogą być jedynie wypływem téj mistycznéj potęgi uczuć, którą zowiemy zwykle sentymentalnością, ale wziętą w najszlachetniejszém znaczeniu.

Aby się o prawdzie tego twierdzenia przekonać, zwróćmy jeszcze uwagę na samą treść obrazów Coreggia. Jakoż jeżeli falistość linij, chiaroscuro, gra cieniów i świateł, przepych uroczy barw świadczy nam o niewymówienie misternych i tkliwych uczuciach Coreggia, już ta wróżba znajdzie zupełne potwierdzenie w jego figurach. I rzeczywiście! One nie są idealnéj piękności, ale w ich obliczach, w ich spojrzeniu, w ich całéj postaci żyje tak głęboka sentymentalność, taka rzewność i tkliwość, jakiéj już nie obaczysz w żadnym innym wielkim artyście. Jego figury są wcielonym liryzmem serca. Śmiałbym powiedzieć, że jak, wśród wszystkich rodzajów sztuk, muzyka jest przedewszystkiém sztuką uczuciową, tak téż, wśród wszystkich malarzy, Coreggio jest przedewszystkiém malarzem uczuciowym, muzycznym.

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

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

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

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

Medyolan.

(D a l s z y c i ą g.)

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

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

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

Wyszedłszy z galeryi Brera miałem się jakby po jakimś długim a uroczystym obiedzie, na którym pełno wyśmienitych rzeczy, który przecież nie mało męczy i trudzi. Zatém, by odetchnąć do syta wolném powietrzem, udałem się na Piazza d'Armi. Jest to obszar ogromny kwadratowy i bywa tém dla Medyolanu, czém pole Marsowe dla Paryża, błonia dla Krakowa i t. d. W środku jednego boku tego kwadratu stanęło „Castello", nielada to gmach, a silnie utwierdzony. Na przeciwnéj stronie placu bieli się śnieżnemi marmurami *Arco della Pace*, a znowu na jednym z pozostałych dwóch boków rozległ się amfiteatr olbrzymem, zwany *areną*.

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

Wedle mnie, najwięcéj imponują cztery ogromne kolosalne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tak toczyła się daléj rozmowa, rozumie się, że często gęsto występowało imię Napoleona; więc téż ktoś z nas zapytał, kiedy to generał pierwszy raz Napoleona obaczył? — Ot „w Milan!“ — odrzekł natychmiast generał — pamiętam nawet, że to było w pałacu Serboloni. — Bo generał aż prawie po godzinę skonu zachował dziwną pamięć z przeszłych lat. — „Było to tak jota w jotę, jak asańtwu powiem (ja téż jotę w jotę czytelnikowi wypisuję słowa generała). Otóż przez Francyą z innymi rodakami przedarliśmy się do Włoch. Słyszymy, że général en chef bawi w „*Milan*“ (roku 1796). Śpieszymy tedy do niego. — Wszędzie po drodze pełno wojska francuzkiego, wszędzie nas serdecznie witano, a wszędzie było wesoło, hałaśno, choć ladajako ubrani byli żołnierze, a nawet i oficerowie występowali dość wytarto. Przybywamy do „Milan“. Generał Buonaparte mieszkał na szerokiéj pięknéj ulicy, jak asańtwu rzekłem w pałacu Serboloni. Była nas spora liczba oficerów polskich, którzyśmy się z domów ruszyli by się naczelnemu wodzowi prezentować. Ot pamiętam ich nawet kilku: był tam Grabiński, Swiderski, Emerych, Zarzecki, Godleski, Nagrodzki, Ronthié i kilku innych. Szliśmy tedy razem ku pałacowi, a tu jak ulica długa i szeroka pełno na niéj ludu i wojska, aż trudno się przecisnąć. A cała kompania grenadyerów miała służbę przed pałacem; a stały jeszcze cztery działa obok bramy a przy nich kanoniery z tlejącemi lontami. Zbliżamy się do schodów; przy najniższym stopniu z obu stron grenadyer na warcie, przy każdym ustępie schodów także po dwóch grenadyerów, przy drzwiach także warta podwójna. No, mospanie, mówiliśmy do siebie, ten republikancki generał coś sobie nie zgorzéj na monarchę patrzy! Wchodzimy do sali ogromnéj. Tam w koło ścian ustawiło się mnóstwo osób, widać było posłów od książąt włoskich, deputowanych od miast, od duchowieństwa, a to wszystko suto a bogato ubrane, stały téż i tłumy oficerów. Przeto téż i my obraliśmy sobie miejsce w jednym z rogów téj sali, mogliśmy tedy wygodnie widzieć wszystko co się działo. Szeptano wprawdzie cicho z sobą, ale mospanie tyle było ludzi szeptających, że się zrobił szum jakby w ulu. Niezmiernie długo czekano, a generał Buonaparte nie pokazywał się jakby nie dbał na czekających dostojników i nielada personatów. Nie jeden się zapewne niecierpliwił, nikt jednak tego nie okazywał, broń Boże! I czekali i czekali wszyscy spokojnie. — Niechaj go nie znam — rzekł z cicha do mnie Grabiński, który tuż przy mnie stał, patrz jak kaducznie ten generał imponuje panom Włochom i Niewłochom! Aż tu zrazu występuje caluteńki złotem szamerowany „Huissier“ i z trzaskiem a z hukiem roztwiera drzwi i woła: — „le général en chef!“ — wtedy ucichło wszystko. — Mówię asańtwu, że tak ucichło, że oto tę muszkę latającą możnaby było słyszéć. Czekamy, wtém we drzwiach pokazuje się coś, ot coś tylego (generał Chł., wstawszy żywo ze stołka, pokazuje nizki wzrost wchodzącego), takie to było małe i jakieś czarne, a żółte, a takie chude a biédne — ot tak (nasz generał, ścisnąwszy sobie rękami twarz z obu stron, pokazywał lice chude, zapadłe). To był generał Buonaparte! — Miał na sobie mundur haftowany, przepasany był szarfą trójkolorową; z tyłu nad kołnierzem stérczał mu taki maluczki queue (arcab), — ot tyli jak mój palec; a nóżki tak miał cienkie, tak cieniutkie jak ten mój cybuszek, a włosy czarne spadające od skroni. Buonaparte, nieco zatrzymując się na progu, brwi spuścił i z pod głowy, ot widzicie tak z pod głowy spojrzał się w koło (generał te wszystkie opisy uzmysławia giestem odpowiednim). Nakoniec Buonaparte rozpoczął obchodzić salę. Z kolei słuchał próśb, życzeń, oświadczeń tak deputacyi, jak pojedyńczych osób, a na to wszystko odpowiadał szczyptą wyrazów. Tak przyszła koléj i na nas. Oświadczyliśmy mu nasze chęci służenia pod jego sztandarami — na co odrzekł w kilku słowach arcypochlebnych i pełnych znaczenia, jak nam się naówczas zdawało. Gdy już obszedł całą salę a nawrócił do onych drzwi swoich, stanął, obrócił się ku nam, puszczając oczy po sali a znowu patrząc się z pode głowy, potoczył spojrzeniem w koło, a potém głową skinął, lecz skinął tak nieznacznie, że kto dobrze oczu nie wytrzeszczył, pewnie nie spostrzegł, że to miał być jakiś ukłon.“

„Takie widzicie było pierwsze moje poznanie Napoleona“.

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

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

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

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

Nazajutrz zrana nasz exkijak obwoził nas po najważniejszych świątnicach Medyolanu. Bo nie podobna puszczać się pieszo na takie wyprawy. Jakoż zgrzany wejdziesz do chłodnych kościołów, a do tego znużony do ostatka, o złamanych siłach fizycznych i umysłowych nie zdołasz nigdy dokładnie rozpatrzyć się w tém co wymaga całéj baczności, całego zajęcia. Rozumiem téż, że co ważniejsze wrażenie winno się nieco spokojniéj w duszy przeleżéć, by przeszło w krew a ciało duchowe; to zaś stanie się prawie niepodobném, jeżeli zaledwie wystąpiwszy po za progi jakiegoś słynnego z treści przybytku, oddasz się znowu na łaskę ulicznego gwaru. Bo mimowolnie słyszysz chichoty, krzyki przekupniów, więcéj zajęty omijaniem przechodzących, i koni, wozów i t. d. i t. d. Niepodobieństwem przeto abyś w sobie zatrzymał one hieroglify rzeźbione, budowane, któremi do ciebie szeptają z pomników stare pokolenia, zwierzając się z tajemnic serca swojego. Zatém podobno sto razy lepiéj z dryndulką, boś tu spokojny, odosobniony niby w skorupie ślimaczéj a we własném choć ciasném a klekoczącém państewku swojém.

Blizko naszego Reichmanna jest kościół *S. Eustorgio*. Ten przybytek podobno urodził się aż w czwartym wieku; przecież przebudowania nowożytne odmłodniły go wskróś a zatarły do krzty ślady jego metryki. Dziś jest prawie cały dziełem znanego nam już *Richiniego* (*); więc nie ma czego rozwodzić się nad tą jego architekturą. Znalazłem jednak ważny w nim napis. Wyczytujemy bowiem wyryte słowa: „Sepulcrum trium magorum“ — dziwaczne to i niezbyt trafne wyrażenie! — Bądź co bądź, ten kamień świadczy, że to był ongi grób Trzech Króli, zanim Fryderyk Rudobrody, wziąwszy szturmem Medyolan, nie zabrał ich ciał do Kolonii. O tych przenosinach do Kolonii prawi téż stare kazanie ojca Kowalickiego, miane z początkiem zeszłego wieku, przemawiając temi słowy: „Po trzech leciech oblężenia dobywszy Medyolanu cesarz ciała świętych Królów przenosi do Kolna (do Kolonii); poprzedzało drogi depozyt trzystu usarzów Polskich z kopiami (miał ich na pomoc od książąt polskich Fryderyk). Wydziwić się y staturze y marsowi Polskiemu nie mogli Kolnianie. Wołali, co to za ludzie Polacy! — Lectus vero vir był, ale i fantazya, i męztwo tykały nieba.“

(*) Zob. powyżéj str. 26.

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

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

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

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

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

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

który krwią zbroczony wrócił po owéj strasznéj Tessalonickiéj rzezi.“ Zacne to wspomnienie! Bo dowodzi, iż duchowna potęga, będąca przez długie wieki jedyną potęgą duchową, ścierała głowę przemocy brutalnéj, zwierzęcéj! — Ze samego wnętrza widać, że ten kościół był późniéj przebudowany. Rozkład jego przypomina wskróś bazylikę, zwłaszcza bazylikę bez poprzecznych naw. Czworograniaste, ciężkie filary rozdzielają go na nawy podłużne. Do tych filarów przypierają półsłupce okrągłe (półkolumny, pilastry). Od filaru do filaru rozpięte łuki półkoliste, a nad temi łukami trybuny, niby loże szeroko ku średniéj nawie rozwarte. To wszystko cechuje pradziadowe budowanie chrześcijan starych.

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

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

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



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

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

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

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

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

(*) Zob. powyżéj str. 31.

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

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

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

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

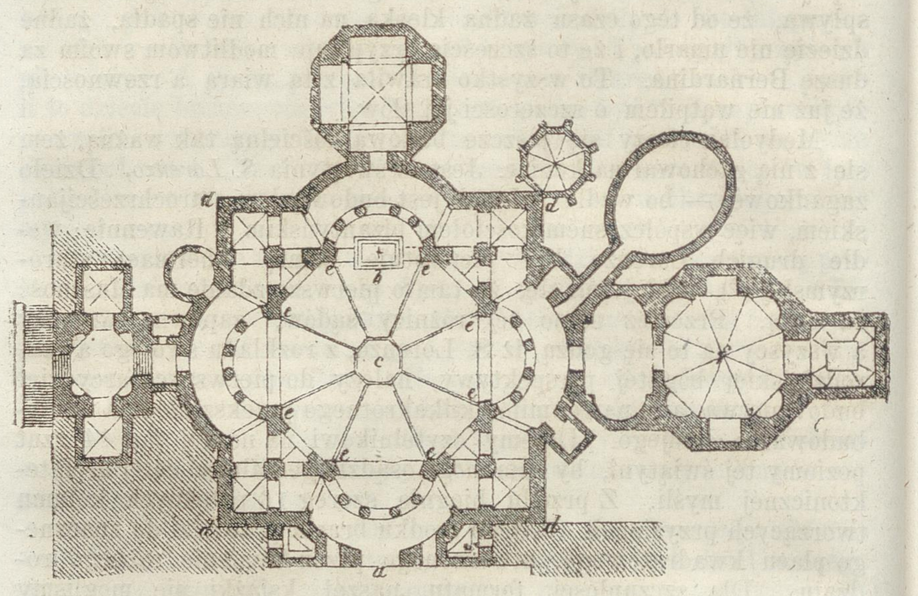

Fig. 44. **S. Lorenzo w Medyolanie.** — Rzut poziomy.

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

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

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

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

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

Zaczynamy od dołu, od poziemia środkowéj części facyaty. Na

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

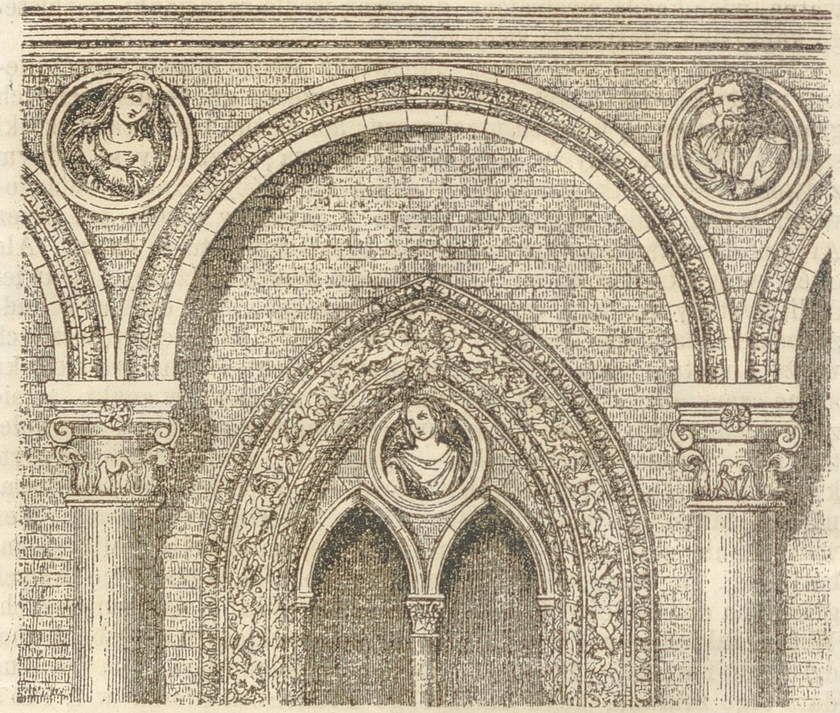

Fig. 45. **Ospedale Grande.** — Część wyższa jednego z okien poziemia z arkadą nad niém.

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

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

Teraz, przypatrując się saméj oprawie okna, widzimy, że ją od strony zewnętrznéj oblatuje obwódka gładka, potém następuje niby szersza o tak zwanych wolich oczach, potém znów biegnie wąziuchny wałek, potém pas szeroki, po którym bujają geniuszki — daléj zwój wawrzynu, nakoniec ostatni wałek, co choć misterny, drobny, jeszcze strojny i bogaty. Samo zaś okno rozdzielone na dwie ostrołukie części. Każdy z tych dwóch ostrołuków oparty z jednéj strony o kolumnę, przypierającą do ostatniego wałka oprawy, a z drugiéj strony spoczywa na kolumnie środkowéj, przedzielającéj okno.

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

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

Zaiste ten „Ospedale“ jest bogatém i wspaniałém dziełem artyzmu i istném pomnikowém budowaniem, łączącém okazałość z gracyą uroczą. A jednak on jest architekturą wykonaną z wątku niezmiernie prostego bo z cegły, a te medaliony jego, a te ornamentyki tak bogate i misternie wyrobione są z gliny palonéj, z terra cotta!

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

Skończyłem dzień wielce pracowity odwiedzając *galeryą i biblio-*

tekę Ambrozyańską. Ani myślę wam prawić o tych wszystkich zabytkach sztuki i historyi, które się tutaj zeszedłszy razem mogłyby złożyć całą książkę arcy ważną, arcy zajmującą, byleby się udało związać to wszystko w artystyczny wieniec. Wspomnę tylko pokrótnie o niektórych z tych ważnych przedmiotów, co tutaj najsilniéj poruszają wyobraźnią naszą, do dumania ją podniecając. Oto naprzód roztworzę ci rękopism Boskiéj Komedyi Dantego, owego wieszcza, który, ująwszy w jedną całość dzieje niebios i ziemi, świat doczesny a wiekuistość, uderzył serce ludzkiego rodu pieśnią jakby Archanioła wołaniem. Daléj rękopism Wirgiliusza z malowaniem Szymona ze Sieny; ten rękopism niegdyś był własnością Petrarki, jak to widać po dziś dzień z jego własnoręcznego podpisu. I znów listy Lukrecyi Borgia do kardynała Bembo; jeden z nich kończy się słowami: „desiderosa gratificarvi *Lucretia Estan de Borgia*“. Wszak mówią, a podobno słusznie, że pismo człowieka jest niby hieroglifem, z którego możesz wywróżyć wnętrzne tajemnice a wszystkie dzieje duszy jego. Proszę tedy z tych pociągów pióra, tak śmiałkowatych a z niechcenia rzuconych, wyczytać opiekunkę przeczystych dzieł sztuki, a zarazem złego ducha zmysłowéj namiętności, szargającego się w młaku. Potém roztwierają ci księgę rysunków Bramantego, w któréj ołówkiem, tuszem rzucone plany świadczą jako to wielkie geniusze, zapewne właśnie dla tego, że są wielkiemi, nie ckliwą się nigdy pracą, łamiąc się z sobą i z trudem, ze studyami sztuki swojéj. A potém znowu widzisz w innéj księdze rysowane machiny, więc krążki, drążki, kółka, śruby, sznury misternie się składające. Któż tym mechanikiem co tu pracował? To Leonardo da Vinci. A w sąsiedztwie tego wszystkiego około ściany ustawione widzisz płaskorzeźby; są to szczątki grobowca Gastona de Foix, onego młodzieńca co dowiódł: „że nie potrzeba długiego wieku, by się zapisać w pamięci historyi“ — bo on, umierając w 24 roku życia, kupił sobie nieśmiertelne imię.

I znowu w innéj sali, w stole szkłem pokrytym widzisz wizerunek niewiasty złotowłosej; wyraz oblicza oblany wdziękiem cichym; tyle na niém spokoju i niewinności rajskiéj, i znowu tyle zacności i wdzięku zarazem. To portret Laury! owéj niewiasty, co była najwyższą czcią Petrarki na ziemi. Laura komu innemu zaślubiła rękę swoją i miłość swoją; a jak ona słodyczą anioła łagodziła męki a katusze serdeczne wielkiego wieszcza, tak znowu majestat godności kobiecéj miała sobie za twierdzę a paiżę świętą, Tu i owdzie gadają, że to dopiéro w oczach natchnionego poety Laura rozświeciła całym blaskiem nadziemskiego ideału. Twierdzenie takowe jest tylko do połowy prawdą.

Już dawniéj w téj książce rozprawialiśmy, jak to sztuka piękna więc i poezya jest miłości pokrewną. Bo fantazya artystyczna, podobnie jak miłość, ująwszy przedmiot, w doczesnéj rzeczywistości zrodzony, unosi go w dziedzinę ideału i otacza go aureolą promienistą. Jak mistrz w dziele swojéj sztuki ogląda własny swój pierwiastek duchowy, z wieczności zrodzony, tak ulubieniec w swojéj kochance widzi własną treść duszy swojéj. Lubo tedy prawdą jest, że Laura zajaśniała w duszy i pieniach Petrarki glorią niebiańską, a to dla tego, że Petrarka był Petrarką; tak przecież z drugiéj strony wiemy podobnie, iż nie każdy przedmiot jest równie doskonałą osnową dla mistrza i poety, i że nie każda niewiasta może być równie godnym przedmiotem natchnionéj miłości. Zatém téż widzimy, że Laura dla tego natchnęła poezyą Petrarkę — bo była Laurą, bo była tak zacną, szlachetną osnową dla poezyi jego, jak była godnym przedmiotem miłości znakomitego człowieka.

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

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

Radbym dobiedz końca tych przelotnych wspomnień — więc natrącę, że w téj galeryi obrazów są dwie cudnie piękne głowy pastelami przez Leonarda. Daléj kopia Wniebowzięcia Najświętszéj Panny, wykonanego przez Coreggia w katedrze Parmeńskiéj. Wierzajcie, że widok ten porusza wskróś widza, gdy się wpatrzy i w tę postać przenajświętszéj niewiasty, co, uchwycona Bożą mocą, wznosi się w najwyższe nieba, i w te figury otaczające ją tak pełne radości i tryumfów. Zdaje się, jakoby na ten widok gwiazdy same zatrzymały się w biegu swojm i uderzyły hymnem chwały, jakoby wszechświaty zadrgały weselem od bieguna do bieguna.

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

(*) Zob. powyżéj str. 14.

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

Medyolan.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

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

Medyolan.

(Dalszy ciąg).

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

Otóż przed chwilą wróciłem z Lago di Como.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gdy spojrzysz w oddalenie kędy już wody ciche, gładkie na tém jeziorze naszém, tam już widzisz w obrazie dygocącym przewrócone góry pobrzeżne; one się od wody piętrzą, dźwigają przeróżną formą. Rozdzieliły się dolinkami, co się spinają na wysokości kształtną linią, lub kryją się w zapadlinach, aby znów wystąpić na jaw widny, słoneczny. Tak tedy i drzewa, krzewy, to zbiegły się gronami, stanęły wiankiem, — to zebrane tłumniéj gajem, niby ślubną oponą, otulają poślubne tajemnice téj weselnéj i cudnéj natury. Jakoż na tém jeziorze szumią i grzmią także nie lada wodospady i pienią się w skokach szalonych. Wśród tych bożych spraw atoli wszędzie a wszędzie wplótł człowiek życie swoje. Tu nizko, nad samém jeziorem, tam na wyższém jakiémś piętrze górskiém, ówdzie z po za

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

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

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

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

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

Było się tedy czemu napatrzyć w tym statku. Istny quodlibet ludzki, zlepiony z różnych przeróżnych osóbek i obrazków. Przecież wśród całego zamętu różnojęzycznéj publiczności, moja uwaga mimowolnie zwracała się do gruppy dość malowniczo zestawionéj. Składała się ze czterech osób, odgrywających na uboczy przeróżne scenki z dramatu powszedniego życia. Była to najprzód dama piękna, blada, która spoczywała na pół siedząc, na pół leżąc na kanapie, z kabiny umyślnie dla niéj na pokład wyniesionéj; przy niéj jakiś pan w średnim wieku, zapewne małżonek. Trzecią osobą, czyli raczéj osóbką, dziewczynka podlotek, mogąca mieć jakie lat dwanaście, choć wielce wybujała wzrostem, więc stworzenie śmigłe, ruchawe jak jaszczureczka. Nakoniec czwarta figura tego obrazku przedstawiała pannę służącą. Ta biedaczka wypatrywała wszystkie ruchy swojéj pani, zgadywała jéj spojrzenie, pragnąc wypełnić jéj choćby najdrobniejsze życzenia. Jednak, mimo najlepszéj chęci, w niczém się damie swojéj przysłużyć nie mogła; rola jéj była tak bezczynną jak ongi figur składających chóry greckiéj tragedyi. Jakoż małżonek téj pani wyręczał ją w tych wszystkich powinnostkach; czyli przyszło wachlarz podnieść, czyli dodać cukru do szklanki wody, czyli wytrzéć perspektywkę chustką, wszystko to czynił na wyścigi małżonek.

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

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

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

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

Wiemy atoli jak również ostateczności odwrotne są prawem zmysłowego i duchowego świata; więc téż im więcéj w jedną ostateczność przesadzisz, tém pewniéj ona sama cię w drugą przerzuci, bo one obie nawzajem się potęgować będą. Im mocniejsza akcya, tém i mocniejsza reakcya, i po reakcyi znów akcya. Tym perpendykułem idzie historya, a to często gęsto z niemałym kosztem swoim a gorzkim żalem. Bo ludzie nigdy nauczyć się nie mogą téj prawdy, staréj jak świat, że umiarkowanie jest najwyższą mądrością. Otóż nasze kompany tak wesołe — od razu — jakby ich coś z nienacka podleciało — ni w pięć ni w dziewięć, oniemiały; nie słychać już chichotów i śmiechów; podobno jakiś żart troszkę za gruby uderzył w jednego z biesiadników, który, jak się zdaje, był główną i najwięcéj ważącą personą w tém gronie; więc on, co się tak cieszył i śmiał z konceptów, póki one biły w innych, cudownie prędko, jakby dekoracya, zmienił swoją fizyognomię, gdy jego samego kolnął dowcipek śmiały. A gdy ten jegomość się skrzywił, skrzywili się wszyscy. A Momus uciekł.

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

Ta willa dzisiaj własnością pruskiéj księżnéj Maryanny Albertyny (*).

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

Wstąpiliśmy we wnętrze pałacu.

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

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

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

(**) Autorstwo Leonarda wątpliwe. — St.

Przecież najwyższym skarbem sztuki w téj świątnicy piękności jest ów przesławny pochód tryumfalny macedońskiego Aleksandra w bramy Babilonu, wykonany przez wielkiego *Thorwaldsena*. Jest to fryz (nadbrusie), więc pas szeroki marmurowy bieżący u góry ścian sali. W tém arcydziele świetny mistrz w natchnieniu swojego geniuszu sprzymierzył dwa światy, bo ześlubił piękność klassyczną starożytnéj Grecyi z ideałem nowożytnych czasów. Na tym fryzie, długim do 39 łokci, widzisz płaskorzeźby pojęte z całą przeczystą prostotą właściwą sztuce starożytnéj, a jednak owianéj uczuciem ciepłém, głębokiém nowożytnéj społeczności.

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

Wszak wycieczka tak pośpieszna, jak nasza, na to jezioro Como, nie nadaje się wcale do bliższego rozbioru téj zacnéj pracy Thorwaldsena, a nadto obaczymy, jeżeli Bóg pozwoli, oryginał tego fryzu w Rzymie. Tam tedy obszerniéj o nim pomówimy — a teraz złóżmy cześć pamięci zacnego Sommarivy, który tak wzniośle pojął powołanie rodzin majętnych.

Wróciwszy do Cadenabbii, już i obiad, czyli raczéj śniadanie

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

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

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

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

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

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

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

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

Tak dziwiąc się, ciesząc i żartując stanęliśmy na samym rogalu onego Monte Serbelloni. Jest to belweder co ga sama natura dla ludzi wymyśliła, żeby już mogli całém pełném sercem hołdować jéj urokom. Bo, zważcie, ta góra stanęła właśnie na przylądku, na cyplu, kędy się schodzą wszystkie trzy odnogi jeziora. Są to raczéj trzy jeziora łączące się z sobą, jak już wiemy, w kształcie wideł dwuzębnych a mające osobne nazwiska swoje a osobny swój charakter, cechujący ich piękność i czarodziejstwo właściwe. A one gdzieś w głębi pod stopami ci legły a ciągną w daleką dal. Tutaj ci się na chwilkę zdaje żeś orłem zawieszonym nad ziemią, więc też myśli, niby orlęta, klują się w sercu, a każde takowe orlę młode puszcza się w dalekie strony, jakby chciało kulicę ziemską oblecić i odwiedzić wszystkie kraje i ludy, i dawno pomarłe i jeszcze w doczesności pracujące. I jedno z tych ptasząt, ulatując z piersi, uniosło własnego serca twojego pukanie i śpieszy na północ daleką, by się powitać z bracią swoją, co się gnieździ na tatrzańskich granitowych iglicach.

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

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

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

Uderzyliśmy tedy radą w radę, i rzecz na tém stanęła, że gdy w każdym razie mieliśmy odwiedzić *willę Melzi*, zatém płyńmy do niéj a potém obaczymy co czynić.

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

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

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

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

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

Nie było innéj rady tylko wrócić do Medyolanu.

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

Tak siadłem znowu przy moim stoliku i notuję w skróceniu historyą dzisiejszego dnia. Co zaiste potrzebne jest i dla mnie, bym się jakoś sam pochwytał z sobą i uporządkował te obrazki magiczne, co mi się plączą po duszy.

Medyolan.

(D a l s z y c i ą g.)

Dziś zabierałem się w przytrudną wyprawę; jakoż pragnąłem skończyć rzecz moją o katedrze tutejszéj i w obec niéj pożegnać się z Medyolanem. Z jednéj strony w ocenianiu jéj stylu nie chcę unosić się panegirykiem pochwalnym, bezzasadnym, a z drugiéj strony jestem daleki od onych zuchwalców, co, napoiwszy oczy samym tylko tumem kolońskim lub strasburskim, pieszczą się myślą, że przecież wypatrzyli jakieś wady a niedostatki w téj medyolańskiéj świątnicy, będącéj dziełem sztuki tak wspaniałém, a tak słusznéj sławy. Oglądałem już tyle razy tę budowę; a gdy teraz zbliżyłem się do niéj, by ją sądzić, stanąłem znowu, jakby urzeczony podziwem i czcią. Zdawało mi się, że ją widzę dopiéro raz pierwszy. Prawda, że na saméj facyacie żyją dwie myśli, nawzajem sobie sprzeczne — bo gotycyzm a renesans: więc romantyczność średnich wieków, a uczucia starożytnego klassycznego świata, co zmartwychwstały sztuką XV i XVI wieku. Ta dwoistość dwóch

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

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

Nie wiem ile mi trzeba było odbyć schodów; że ich atoli była znaczna liczba, domyślić się możemy pamiętając, że nawa środkowa wznosi się blizko na 140 stóp nad posadzką kościelną. Nakoniec wstąpiłem na ten dach: stanąłem w osłupieniu! Gdziem tylko spojrzał wyrastały tłumy wieżyczek i szczytów i iglic i szczytków i kwiatów i figur; a gdym się krokiem z miejsca ruszał, coraz nowe a inne występowały ciżby tych wieżyczek, szczytów, iglic, a one wszystkie z marmuru białego, a wszystkie dziergane, przezroczyste, eteryczne, wzlotne. Coraz nowe pojawiają się gruppy świętych mężów i niewiast i aniołów i aniołków — co umieszczone po tych wieżyczkach, szczytach, iglicach, jedne z nich coś prawią, inne wzdychają, tamte się modlą; jest ich tutaj tak liczna ludność, iż uwierzysz, że posążków i posągów zdobiących ten kościół jest kilka tysięcy — to istne państwo rajskich, sennych marzeń! Po tych dachach doskonale przechadzać się możesz, bo są prawie płaskie, pochylając się nieznacznie bardzo, a złożone z olbrzymich marmurowych plit. Jakoż zważ, że w całém tém budowaniu, w całym tym kościele tak olbrzymim nie znajdziesz ani jednéj cegły ani kawał drzewa — tu wszystko, co jest, jest marmurem i metalem!

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

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

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

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

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

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

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

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

Jednak na tém jeszcze nie koniec! Aby tę konstrukcyą jeszcze silniéj spotęgować, trzeba było te sklepienia i te filary razem z sobą związać, ścisnąć, by tém bezpieczniéj przezwyciężyć dążność rozpierających się sklepień kościelnych. Jakoż od spodu każdéj wieżyczki najniższego rzędu, więc wznoszącéj się już od zewnętrznego na ulicę występującego filaru (szkarpy), rozpina się po przez powietrze arkada aż do podnóża odpowiedniéj wieżyczki, a należącéj już do wyższego rzędu; a znów od téj wieżyczki druga podobna arkada przerzuca się do podnóża sobie odpowiedniéj wieżyczki, należącéj przeto już z kolei do najwyższego szeregu — bo umieszczonego wzdłuż krawędzi dachu najwyższego, pokrywającego nawę najwyższą czyli środkową. To samo widzimy i nad ramieniem poprzecznem kościoła; gdy zaś tutaj są jedynie trzy dachy, więc wprost od każdéj wieżyczki skrajnéj rozpina się arkada do wieżyczki stojącéj na krawędzi nawy środkowéj.

Taką samą systematyczną siatkę arkad i filarów przypornych, wypływającą z samego życia i ze samego organizmu stylu gotyckiego, znajdujemy podobnież i w północnym gotycyzmie. Gdy atoli na północy fantastycznéj, idealistycznéj te arkady i łuki przyporne bywają najczęściéj dla lekkości na wylot w koronkę dziergane, w tumie medyolańskim nie ma tego na przezrocz dziergania, ale za to arkady są nad wyraz kosztownie rzeźbione — bo z nich tryskają tysiączne kwiaty, pączki, owoce, szyszki i t. d. A nieprzebrana téż tu buja rozmaitość form roślinnych, to z jakiéjś kolosalnéj przedpotopowéj natury przeniesionych, to znów bujną fantazyą wymyślonych, że zdaje się jakoby wyobraźnia ludzka chciała pójść o lepsze

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

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

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

Na dole, w głębi szerzy się wspaniały ogromny pałac arcybiskupi; możesz zaglądać we wnętrze jego dziedzińców. Medyolan i rynki i ulice jego roztaczają się pod stopami, a w koło hardéj, ludnéj, bogatéj stolicy wdzięczy się zieloną mappą równina błogosławiona Lombardyi.

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

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

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

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

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

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

(*) Nowsze badania wykazały, że katedra medyolańska stanęła na miejscu kościoła *S. Maria Maggiore*, zbudowanego w r. 836. Pierwszymi zaś architektami przy budowie katedry w r. 1387 byli *Marek z Campione* i *Szymon z Orsenigo*. Henryk z Gmünden dopiéro w końcu 1391 roku wraz z innymi niemieckimi, francuzkimi i włoskimi architektami powołanym został na naradę, z powodu

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

Rzeczywiście rozkład téj katedry jest szczerogotycki. Jakoż, nie rozprawiając już o szczegółowych wymiarach, powiedzmy, że czysto gotycką jest ta ogromna wysokość nawy środkowéj (dochodzącéj 140 stóp) w porównaniu do szerokości (mieszczącéj jedynie 270 stóp) a znowu do potężnéj długości (zajmującéj 454 stóp). Zresztą rzut poziomy téj medyolańskiéj świątyni przypomina tak zupełnie rozkład katedry kolońskiéj, jak ta znowu jest jakby odgłosem planu katedry w Amiens, starszéj nieco od téj kolońskiéj. Ta zaś katedra medyolańska jest żywém unaocznieniem losów stylu gotyckiego na ziemi włoskiéj. Założenie jest ścisłym gotycyzmem, konstrukcyjna myśl wiernie idzie za duchem tego stylu; lecz wśród budowania, w miarę jak coraz silniéj zawiewały ją przeczucia nadchodzących nowożytnych czasów, katedra, jakby sobie przypominała, że ta ziemia, na któréj ona urosła, jest przecież ojcowizną italską, a nie germańską, zwolna, zwolna zrzucała ze siebie gotycyzm jako obczyznę, a lubo nie mogła już zmienić myśli głównéj pierwotnéj, ułagadzała ją ornamentyką i szczegółami, zrodzonemi ze serca własnego swojego ludu. O tym gotycyzmie na ziemi włoskiéj jeszcze późniéj dokładniéj rozprawiać będziemy.

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

Pawija.

Otóż jestem w starożytnéj Longobardów stolicy. Lecz w téj chwili, czytelniku mój, nie masz mi czego zazdrościć tego zaszczytu. Godzina popołudniowa. Słońce żarem szalonym tak złośliwie doskwiera, jakby się było uwzięło cały świat na istny skwarek usmażyć i swawolnym ziemskim synkom i gładkim córuniom Ewinym choć na próbkę pokazać, co ich to dopiéro kiedyś w piekle czeka. Cała oberża moja drzémie i śni. Ledwie się garsona ze świeżą wodą dowołać. I stancya moja daleka od wszelkiéj próżności świato-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

(*) Zob. str. 28.

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

cudownéj marmurowéj ornamentyki. Jakoż płaskorzeźby z białego kararyjskiego marmuru, misternie niby kamee wyrzynane, a okrywające wskróś całą a całą wystawę od prawéj do lewéj, od samego dołu do saméj góry znikłyby nam niemal do szczętu na wizerunku choć znacznych wymiarów. Zatém wolę kilku słowami przedstawić myśl główną téj facyaty, a potém pokazać w drzeworytach niektóre szczegóły téj podziwu godnéj rzeźbionéj dekoracyi.

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

Powyżéj wznosi się druga kondygnacya; ta zaś nie zajmuje sobą całéj szerokości budynku, ale tylko trzy środkowe pola, utworzone jak poniżéj przez owe filary przyporne, które wznoszą się do saméj wysokości tego kościoła. I ta kondygnacya kończy się w najwyższéj części swojéj kolumnadą, nad którą wznosi się atyka. To zakończenie u góry téj kondygnacyi, zatém całego kościoła, linią prostą, równoległą do poziomu, zdaje się potwierdzać trafność zdania tych (np. Juliusza Gailhabaud), którzy się domyślają, że pierwotny plan był zapewne inny pod tym względem — i że może zamierzony był pierwotnie jakiś szczyt w formie, jak się zdaje, półkolistéj.

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

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

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

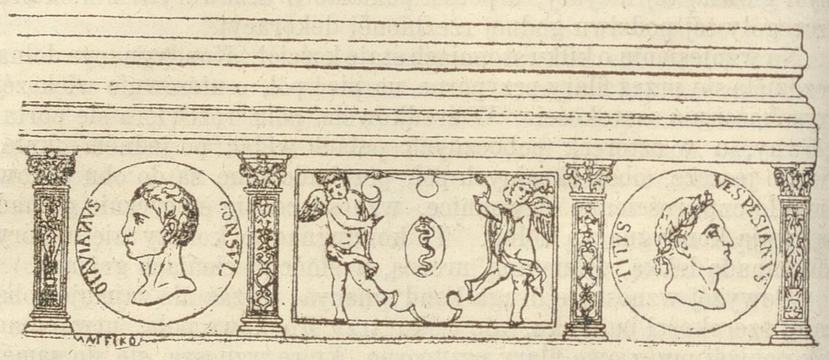

Fig. 46. **Niższa część cokołu kościoła w Certosie pod Pawią.**

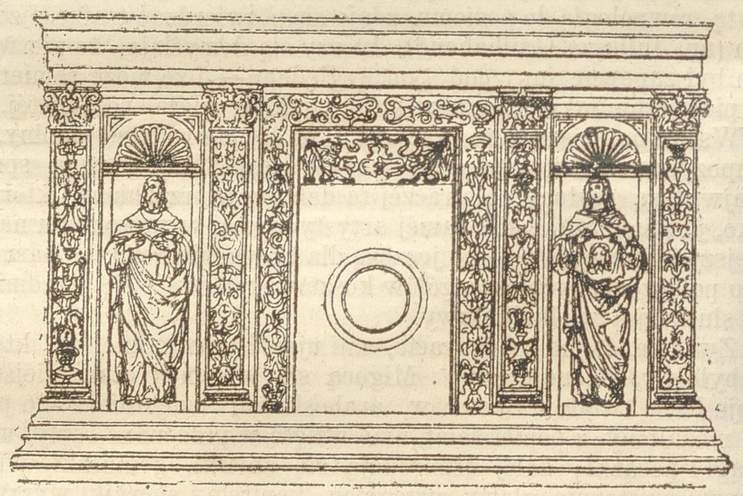

Fig. 47. **Wyższa część cokołu kościoła w Certosie pod Pawią.**

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

Ażeby czytelnikom ułatwić wyobrażenie o zamożności a gracyi téj ornamentyki, podajemy tutaj lekkim przykładem następne rysunki.

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

A cóż dopiéro powyżéj niego się dzieje! A jakiż przepych gzymsów, fryzów, a mianowicie portalów i okien. Otóż *fig. 48* wyobraża nam połowę okna, niby pionowo przeciętego; widzimy je z tym kandelabrowym węgarem środkowym, skomponowanym z taką wdzięczną fantazyą. Czytelnikowi nie będzie trudno uzupełnić prawéj połowy okna, brakującéj na naszéj rycinie. Przecież żal mi, że ten drzeworyt nasz nawet nie wystarcza, by pomieścił w całości najwyższe części tego okna. Bo ono, jak widzimy na naszéj figurze, wieńczy się jeszcze od góry ponad gzymsem rzeźbami, co są zakończeniem całości, a które jedynie w swojéj części dolnéj znalazły miejsce na obrazku naszym. Zostawiamy tedy uzupełnienie tego przystroju fantazyi i artystycznemu smakowi naszych czytelników.

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

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

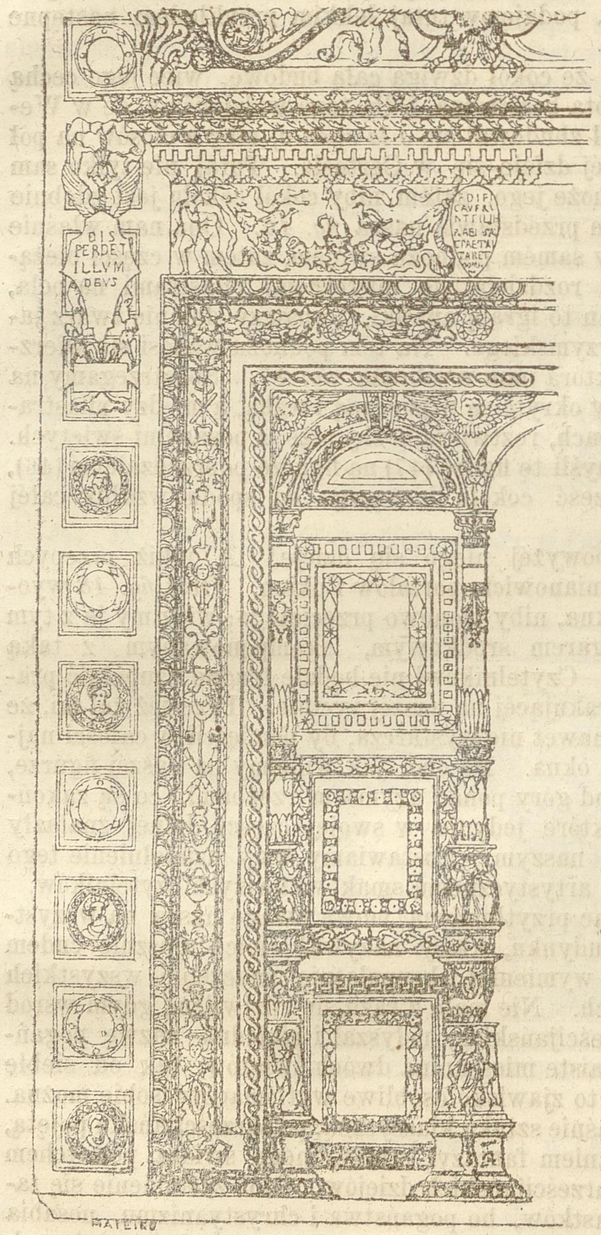

Fig. 48. **Połowa okna z kościoła Certosy pod Pawiją.**

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

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

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

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

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

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

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

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

Nakoniec, jakby po szczęśliwie skończonéj, a ważnéj i zajmującéj, choć wielce nużącéj pracy, stanęliśmy znów na naszym ogromnym dziedzińcu, wśród radośnych promieni słonecznych.

Raz jeszcze obaczyłem wnętrzny dziedziniec klasztorny (cortile). Serdecznie żałuję, że nie mogę czytelnikowi podać rysunku z téj jego ornamentyki tak wdzięcznéj, gracyjnéj, że już żadne opisy nie wystarczą.

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

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

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

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

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

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

O Pawii saméj nie będę wcale szeroko prawił czytelnikom moim. Byłem w wielu kościołach, zatém i w katedrze, w któréj przechowują lancę Rolanda; téj atoli nie widziałem, nie można było odszukać kustosza skarbca czyli zakrystyi. Katedra sama bogata w rzeźby; lecz o tych już nie ma nam czego prawić, bo one przecie maleją w oczach, które właśnie co rozkoszowały widokiem Certosy. Raczéjbym wolał skreślić wam kosztowne stroje marmurowe na pomniku Św. Augustyna, lecz uwolnię się od opowiadania tych okazałości wysokiéj ceny, zwłaszcza gdy ten grobowiec nie jest bynajmniéj dziełem współczesném wielkiego Ojca Kościoła, lecz został dopiéro wykonany w drugiéj połowie XIV wieku.

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

Niezadługo téż stanąłem w obec téj poważnéj budowy, o któréj tyle się nasłuchałem i naczytałem.

Prawda, że na jéj miejscu wznosił się niegdyś jeszcze dużo starszy dom Boży, bo to tak odwieczny, że podobno był jednym z najdawniejszych na téj dawnéj ziemi Italskiéj. Ten tu dzisiejszy kościół, lubo się dźwignął na węgłach jego, jednak i on także nie jest wczorajszy, bo powstał w jedenastym wieku i jest współczesnym naszych dwóch Bolesławów, więc to jak widzicie, nie parweniusz, bo przedstawca romańskiéj epoki.

Facyata choć nie ciężka, przecież osadzista i prostoty pełna. Cztery liseny, niby pilastry, podzieliły całą główną wystawę na trzy części, zapowiadając tym trybem trzy nawy kościelnego wnętrza. Przecież nawy poboczne nie mają na facyacie osobnego zakończenia od góry, bo jeden wspólny szczyt, a szczyt wielce łagodny, stanowi część najwyższą całéj facyaty. Pod gzymsem jego biegną otwarte galerye w krągłe arkady i kolumny lekkie. Przecież te galerye nie są jednostajne, bo je przerywają wyż wzmiankowane liseny potężne. Na dole w środku jest portal krągły; on tedy prowadzi do środkowéj nawy. W każdéj części pobocznéj jest także portal, podobny głównemu, ale już mniejszy. Nad głównym portalem trzy okna. Każde z nich dwoiste, bo rozdziela się na dwie arkady krągłe, które spoczywają na kolumneczce umieszczonéj w środku okna. Każda z części pobocznych ma nad portalem swoim tylko jedno okno takowe. Krom tego część środkowa odznacza się jeszcze tém od pobocznych, iż nad jéj trzema oknami roztwiera się wielkie okno koliste. Wyznajmy, że cała myśl téj facyaty jest wskróś prostéj, „naiwnéj“ kompozycyi, jednak właśnie téż dla tego ta budowa ma wejrzenie tak zadumane i uroczyste. Mianowicie te liseny, silnie występujące, ubierają ją w charakter oryginalny. Liseny téż stroją się ornamentyką wielce osobliwą, bo one po krawędziach są zdobne w listewki, któremi jakby w śrubę wije się niby lina kamienna od cokułu aż pod gzyms dachowy. Jeszcze godne uwagi są portale. One, jak to bywa w romańskich i gotyckich tumach, są tak wykrojone w grubości ściany, że od ulicy ich szerokość i wysokość jest największa, a zwęża się i zniża stopniowo zbliżając się do wnętrza kościelnego. O téj właściwości mówiliśmy już opisując kościół Św. Marka w Wenecyi. Więc jak tam, tak i tutaj we wnętrzu téj bramy tak się rzecz ma, że po bokach stanęły kolumny, które u góry zamieniają się w wałki stanowiące sklepienie portalu, a okryte sutą ornamentyką. Te kolumny są coraz niższe i arkady coraz niższe im więcéj idą w głąb'. Obszedłem kościół w koło. On budowany w krzyż. Portal do nawy poprzecznéj, jest podobny do portalów z frontu umieszczonych. Okna naw tegoż samego kształtu, jak owe na wystawie głównéj, więc nie zbyt wielkie i dość dalekie od siebie. Zatém ściany jednostajne, smętne, duszne. Przecież całość się ożywia w kopule, która zaczynając od czworograniu, zamienia się w ośmiogran. Tutaj już każda ściana patrzy gęstemi oknami; a nad niemi, tuż pod gzymsem saméj kopuły, bieżą znów owe galeryjki otwarte, wietrzne i słoneczne. Tak budowa, niby u dołu i w środku wysokości ściśniona, zamknięta, oddycha swobodnie na wysokościach swoich.

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

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

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

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

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

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

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

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

Genua.

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

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

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

Z Piazzy di Dogana w téj chwili zahuczały oklaski, śmiechy, krzyki. Bo majtkowie, żołnierze, niewiasty starsze i młodsze i dzieci stanęli kółkiem czarnym a gęstym. W środku tego kółka żywego dwie figury się kręcą; jedną jest sążnisty drab z bębenkiem, wrzeszczący, hałaszący tak olbrzymim gardzielem, że aż do mnie każde jego słówko dostaje; a drugą figurą jest konik, istny sobie kuc. Kucyk pokazuje co umié; to aportuje rzucane chustki, niby jaka piękność serajowa, to niegrzecznym kopytkiem wytupuje lata téj lub owéj z obecnych dziewic, to skinieniem łebka gada niepotrzebnie, ile kochanków, która miała, to znów popisuje się ambitnie z innemi sztuczkami. A za każdym konceptem grzmią śmiechy i oklaski. Zewsząd zbiegają się spektatory, bo to dziś niedziela! — A niekiedy zawadzi ktoś i z waszecia a nawet z „mości panie“; zatrzyma się i słucha, i śmieje się czyli z kucyka, czyli z publiczności jego, nie wiem. Lecz śmieje się z serca całego! Bo téż trudno się nie śmiać; giestykulacye, podskoki, mimiki téj publiczności są, mimo jéj wiedzy, tak pełne bufonady, że to nie ów krzykała kuglarz, ani nawet konik jego, ale sami widzowie stanowią właściwe widowisko. Ten konik kuglarz, to pono mój znajomy z Krakowa. I tam bywało po ulicach się popisywał, i tam lud podobny tutejszemu, śmiał się, lubo śmiechem mniéj serdecznym, mniéj wesołym.

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

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

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

Na początku XVI wieku rzeczpospolita Genueńska korzyła się pod panowaniem francuzkiém. Z téj zaduchy moralnéj wyswobodził ojczyznę swoją admirał Andrzéj Doria, należący do najznakomitszych rodów Genui. On, objąwszy rządy jako doża, doznawał ciężkich trudności od najwyższéj arystokracyi; bo to swój swojego zwykle niechętnie słucha. Doria dzielną ręką nagiął karki dumne pod prawo i ład publiczny; szemrano z cicha, przecież nikt nie ośmielił się wystąpić jawnie przeciw naczelnikowi rzeczypospolitéj. Na nieszczęście atoli doża miał synowca Gianettino Doria, który był człekiem ladajakim, bo rubasznym, ograniczonym, brudnych

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

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

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

Dnia 1 Stycznia (1547) w pałacu Lavagna olbrzymia uczta. Prawie wszyscy zamożniejsi mieszkańcy zaproszeni w goście. Po biesiadzie, Fieschi mową wrzącą, porywającą, przedstawia sromotne poniżenie Genui, a tyranią nieznośną Doriów. Wszyscy obecni przysięgają, iż stać będą przy nim, że gotowi umrzéć za sprawę Genui, że oddają się pod dowództwo jego. W téj jednak mowie Fieschi ani słówkiem nie wspomniał, że pragnie obrócić powstanie na własną korzyść swoją. Nazajutrz — dnia 2 Stycznia — pod wieczór zagrzmiało działo — to znak powstania. Fieschi wyrywa się z objęcia płaczącéj małżonki, wołając: „albo już mnie nie obaczysz, albo jutro ujrzysz Genuę u stóp twoich“. Po wszystkich ulicach sroży się bitwa. Siły Doriów na wszystkich miejscach pokonane. Gianettino poległ. Andrzéj Doria uszedł. Trzeba było jeszcze przemódz statki wojenne w porcie. Verrina, najtwardszy republikanin, najgwałtowniejszy ze spiskowców, mając razem z Fieschim przeznaczone zdobycie portu, rusza z nim ku morzu. Już Fieschi opanował wstęp do portu. Gnany gorączką bitwy i nadzieją blizkiéj wygranéj, śpieszy przez chwiejącą się deskę do poblizkiego statku. W tém poślizguje się na desce i spada we fale morskie. Ciężka zbroja ciągnie go w głąb'; ciemności nocne zasłaniają śmiertelne pasowanie się jego przed oczyma przyjaciół. — Fieschi utonął w wodach; inni twierdzą, że w błocie morskiém, z powodu ubycia morza.

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

Lecz wróćmy do téj historyi.

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

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

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

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

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

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

Z tych maksym wskróś włoskiéj kobiety obcesem sunęła na przygody odbytych swoich podróży; opowiadała istną południową wymową i fantazyą, niby quodlibetem, co jéj się kiedyś przydarzyło. Wśród zamętu pstrych obrazków, które się sypały z jéj ust, jeden osobliwie odznaczał się jaskrawszemi barwy. Opowiadała bowiem, jak właśnie przed niedawnym czasem, a właśnie niedaleko ztąd, wóz pocztowy, w którym się znajdowała, został opadnięty przez „brygantów", i jak jeden z tych poczciwców, nic nie zważając na jéj gniewy, wyrwał jéj gwałtem z uszu brylantowe kolczyki. Jako allegat do téj awantury, a dokument wiary godny, pokazała nam uszy swoje; i w saméj rzeczy były one rozdarte i dopiéro co zagojone. Na jaką zaś pamiątkę podróżowała ta dama z brylantowemi kolczykami w uszach? To istna zagadka. Zdawało mi się, że ona może rodzona córunia nieboszczyka Idzego Blasa! Żal mi tylko było, że nasz Dr. Tripplin nie znajdował się na mojém miejscu z tą damą; on pewnie z tych niestworzonych historyj byłby w okamgnieniu wysnuł powieść, którąby wszyscy czytali, a na którąby wszyscy krytycy sarkali, co podobno lepiéj dla autora, niż gdyby ją wszyscy krytycy chwalili a nikt jéj nie czytał. Wśród téj opowiadanéj szajne-katarynki włoskiéj, zaczęło nie na żarty błyskać i grzmieć. Bure chmury, jakby łagwie wodne, rozwaliły się po niebie. Szaro na świecie. Błyskawice coraz gęstsze, jaskrawsze, a grzmoty, jakie u nas rzadko kiedy słyszéć, bo one nie dudniały z głucha, ale jakieś były metaliczne, brzęczące, dźwięczne.

W chwili potopnéj ulewy, burzy, wichrów i gromów, jakby jakie złe duchy wjechaliśmy w granice królestwa Sardyńskiego, a mianowicie w jego budynek celny. Panowie urzędnicy, naśladując zapewne celników francuzkich, również jak i oni popisywali się wykwintną, cukierkowatą grzecznością, słówkami na wylot filigranowemi; ale przytém, równie jak i ich wzorodawcy, rewidowali manatki nasze z przesadną a prawdziwie zbytkowną gruntownością. Co do jednego musiały się wywnętrzać niebożęta kuferki, torby podróżne, pudła i pudełka. A zapewne wielu z czytelników wié, z własnego doświadczenia, jak miłe takowe operacye, zwłaszcza jeżeli sam woził białogłowę z sobą. Uważałem atoli, że pakunki owéj damy o rozerwanych uszach doznawały nierównie więcéj ufności, niż rzeczy nasze. Nie mogłem się domyśléć prawdziwego powodu tych względów.

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

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

Było to istotnie bardzo rychłym rankiem, gdyśmy wczoraj przybyli do Genui, zatém w téj nienaręcznéj godzinie, w któréj już za późno by się spać położyć, a zawcześnie by rozpocząć dokładniejsze odwiedziny po osobliwościach stolicy. Zatém zdało mi się, że podobno najradniéj się sprawię, jeżeli się puszczę luzem na ślepy traf, na ogólne zwiady miasta, nie biorąc z sobą żadnego przewodnika, ani pisanego, ani żywego. Zdawało mi się, że w mieście rodzinném

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

Ledwiem się był puścił kilkaset kroków, już ulice, place, rynki spinały się w górę jakby amfiteatrem, dając mi tém samém znać, że się oddalałem od portu. To piętrzenie się miasta nad miastem sprawiało niekiedy widok wielce osobliwy i zajmujący. Jakoż spotykałem uliczki proste, długie, ale wznoszące się w górę, a przytém ciemne i zamroczone, bo były niezmiernie wązkie, a nadto po obu swych stronach miewały rzędy wysokich kamienic. Takowe uliczki bezludne, samotne przecinały często inną jaką ulicę główną, pyszną, okazałą, słoneczną, szeroką. Otóż, gdy niekiedy zatrzymywałem się w końcu takiéj długiéj, wązkiéj, ciemnéj uliczki, zdawało mi się, że patrzę przez rurę olbrzymiéj perspektywy na ową ulicę piękną, promienną; więc jakby latarnią czarnoksięzką widziałem ruch i życie na owéj szerokiéj, jasnéj ulicy; przemykała się w dali na niéj ludność różnobarwna, a malała dla wielkiéj odległości w miniaturowe rozmiary: więc ekwipaże pełne pięknych dam, więc panicze na ślicznych koniach, więc jakieś wojsko — a to wszystko drobniuchne; a to wszystko oświecone światłem magicznem a zachuchane powietrzem błękitnawém, gdy tymczasem uliczka, wzdłuż któréj patrzałem, była burą, wieczorną.

Im wyżéj podnosiła się droga moja, tém ciaśniéj miasto ściskało się w zaułki, tém mniéj chędogi był bruk, tém hojniéj uliczki, ryneczki zaścielały się łupinami i resztkami różnego rodzaju, a tém wrzaskliwiéj hałasili mieszkańcy, kłócąc się i śmiejąc, i żartując. Coraz też gęstsze zalatywały swędy ze smażonych ryb, z licznych restauracyj założonych pod gołém niebem.

Niekiedy atoli tutaj wśród tych wrzasków, swędów, śmieci i hałasów inny świat przemówi do wędrowca. Jakieś szarobure domisko okryło się od dołu olejnemi obrazami, które na sprzedaż powywieszał jakiś zasuszony handlarz sztuki. Może pod tą czarniawą kurzawą a długowiecznym kopciem ukrywą się często i niezgorsze dzieło, godne, by je jaki znawca wykupił z téj poniewierki a ciężkiéj egipskiéj niewoli.

Pragnąc czém rychléj wydostać się na szersze, otwartsze oddechy, podwoiłem kroku i spinałem się coraz wyżéj a wyżéj. A ponieważ bruk był ostry, nierówny, więc wlepiłem oczy w drogę, mniéj bacząc na to, co się około mnie działo. Nie wiem jak długo tak szedłem, gdy stanąwszy, aby sobie odetchnąć, podniosłem mimowolnie oczy, a tu tuż naprzeciw mnie kościół dziwnéj piękności! Wznosił się na wysokiém skalném pagórzu, jakby królując w milczeniu nad światem codziennym, a w oddaleniu od miejskich hałasów, od powszednich życia zabiegów. Ten kościół spoglądał na mnie, jakby obliczem znaném z dawnych lat, jakby widziadło gdzieś, kiedyś w błogim śnie widziane. Wtém zbliża się do mnie babuleńka, żebrząc jałmużny. „Co to za kościół?“ — spytałem. „Wszak to *S-ta Maria di Carignano!*“ odpowiedziała babka. Teraz, jak to mówią, byłem w domu. Znałem ten kościół oddawna z rycin, z opisów, bo on należy do najważniejszych pomników w dziejach powszechnych sztuki. Dziwno mi było, żem się nie mógł odrazu pochwytać. Świątynię S-ta Maria di Carignano wystawił mistrz *Galeazzo Alessi*, który urodził się na samym wstępie XVI stulecia, bo w roku 1500, a umarł w tym samym roku, w którym skonał w Knyszynie ostatni z Jagiellonów, bo w roku 1572. Dla charakteryzowania naszego mistrza, powiedzmy, że był uczniem Michała Anioła Buonarotti, że tedy należy do szkoły, zwanéj „epoką teoretyków, epoką właściwego odrodzenia“, różniącego się tak wielce od stylu renesansu właściwego. Wiemy téż już, że czas tego „właściwego odrodzenia“ przypada na drugą połowę XVI wieku, i że *Vignola*, *Michał Anioł* i wielki *Palladio* byli głównemi jego przedstawcami. Doliczmy więc teraz do ich poczetu budownika Galeazzo Alessi. Przypomnijmy sobie, że ta szkoła, wyuczywszy się z gruntu architektury starożytnéj, zwłaszcza rzymskiéj, i wydobywszy z niéj dokładną teoryę architektury, z całą głęboką umiejętnością a z wysokim talentem stosowała tę naukę swoją do nowożytnych budowli. Mówiliśmy także już o niedostatkach, które się koniecznie z tego stanowiska zrodzić musiały. Wiemy, że każda treść wewnętrzna wyjawia się odpowiednią formą, że tedy głównie w sztukach pięknych treść a forma nawzajem ściśle z siebie wypływają, bo się winny razem rodzić, razem wystąpić z głębin twórczéj fantazyi. Zrozumiemy przeto, że ci mistrze, chcąc formy już gotowe, bo znalezione w starożytnym świecie, przenieść w nowożytne czasy, tchnące już wskróś inną treścią, a żyjące inném życiem, innemi potrzebami, tém samém zadawali tym klassycznym formom gwałty; paczyli ich czystość, a mimo to nie zdołali odpowiedzieć wiernie i spełna żądaniom nowoczesnéj społeczności. Mówiliśmy również, iż ci mistrze, trzymając się teoryi umiejętnéj, rozumowéj, tém samém budowali raczéj wedle wiedzy i chłodnego rozumu i nauki swojéj, a mniéj wedle ciepłego natchnienia, i że tedy ich czynność była mniéj twórczością swobodnéj fantazyi, jak raczéj refleksyą, bo kombinacyą dawnych klassycznych form z treścią podaną im przez świat nowożytny, który znowu jest wbrew różny od czasów, które dały początek onym formom. Ale za to mistrze budowniki téj szkoły odrodzenia często z bystrością prawdziwie genialną zdołali przemódz takowe trudności, o ile one tylko przezwyciężone być mogły. Co więcéj, widzieliśmy w Wenecyi, rozpatrując się w dziełach wielkiego Palladio, jak to ta szkoła, będąc często pełna prostoty, grandezzy a głębokiego poczucia architektonicznéj harmonii, zjednała sobie nieśmiertelną sławę (*).

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

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

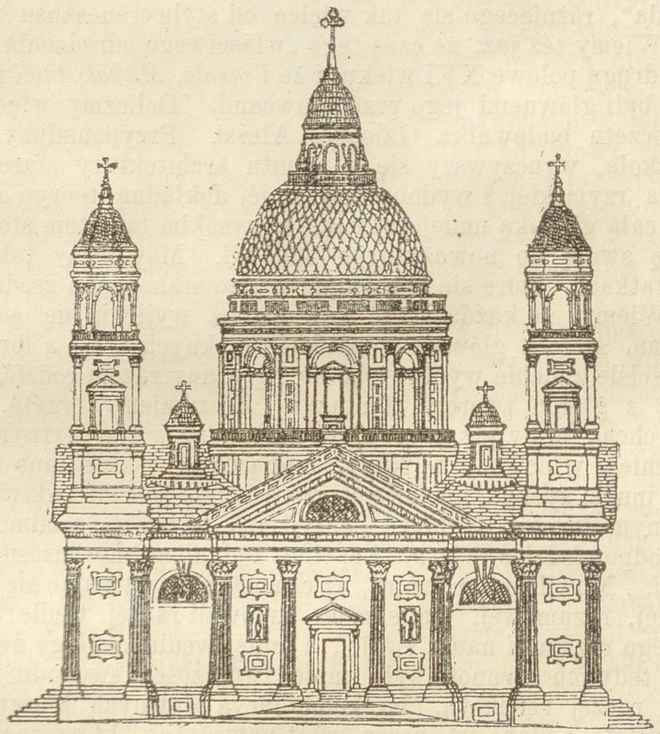

Fig. 49. **S-ta Maria di Carignano w Genui.**

wania, gzymsów, kapitelów i innych architektonicznych szczegółów, jeślibyśmy chcieli unaocznić dokładniéj kompozycyą téj cudnéj budowy, a na takie wymiary nie pozwala niewielki format książki naszéj.

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

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

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

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

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

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

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

Resztę rozkładu całéj przestrzeni, wraz z kaplicami opatrzonemi w ołtarze, daléj absydę i boczne portale i t. d. pozna nasz czytelnik z saméj naszéj figury. Jeżeli już wierzchnia część kościoła zniewala nas do hołdu, tém więcéj wewnętrzny rozkład staje się godnym podziwienia. Nie widzimy na naszym drzeworycie magii, czarodziejstwa świateł brzmiących w tym kościele, bo innym dźwiękiem odzywają się światła w małych kopułkach, innym w onéj królowéj kopuł; innym akkordem gra światło i cień w każdém ze sklepień kolebkowatych, i znów innym po owych szerokich pasach, arkadach łączących filary między sobą i wiążących znowu te filary ze ścianami kościelnemi.

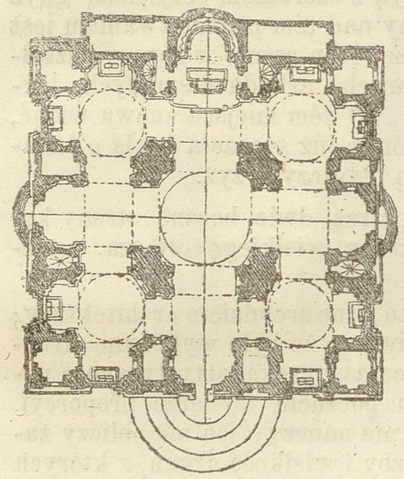

Fig. 50. **Rzut poziomy kościoła S-ta Maria di Carignano.**

Mimo prostoty téj całéj architektury, żyje w niéj treść głęboka, porywająca. Słusznie historycy sztuki, mówiąc o tym kościele, zwracają uwagę naszą i na tę okoliczność, że właśnie w czasie, gdy jęto się budowania tego kościoła, stanęła bazylika Św. Piotra w Rzymie. Tak przeto w téj, w porównaniu tak małéj, świątnicy odgadnąć można myśl pierwotną Michała Anioła w chwili, gdy mu przyszło budować bazylikę Św. Piotra w Rzymie; wszak ten wielki mistrz, godząc się na plan Bramantego, pragnął aby Św. Piotr stanął na krzyżu równoramiennym. Wiadomo, że ten pomysł nie doszedł, a to z wielką stratą dla sztuki i z wielką ujmą dla owéj najogromniejszéj budowy w całym świecie chrześcijańskim.

Przepuszczę przystroje wnętrza kościoła, których w nim nie braknie, zwłaszcza, iż nie żałowano mu pięknych obrazów. Nie mogę atoli przemilczéć, że jedna z rodzin świetnych Genui, bo familia Sauli, zbudowała własnym zasobem tę cudnych wdzięków świątynię Pańską. Znać, że to byli ludzie z sercem co czuło po Bożemu, a ze wzrokiem kochającym się w piękności sztuki i natury. Bo patrzcie, ten przybytek, jak jest sam przez się artystyczném arcydziełem, jak jest ześlubieniem piękności i wspaniałości cichéj, tak téż miejsce, w którém stanął, otoczone wkoło naturą, co równie wdzięczna i równie pełna wspaniałego majestatu a uroczystéj grandezzy.

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

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

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

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

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

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

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

Jeszcze nie dopowiedziałem sobie w myśli wszystkich tych widziadeł, które na imię Korsyki stawały mi przed duszą, gdy już rzeźko ruszałem ku miastu. Puszczając się w téj drodze na chybi trafi, porządnie zbłądziłem. Poplątałem się w istnym labiryncie murów, otaczających winnice i ogrody. A co gorsza, słońce już wysoko wzniesione dopiekało co się zowie. Śpieszyłem wązkiemi dróżkami, mając ciągle obok siebie i po prawéj i po lewéj ręce wznoszące się wysoko gołe mury. Tu i ówdzie jakaś w nich mała furtka, po któréj znać, że przez długie czasy nie była otwieraną — bo powlekła się zakurzoną pajęczyną, a zarosła od dołu bujną trawą. Nademną

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

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

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

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

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

Szanowny czytelniku, Genua nie jest Wenecyą! Wenecya kochała sztukę, bo jéj nie mogła nie kochać. Ta miłość była dla niéj potrzebą i niby warunkiem jéj żywota. I dla tego właśnie przez wiele wieków snują się dzieje jéj artystycznéj piękności, i przędą się te dzieje, niby nić złota, bez przerwy a z taką wynikłością ścisłą, iż od urodzenia sztuki weneckiéj aż do jéj skonu nie braknie żadnego ogniwa, żadnéj fazy ważniejszéj. Rzekłbyś, że historya sztuki weneckiéj, zwłaszcza malarstwa weneckiego, sama jest sztuki arcydziełem. Inaczéj działo się w Genui. Tu sztuka była służebnicą, choć służebnicą pieszczoną i schlebianą, bo umiejącą zdobić i stroić paradą i pompą życie prywatne tych panków wielmożnych genueńskich, co to są niby kupcami, i znowu niby arystokracyą hardą rodową. Tutaj tedy ani pomyśléć można o właściwéj szkole malarskiéj. Genua wydała jedynie kilku znakomitszych artystów pędzla. Bo sztuka piękna jest wolna córa fantazyi; ona nie zna, co to pany; jéj nie wystarczą dészcze złote; ona żyje rzewną miłością a serdecznym hołdem (*).

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

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

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

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

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

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

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

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

Przyszedłszy do domu byłem pewien, że po dniu, tak pełnym treści umysłowéj i nuży fizycznéj, prześpię spokojnie aż do rana. Inaczéj się stało. Nie wiem czyli już wybiło pół do czwartéj z pół-

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

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

Genua.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z Palazzo Brignole ruszyliśmy do pałacu *Balbi*. Na wstępie do niego uderzają cię od razu arcywspaniała przysień i schody okazałe i dumne. Przecież widok iście zachwycający cię uniesie, gdy patrząc z téj przepysznéj przysieni, po przez hardą kolumnadę, obaczysz w dalekiéj, coraz więcéj stopniującéj się perspektywie, ogród pomarańczowy pałacu. Ten ogród wyrósł w ogromne drzewa, które złotozielonym szklącym liściem, mieniącym się we wszystkie promienie świateł, we wszystkie tony odcieniów, migocą się i błyszczą;

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

(**) Obacz co w tym względzie wyrzekł Michał Wiszniewski w Historyi Lit. Polskiéj. T. I, str. XVII.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zrozumie téż czytelnik, jak to lubo i szczęsno spotkać się z ziomkami na dalekiéj cudzéj ziemi; jak to miło i serdeczno rozmówić się po swojemu, pod obcém niebem, wśród obcéj natury, o rzeczach swoich i o tém co boli i goi. W czasie obiadu potrawy włoskie i polskie następowały z kolei po sobie. A gdy wznosiły się zdrowia staropolskie, krakowskie, sandomierskie i już nie wiedzieć jakie, morze Śródziemne, niby kapela, przygrywało swoją falą i huczało na wiwaty, a gałęzie, obciążone pomarańczami, figami, spinające się aż do pierwszego piętra, zaglądały ciekawie przez okna izby jadalnéj i dziwiły się téj szczeréj ochocie cudzoziemców z północy, a gościnności serdecznéj gospodarzy niepraktykowanéj na ziemi italskiéj.

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

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

Genua.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

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

Nad temi szczytami okien pierwszego piętra wyglądają okienkami nizkiemi mezaniny (międzypiętrza). A powyżéj znów bieży potężny gzyms, a na nim znowu ustawiły się okna drugiego piętra. I one od góry strojne w szczyty na przemiany to trójgraniaste, to krągłe. U góry saméj kończy rzecz całą ciężka bogata balustrada, stojąca na setnych gzymsach.

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

(*) Zob. powyżéj str. 109 i nast.

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

Daléj, między każdém oknem a oknem przyległém do ściany wązkiéj rozdzielającéj je, rozpiera się płaskosłup (pilaster) ciężki a la rustica. Nie dziw przeto, że taki pilaster zuchwali się potężnie i rzuca grube cienie na okna; tak te okna same, choć sutéj wielkości, na pozór jeszcze więcéj się duszą, ściskają i zwężają. Uważmy téż, iż między oknami onych mezaninów także rozpychają się podobne płaskosłupy zamaszyste, a rozpychają się tém silniéj, że one w tém miejscu jeszcze są krótsze, więc pękatsze.

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

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

Gdy Alessi jest wskróś budownikiem genueńskim, gdy on od wielu słusznie jest nazwany założycielem Genui jako stolicy pałaców, a gdy w tych pałacach genueńskich najwięcéj charakterystyczną jest cechą cudność a wspaniałość dziedzińców, więc téż mówiąc o pałacu Sauli, zwrócimy baczność na dziedziniec jego. Kilka słów wystarczy, by czytelnikowi podać o nim wyobrażenie.

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

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

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

Sklepienie tych przysieni dolnych, łączące ściany z kolumnadą, nie jest bynajmniéj jednostajne, lecz mieni się silnemi pasami, idącemi z ponad każdéj kolumny do odpowiedniego miejsca na ścianie. To jednak sklepienie na pierwszém piętrze jeszcze jest urozmaicone kasetonami wielkiego wdzięku, zatém téż i silnie odzywają się tu światła i cienie przeróżnych stopni. Uważmy daléj, iż ze strony dziedzińca, nad każdém owém belkowaniem, łączącém jedną parę kolumn, umieszczone jest popiersie potężne, otoczone okrągłym wydatnym pierścieniem, który znowu ujęty jest w ramy kwadratowe silnie wyrobione.

Co więcéj, patrząc po przez ustęp dwóch kolumn, należących do jednéj pary, widzisz w perspektywie w ścianie dziedzińca, w miejscu odpowiedniém temu ustępowi, niżę, a w téj niży posąg, który z daleka na cię pogląda jakby geniusz a uosobienie tych architektonicznych cudów.

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

Warto téż wspomnieć, że wątek całego budowania jest arcydoskonały; tak naprzykład te kolumny wszystkie są z kararyjskiego marmuru, a mimo ich znacznych wymiarów są z jednéj jednostajnéj sztuki!

To wszystko, cośmy powyżéj rzekli razem wzięte, już poda nam choć lekki obraz tych estetycznych piękności. Jednak ta kompozycya dopiéro nabiera prawdziwie życia a duszy przez dziwnie piękne proporcye. A rzekliśmy już powyżéj w obec S. Maria Carignano, że potęgą czarodziejską mistrza G. Alessi jest również jak Palladiusa głębokie uczucie proporcyi i metryczność, zastosowane do części architektonicznych.

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

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

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

Pałace genueńskie i w facyatach mają swoją właściwą cechę. Brak szerokości ulic wywołał okna wielkie, wysokie a blizko od siebie umieszczone. Lekkość ztąd się rodząca znów jakoś poważniejsza przez pilastry ciężkie, sute uwieńczenie okien, potężne cokoły, przez drobne wymiary okien mezaninów, umieszczonych na szerokim pasie rozdzielającym piętra. Głównie zaś dodaje téj powagi uroczystéj, wspaniałéj ornamentyka ciężkiego przepychu, jako karyatydy, balustrady przy lodżiach i około dachów i t. d. Te szczegóły wszystkie, sprawiając wielką rozmaitość oświecenia, ubierają te facyaty wejrzeniem do wysokiego stopnia malowniczém. Malowniczość takowa wzmaga się jeszcze otwartemi lodżiami i tarasami, które wielce często w tych pałacach spotykamy. Te lodżie bywają różnym trybem umieszczone, bo miejsce ich jest przeróżne i forma rozmaita.

Przecież właśnie dla tego, że malowniczość jest cechą téj paradnéj genueńskiéj architektury, a malowniczość takowa głównie się objawia w perspektywie, zatém téż nie tak facyaty mogą być wyrazem téj malowniczości perspektywy, jak raczéj wnętrze domu, zwłaszcza sienie i dziedzińce, schody i t. d.; bo tutaj dopiéro spełna

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

mówić można o perspektywie, bo tu widzimy rzeczywiście i na prawdę wszystkie wymiary w przestrzeni i różne stopnie oddalenia. A tak tedy widać, że się i pod innym względem potwierdza słuszność mojego zdania, gdym rzekł powyżéj, że w piękności przysieni i dziedzińców przedewszystkiém przychodzi nam śledzić cechy właściwe pałacowéj architekturze genueńskiéj.

Przepatrzyłem, ile mi czasu starczyło, wiele pałaców tutejszych, a chodziło mi zatém głównie o obaczenie przedsieniów, schodów i dziedzińców, a najczęściéj uderzył mnie przezier zachwycającego wrażenia. Jakoż w Genui umiano korzystać z mistrzowska z danego miejsca, by uczynić widok długi, wspaniały, pełen rozmaitości, a jednak nie rozdrabniający się zbytkiem szczegółów. Najłatwiéj, rozumie się, można było tego dokonać, gdy budowa ciągnie się raczéj w głąb' niż w szerz. A najszczęśliwiéj się działo, gdy tyle miejsca miał budownik do rozporządzenia, że mógł umieścić atrium (sień), daléj portyk, dziedziniec (cortile), za dziedzińcem jeszcze w głębi ogród. W takowym razie te części położone są po sobie na jednéj, wspólnéj osi, niby na przestrzał. Niekiedy jeszcze w najdalszéj dali, więc z najwięcéj odległéj części ogrodu, pokazuje się przysionek lub niża ogromna w któréj stanął posąg. Tak patrząc się, widzisz blizko siebie kolumny, i jeszcze daléj bramy i przysionki, a w największém oddaleniu jeszcze inne architektoniczne przezrocza, a wszystko to szlachetne i wdzięczne. Ile razy być może, to widok jest tym trybem urządzony, że wglądasz po przez przestrzenie różnemi tonami oświecone, to mroczniejsze, to jaśniejsze; uważmy, że kolejne takowe cienie i światła jeszcze architektoniczną perspektywę silniéj potęgują.

Nie podobna wymienić różnych sposobów, któremi rozkładają się te portyki i dziedzińce, bo to się dzieje w każdym pałacu inaczéj. Ani téż myślę abym zdołał wspomnieć dostatecznie o różnym sposobie umieszczenia schodów, które zwykle są arcywspaniałe, bo szerokie i arcyłagodne. Raz np. widzisz te schody wprost na przeciw bramy, jednak w perspektywie dalekiéj i wznoszące się wśród sutego światła; innym razem one bliżéj portalu, ale wznoszą się podwójnie, bo wznoszą się i po prawéj i lewéj strony a schodzą się powyżéj na kondygnacyi; w takowym przypadku między jedném i drugiém ramieniem schodów, więc wprost na przeciw portalu wstępnego, widzisz dalszą perspektywę. Niekiedy znowu schody są na boku umieszczone, lecz za to okazują się w całym wspaniałym profilu ustrojonym w balustradę marmurową wielkiego przepychu. Jakoż warto nie zapominać, że jak weneccy nobili w budowie swoich pałaców ograniczali się na szczupłém miejscu dla morskich wód, na których zdobywali fundamenta przez kosztowne bicie palów, tak również i genueńskie panki nie rozporządzały rozłożystą przestrzenią w budowach swoich dla nierówności gruntu, więc oni podobnie jak Wenecyanie wynagradzali sobie obszar pałaców kosztownością materyału i ornamentyką bogatą, zatém hojnie szafowali marmurem zwłaszcza białym, a nie oszczędzali ozdób rzeźbionych arcy doskonałéj roboty. I zważmy, że w Genui tak wielce dbano o wspaniałą perspektywę, iż się zdarzało, że właściciele, budując w ulicy na przeciw siebie, umawiali się z sobą, aby perspektywa obu pałaców stanęła na jednéj osi (*). Tak tedy każdy z właścicieli z końca swojego pałacu nie tylko widział perspektywę własnego budynku, lecz i pyszny przezier pałacu na przeciw stojącego.

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

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

(*) Burckhardt l. c. str. 350. — Obacz tamże trafne jego uwagi o genueńskiéj architekturze pałacowéj.

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

I. Epoka sztuki staro-chrześcijańskiéj.

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

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

---

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

II. Architektura średnich wieków.

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

S. Ambrogio w Medyolanie, str. 50.
S. Michele w Pawii, str. 98.

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

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

Ospedale Grande jest gotyką ale już naleciałą rénesansem, str. 55. — Fig. 45 przedstawia wyższą część jednego z okien poziemia, str. 56.

Katedra w Como, str. 63.

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

Katedra genueńska, str. 119.

III. Architektura nowożytna.

A. *Epoka renesansu* do r. 1550.

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

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

B. *Epoka drugiéj połowy XVI wieku, epoka teoretyków, czyli okres właściwego odrodzenia stylu klassycznego.*

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

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

C. *Epoka stylu barocco.*

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

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

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

Wnet poprowadzono nas do altany marmurowéj, zbudowanéj w świątnicę grecką a ustrojonéj w płaskorzeźby nie lada roboty; ztamtąd bieży droga prościuchna a obsadzona pomarańczami do jakiéjś cudnéj bramy tryumfalnéj. Ona cała odziana marmurową białą szatą i lśni przepychem kolumn korynckich. Wszystek jéj rysunek szlachetny, wzlotny. Gdy atoli przejdziesz przez portal jéj, w okamgnieniu, jakby za uderzeniem różczki czarodziejki, świat się zmienił. Bo gdy się obejrzysz, owa okazała uśmiechająca się kararyjskim marmurem brama przeistoczyła się w chatę wiejską, potulną, malowniczą lecz arcy ubogą. A na miejscu alei pomarańczowéj widzisz się otoczonym puszczą gęstą, nieprzejrzystą i zdaje ci się, żeś jakiémś z nienacka urzeczeniem przeniesiony w okamgnieniu w jakiś bór świerkowy naszéj północy.

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

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

i krzewów i drzew wzrastają kioski, altany, obeliski, a wszystkie te dziełka architektoniczne nie żałowały sobie kosztów, w nich nie widać partaczącéj zbytniéj oszczędności, co kłamie i udaje. Tutaj każdy przedmiot jest rzeczywiście tém, czém się być okazuje, żaden nie jest czczą dekoracyą, co z daleka suta, wrzaskliwa, a z blizka istną lichotą.

I tak płynąc kształtną gondolą po tém o cudownych brzegach jeziorze, a mając nad sobą strop błękitny włoskiego nieba, wpłynęliśmy w grotę skalną niesłychanego wrażenia.

Nie jedną taką grotę już widziałem, włócząc się światem, jednak téj chętniebym przyznał prym nad wszystkiemi innemi. Bo zważcie, że ta grota wprawdzie jest dziełem sztuki, bo ręki ludzkiéj, lecz ta sztuka zamieniła się tutaj w istną naturę. Jakoż, powiadano mi, iż z daleka, a nawet z grot Adelsbergskich sprowadzono tę niesłychaną massę skał (*). Czyli te skały rzeczywiście ztamtąd pochodzą, nie wiem z pewnością, to atoli nie wątpliwe, że one tutaj równie jak w Adelsbergu kształcą się, wznoszą i formują same z siebie. Z prawdziwie włoskim dowcipem tutaj sztuka nieżywéj przyrodzie ułatwiła robotę. Jakoż tutaj skały martwe osadzają się w stalaktyty, stalagmity, a tym trybem one zacierają do krzty ślady pierwotne trudów ludzkich; tu natura już sama na siebie pracuje. Możemy się przeto domyślać, jakie się utworzyły i ciągle się tworzą fantastyczne dziwadła w tych grotach willi Pallavicini, jakie tutaj figury i straszne i komiczne zaludniły ten świat ciemny, ukryty przed słonecznem spojrzeniem (**).

Otóż w takie państewko senne wpłynęliśmy na łagodnie kołyszącéj się gondoli. Niekiedy gruba ciemność obsłoniła nas do koła, niekiedy tylko woda strzeli błyskiem mistycznym, niekiedy przez szeroką szparę rozwartą w sklepie skalnym spływa jakby kaskadą potok światła, lecz jasność jego misterna, ułagodzona, złotozielona, bo słoneczne promienie u góry przecedziły się przez oponę zieloną krzewów lub drzew, któremi porosła grota po wierzchu swojém. Po-

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

(**) Jakoż woda, sącząc się przez szczeliny i szpary w jaskini utworzone ze skały wapiennéj, twardniejąc osadza się w sople to po ścianach, to po sklepieniu pieczary. Te sople coraz stają się ogromniejsze. Takie sople wiszące od sklepienia nazywają się stalaktytami. Lecz często krople spadają wprost na trzon (na podłogę) jaskini, i tam tężejąc tworzą coraz potężniejsze słupy, które coraz wyżéj się wznoszą od ziemi; — takowe słupy, na podłodze groty się tworzące, nazywają się stalagmitami. Gdy się który stalaktyt złączy ze stalagmitem, wtedy stanie filar podpierający strop groty. Zrozumiemy, że z téj pracy natury, siebie nieświadomej, urosną kształty najdziwaczniejszéj fantastyczności. Ta fantastyczność natury jest tak niewyczerpaną, tak przerozmaitą, iż jéj niedorówna żadna choćby gorączkowa imaginacya ludzka, jak to wspomnieliśmy mówiąc o Adelbergskich grotach.

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

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

Przed nami na innéj gondoli płynęły jakieś damy w towarzystwie eleganckich ichmościów. Tak sceniczność podwoiła uroki. Ci państwo to mijali nas, płynąc inném ramieniem groty, to wypływali na dzień jasny, gdy nas jeszcze otaczał mrok; niezadługo znikała nam gondola tamta i jéj kapelusze i parasolki, by się późniéj nieco znów pojawić. Słowem były to dekoracye z czarodziejskiéj opery. I naprawdę złożyła się opera, bo znać te damy i ci panowie istne dzieci śpiewnéj Italii zaintonowali pieśń, głosy ich cudnie się zebrały, i nótą wdzięczną wtórowały miejscu i otoczeniu.

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

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

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

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

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

Florencya.

Są podobno na szerokim świecie jakieś dziwne ożywcze zdroje, co nawet zwiędłym kwiatom wracają wonie i barwy umarłe; te zdroje wracają kwiatom życie i barwy i wonie, lecz na króciuchną chwilkę tylko. Gdy weselny wianek, będący niedawno godłem najwyższego szczęścia młodéj dziewicy a teraz zeschły, zanurzysz w téj krynicy cudownéj, kwiaty jego zmartwychwstaną, odrodzą się barwą i wonią, podniosą schylone główki swoje, roztulą liście i spojrzą na ciebie żałośnie, jakby z wyrzutem, że im każesz powtórnie się rodzić i powtórnie umierać! — Bo wnet one te główki swoje schylą, zwiną żółkniejące liście i życia swojego ostatki oddadzą ostatnim swojéj woni oddechem. Gdy starzec zasiwiały w rocznicę dawno przegrzmiałéj bitwy, w któréj niegdyś życie dawał najświętszéj miłości swojéj, zdejmie ze ściany wierną starą szablę swoją i znów się wpatrzy w zardzewiałe jéj napisy i we wizerunek Boga-Rodzicy, niebios Pani, a ziemi jego Opiekuny, wtedy w sercu jego zapłoną ogniem dawne uczucia i rozkwitną barwą młodą z dawnych lat obrazy, i towarzysze broni zmartwychwstaną, i nowe życie i odrodzona dzielność zapuka we krwi zsiwiałego żołnierza i spotęguje ramię dawną siłą; więc znów krzyżową sztuką w ręku świśnie, syknie ostrze pradziadowéj szabli, i stanie starzec młodzieńcem, i zarumienią się lica radością duchową. Jednak na chwilkę tylko wraca do starca odżywcza młodość, na chwilkę króciochną tylko zabiegnie ramię odrodzoną siłą; wnet ręką omdleje, opadnie, a po śnieżnéj brodzie, po wiernéj staréj szabli, po wizerunku Orędownicy świętéj spłynie łza, i łza zaschnie rdzą na szabli, a będzie wnukom testamentem.

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

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

Już podobno dawniéj mówiliśmy z sobą, czytelniku mój, że saméj upłynionéj młodości i złocistych jéj ułud nie ma czego żałować. Żale takowe byłyby dziecięcą, nawet dziecinną chorobą, niegodną nikogo z nas, co się policzył z sobą i ze światem i z powołaniem swojém. Bo to przecież nie ułudy rozwiewne, nie marzenia kłamliwe, bezistne

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

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

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

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

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

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

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

Mniejsza jednak już o ludzi, o te jednodniówki przemijające wobec obrazu, co, jakby mistrzowska dekoracya teatralna, roztoczyła się w promieniach słonecznych przed oczami naszemi. Tuż wobec nas ruchawe, łamiące się kryształy wody, czółna i statki to zuchwalsze to skromniejszé, daléj wieniec domów i pałaców genueńskich, stojących nad samą wodą, a za niemi piętrzy się hardym amfiteatrem ta cała przepyszna nadmorska stolica, wyświecając szczyty pałaców i wieże i kopuły kościołów. Powyżéj dźwigły się forteczne budynki i mury zębate i t. d. a wyżéj, wyżéj jeszcze mai się natura w ogrody, w winnice, gaiki i łany zbożne. A tu i owdzie w zaciszy stanął pałacyk i dworek. O tym widoku Genui prawiłem wam wprawdzie już dawniéj; jak atoli każde oblicze ludzkie, jak każde działanie człowieka, jak każdy wypadek historyczny lub posąg wyda ci się najkorzystniéj, jeżeli się na niego z pewnego tylko stanowiska patrzyć będziesz, tak i Genuę trzeba widzieć od morza, aby ją zobaczyć w całéj jéj okazałości tak wdzięcznéj a wspaniałéj, wraz z jéj otoczeniem przyrodzoném, pełnym rozmaitości a ruchu.

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

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

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

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

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

zapewne nie jedna z towarzyszek naszych uczuła urzeczenie téj czarownicy wodnéj, bo, jak mówię, zniknęły po jednéj z pokładu; inne oględniejsze, a z niemi i moja żona, nie czekając jéj przybycia, nie długo po swojém wstąpieniu na statek, udały się do damskiéj kajuty. Nie ma albowiem już pewniejszéj prezerwatywy, jak położenie się wczesne, dopóki jeszcze obecna cała czerstwość i siła przywiezione z lądu. Wiedząc tedy już, że żona moja jest zabezpieczona od onéj baby, myślałem teraz o sobie samym.

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

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

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

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

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

Otóż turkot, gwar, choć przytłumiony. Odsuwam firankę — jasno, słoneczno w kajucie. Widzę camerierego. — „Cóż to się dzieje?“ — pytam — „Stanęliśmy właśnie w Liworno“. — „A któraż to godzina?“ — „Piąta!“ — Pokazało się tedy, że od chwili onego zatoczenia się biedaka John Bulla, przespałem jednym pędem siedm godzin. — „Tamci panowie wszyscy już są na pokładzie“ — mówi cameriere. — „Czyli chorowali?“ — pytam! — „Żebyś Signor wiedział co się tu działo; wszyscy co do jednego jak najokropniéj cierpieli, sam tylko signor spał, i dziwię się, że się nie obudził na te rajwachy!“ — „A Anglik?“ — „Signor Inglese ze wszystkich panów chorował najokropniéj!“

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

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

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

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

W czasie naszego pobytu w Wenecyi, chodziliśmy po tamtejszéj *Akademii* rozpatrując się, porządkiem następujących po sobie epok, w obrazach mistrzów weneckich (i padewskich). Tak więc sama przez się unaoczniła nam się historya weneckiego malarstwa, zwłaszcza gdyśmy już przy każdéj epoce wykazywali jéj charakterystyczne znamiona. Niektóre zaś obrazy weneckiéj szkoły, po innych jeszcze miejscach widziane, były dla nas jedynie przyczynkiem do całości dziejowéj, którą nam przedstawiła akademia.

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

w tém mieście dzieł architektury. Podzieliwszy bowiem ten przegląd na epoki, jak one po sobie z kolei następują w dziejach powszechnych europejskiego artyzmu, przypominałem przy każdéj polotnie cechy charakteryzujące jéj architekturę w Wenecyi, i przy każdéj przywodziłem najgłówniejsze budowle do niéj należące a uprzednio przez nas opisane. Tym sposobem, ułatwiając młodszemu czytelnikowi pochwytanie się w rzeczy, przedstawiłem mu jakby ledziuchny wątek dziejowy weneckiéj sztuki budowania. Co się zaś tyczy rzeźby, o niéj nie wspomniałem w tym chronologicznym szkicu, bo lubo Wenecya bogatą jest w znakomite skulptury, jednak takowe po większéj części są dziełem obcych mistrzów, a ona sama mniéj była stolicą właściwéj, rodziméj szkoły rzeźbiarskiéj.

Podobny tryb zachowaliśmy dotychczas i w niniejszym trzecim tomie.

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

Florencya jest przedewszystkiém główną stolicą zabytków architektury, rzeźby i malarstwa mistrzów florenckich a nawet toskańskich: *Powtóre:* prócz tych zasobów sztuki toskańskiéj spotykamy się tutaj po raz pierwszy w naszéj podróży z niezmiernie bogatym skarbem starożytnego artyzmu, zwłaszcza ze zbiorami wielce zamożnemi skulptury greckiéj i rzymskiéj.

Porozumiejmy się naprzód co do zabytków pierwszéj dzielnicy, to jest pod względem sztuki florenckiéj a w ogólności toskańskiéj.

Lubo w wędrówkach naszych po Florencyi ile możności starać się będziemy, by pójść za koleją historycznych epok; jednak ścisłe przestrzeganie tego następstwa będzie istném niepodobieństwem. Jak albowiem w jedném i tém samém miejscu znajdą się dzieła sztuki wielce godne uwagi naszéj, a należące do różnych epok artyzmu, tak nawzajem dzieła, należące do jednéj i téj saméj epoki a nawet do jednego i tego samego miasta, bywają porozrzucane po różnych miejscach we Florencyi. Co więcéj, ta lub owa epoka toskańskiego artyzmu zyska dopiéro dopełnienie swoje, jeżeli odwiedzimy z czytelnikiem choć polotnie Sienę i Pizę. Widzimy przeto, iż porządek wedle miejscowości krzyżować się tutaj będzie najczęściéj z porządkiem wedle epok rozwijającéj się sztuki; jest to niby walka przestrzeni i czasu. Ale, co więcéj, krzyżowanie się takowe okaże się jeszcze silniéj skomplikowaném gdy zważymy, iż miéć będziemy sprawę nie z jednym rodzajem sztuki, ale od razu z trzema jéj gałęziami, bo z architekturą, rzeźbą i malarstwem. Przekonywamy się więc, iż w naszych pielgrzymkach po Florencyi nie zdołamy zachować kolei historycznéj, ani co do zabytków architektury, ani co do rzeźb, ani nawet co do obrazów malowanych.

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

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

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

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

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

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

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

Inaczéj się dzieje we Florencyi. Tutaj, jak się powyżéj rzekło, wszystkie trzy rodzaje sztuki (malarstwo, skulptura, architektura) bujały pełném, przebogatém życiem, więc téż nawzajem na siebie wpływały i oddziaływały. Uważmy téż, że nawet wśród jednego i tego samego rodzaju występowały współcześnie tuż obok siebie objawy wielce różne, a kierunki wręcz sobie odwrotne, będące więc jakby wzajemném siebie dopełnieniem. Co więcéj, miasta toskańskie pod względem sztuki często są także wzajemném siebie dopełnieniem tak dalece, że nawzajem się tłómaczą i wyjaśniają (np. malarstwo florenckie i sieńskie). Otóż te wszystkie, wyżéj przytoczone a tak różne, wzajemne wpływy, oddziaływania i dopełnienia, stanowiące przeróżne kombinacye pełne treści, nie mogłyby być zrozu-

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

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

Baczmyż daléj, jako właśnie ta ziemia toskańska, tak bujna i pełna artyzmu, wywołała liczne zastępy wielkich mistrzów a zrodziła tak nieprzebraną ilość dzieł, iż z trudnością jedynie a wielką pracą zdołalibyśmy temu bogactwu jako tako poradzić, nie biorąc na pomoc jakiéjś systematycznéj pracy. Mógłbym zaiste przytoczyć jeszcze wiele innych przyczyn, usprawiedliwiających ów zamysł mój; ufam atoli, że sam czytelnik jest przekonany o użyteczności a potrzebie jego. Zatém jedynie jeszcze bliżéj zwrócę uwagę czytelnika na ostatni powód powyżéj wyjawiony. Powiedzieliśmy dopiéro, że takowy zarys historyczny, będący ogólnym poglądem, ułatwi nam wyświecenie dziejów sztuki w Toskanii, mimo jéj bogactwa a rozmaitości pełnéj znaczenia, mimo niezmiernie licznego zastępu wielce znakomitych mistrzów, mimo tedy nieprzebranego mnóstwa dzieł należących do sztuki toskańskiéj. Zaprawdę zarys taki będzie miał tę dla nas znakomitą korzyść, iż nam skróci a streści pracę naszą, że mnie uwolni od zbyt szerokich opisów i rozpraw a czytelnika od długiego czytania. Ten sam zabytek artystyczny, ten sam mistrz, któryby, wzięty z osobna, wymagał obszernych wielce tłómaczeń, będzie mógł poprzestać w zarysie na nierównie zwięźlejszém ocenieniu, bo, będąc umieszczony na tle wspólném wraz z innemi a współczesnemi sobie objawami, znajdzie dostatnie wyjaśnienie swojego stanowiska.

Ztąd wypływa, że nasze artystyczne przechadzki po Florencyi, a tém samém ich opisy ograniczyć możemy do wymiarów wielce oszczędnych, zwłaszcza w porównaniu do wysokiego znaczenia téj toskańskiéj stolicy i do wielkiéj liczby mistrzów toskańskich. Zatém nie wyrządzając żadnéj krzywdy samym przedmiotom, nie nadwerężając sumienia naszego, będziemy mogli wielce streścić a skrócić obrazki i opisy naszéj bytności we Florencyi i w innych miastach ziemi toskańskiéj — przekazując pewną część ważniejszych przedmiotów „Zarysowi“ naszemu.

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

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

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

Powiedzieliśmy powyżéj, iż po raz pierwszy w téj podróży naszéj spotykamy się tu we Florencyi z niezmiernie bogatym zbiorem zabytków sztuki starożytnéj, zwłaszcza rzeźby greckiéj i rzymskiéj. Otóż wszystko a wszystko, cośmy powyżéj o sposobie rozpoznawania się w zabytkach sztuki toskańskiéj mówili, z przyczyn zupełnie takich samych stosuje się w całéj zupełności również do dziejów starożytnego artyzmu. Dla tego téż jedynie wkrótce tę rzecz odbędziemy, nie powtarzając po raz drugi powodów dopiéro co przytoczonych.

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

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

z tych stolic włoskich, z osobna wzięta, nie wyczerpuje w zupełności żadnego z owych trzech rodzajów artyzmu. A co więcéj, gdy dzieła, należące do jednéj i téj saméj epoki, nawet do jednéj i téj saméj szkoły lub mistrza, są porozdzielane po tych trzech grodach, więc wielokrotne powtarzanie tych samych uwag i téj saméj charakterystyki byłoby prawie nie do uniknienia, mianowicie gdy i to jeszcze często bywa, że w jedném i tém samém mieście (szczególniéj w Rzymie) zabytki sztuki przechowują się w oddzielnych a rozosobnionych od siebie muzeach i pałacach prywatnych i t. p.

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

Z tego wszystkiego widać konieczność skreślenia choćby szkicu dziejów starożytnéj sztuki, w którym każda epoka, będąc zcharakteryzowaną wedle właściwéj swojéj fizyognomii, wyjaśni tém samém dzieła do niéj należące i wytłómaczy jego wewnętrzne znaczenie i stosunek jego do czasów poprzednich i do okresu następnego. Słowem, wszystkie powody, przytoczone powyżéj a wskazujące potrzebę roztoczenia zarysu historyi sztuki na ziemi toskańskiéj, stosują się, nawet jeszcze z wyższą koniecznością, do sztuki starożytnéj. Ztąd téż czytelnik bez wątpienia uzna, że dobrze uczynię, jeżeli mu przedstawię rozprawę, w któréj choć pobieżnie skreślę „dzieje starożytnéj sztuki“ a to w duchu powyżéj wskazanym.

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

Jak atoli nasz „Zarys historyi sztuki na ziemi toskańskiéj“ dopiéro umieszczonym będzie po wędrówce naszéj we Florencyi i po odwiedzinach w Sienie i w Pizie, to jest po rozpatrzeniu się w zabytkach toskańskiego artyzmu, tak téż owa rozprawa o dziejach sztuki starożytnéj dopiéro znaléźć może miejsce po rozpatrzeniu się w spuściźnie starożytnego artyzmu, znajdującéj się we Florencyi, Neapolu (Pompei) i Rzymie. Umieścimy tedy tę pracę w końcu tomu V-go, który, obejmując opis Rzymu, zakończy całą naszą podróż.

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

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

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

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

Szkic dziejów sztuki starożytnéj.

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

Epoka druga.

Zawiązująca się od czasów pierwszego swobodniejszego rozwoju sztuki, aż do czasu najwyższego jéj rozkwitu, więc do czasu Peryklesa i Fidyasza,
(mniéj więcéj od r. 560 do 460 przed Chr.).

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

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

Epoka trzecia.

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

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

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

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

Obok niego staje, jako zacny jego współzawodnik, *Polikletus*, przedstawca szkoły doryckiéj w Argos na Peloponezie — (on twórcą ideału Junony). Jego wątkiem śpiż. Polikleta fantazya mniéj odnosi się do bogów jak raczéj do dzielnicy ogólnéj piękności człowieka — ztąd jego zadaniem przedstawić ciało ludzkie w najdoskonalszych proporcyach a piękności.

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

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

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

stycznych będziemy mieli sposobność do bliższego scharakteryzowania tych mistrzów.

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

Epoka czwarta.

Od Alexandra W-go do zburzenia Koryntu.

(Od r. 336 do 146 przed Chr.)

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

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

Epoka piąta.

Plastyka grecka pod panowaniem rzymskiém.

(Od r. 150 przed Chr.)

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

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

Chciéjmy w końcu pamiętać, że sztuka kwitła pod panowaniem rzymskiém, więc głównie w Rzymie samym i we Włoszech aż do czasów cesarza Trajana, a zatém mniéj więcéj aż do roku 117 po Chrystusie.

Po czém ona bezsilna upada nagle a coraz niżéj a niżéj — bo jéj brakło sił żywotnych, których zbutwiała społeczność więcéj już dostarczyć nie mogła.

Florencya.

(D a l s z y c i ą g.)

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

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

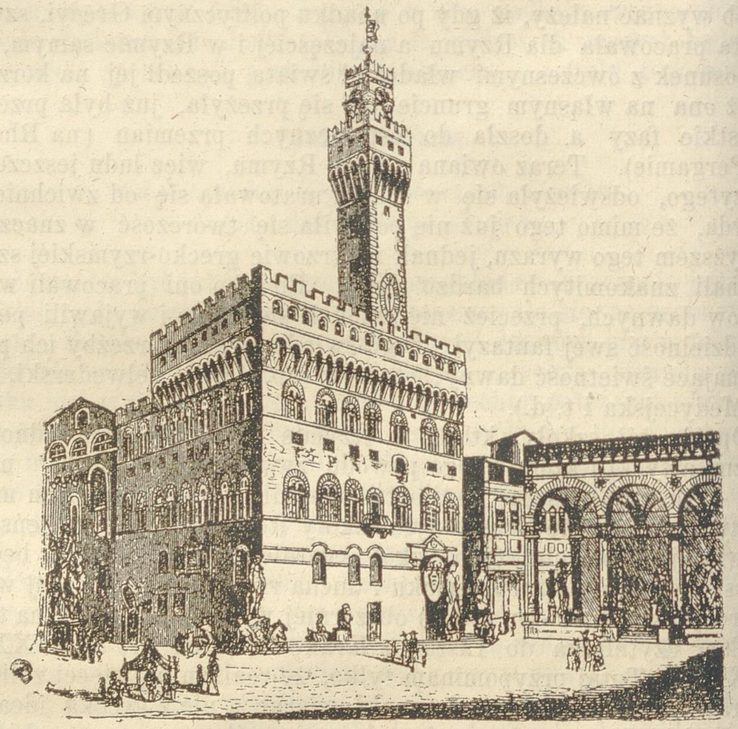

Fig. 51. **Piazza del Gran Duca** *(della Signoria).*

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

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

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

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

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

dzwonnicą Św. Marka w Wenecyi, co strzegła dumnéj a podejrzliwéj oligarchii zgromadzonéj w pałacu dożów. A gdy dzwon z wieży pałacu Vecchio zwoływał lud florencki na plac, wtedy brzmiały do niego przemowy z téj lodżyi, w niéj téż odziewano uroczyście władzą gonfalonierów, a komendą wodzów naczelnych. Dziś przepłynęły od dawna te wszystkie świetności a chwały, dziś lodżya jest miejscem dogodném, w którém możesz w czasie upałów spocząć w cieniu i patrzyć na ten plac cudny i na jego dzieła sztuki, i na tę ludność co na nim się przechadza i gwarzy. Tu możesz dumać o wielkiéj przeszłości tego placu i o jego historyi, co tutaj odprawiała dramata i tragedye swoje, albo téż możesz obejrzéć się około siebie i obaczyć posągi i gruppy kolosalne, będące dziełem Giovanni di Bologna, Benvenuta Cellini, Donatella, o których późniéj obszerniéj mówić będziemy; albo możesz zwrócić uwagę na posągi starożytne, wznoszące się w głębi lodżyi, odsunięte od hałasów ulicy; albo téż możesz cieszyć się dziatwą maleńką, drobną co tu przyszła z niańką, a raduje się młodziuchném życiem, igrając i chichocząc u tych marmurowych i śpiżowych olbrzymów. Loggia dei Lanzi jest téż arcyznakomitém architektoniczném dziełem, zbudowaném również, jak pałac Vecchio, w czasach rycerskich a fantastycznych przez *Andrea di Cione* (nazwanego Orcagna), o którym jeszcze dużo prawić będziemy (*). Lodżya jest w stylu gotyckim dokonana; rozumie się atoli, że i w tym gotyku oddycha i żyje uczucie szczero-włoskie. Ztąd téż nie dziwcie się, że arkady nie są bynajmniéj ostrołukie lecz krągłe, a sklepienie szerokie, lekkie śmiało się rozpina na tych filarach lotnych, cienkich. Właśnie w téj śmiałości budynku widzisz butność rycerską, zuchwałą, a idealność średniowiekową. Kto wié, może wtedy, gdy stawiał tę budowę mistrz Andrzej (bo w r. 1375) odezwały się już w nim przeczucia o renesansie, mającym się na świat wyjawić w jakie pięćdziesiąt lat późniéj. To przypuszczenie tém może słuszniejsze, gdy zwrócimy uwagę na krągłość tych arkad i na gzyms zewnętrzny gracyjny i strojny; on jest dziwném, a jednak uroczém zespoleniem gotyckiéj a staroklassycznéj myśli. Wzajemne zachowanie się wymiarów w tym budynku jest arcyszczęśliwe. Oddalenia filarów od siebie, szerokość i głębokość lodżyi, wysokość

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

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

Teraz zwróćmy uwagę naszą na owo budowanie okazałe, świeciste, które wyziera na plac z pomiędzy lodżyi a pałacu Vecchio. To budowanie u dołu zdobne jest w kolumny, a na najwyższém piętrze świeci szerokiemi oknami — jest to pałac *Uffizi*. Otóż cząstka dla nas widną jest właśnie strona otwarta owego długiego dziedzińca, o którym mówiliśmy powyżéj, gdyśmy stali na drugim jego końcu, bo pod owym przepysznym przysionkiem. Ten pałac zbudowany w stuleciu XVI przez malarza *Jerzego Vasari*, dobrze nam znajomego, bo to z jego właśnie dzieła o żywotach artystów najsławniejszych czerpiemy często nasze wiadomości do historyi sztuki (**). Jednak toć nie tak z powodu Vasarego pałac Uffizi jest sławny i głośny w poprzek świata; on jaśnieje dla tego w dziejach sztuki, bo w nim przechowane są najznakomitsze skarby artystycznéj piękności. Jakoż ten pałac, krom biblioteki *(Magliabecchiana)* (***) mieszczącéj się na pierwszém piętrze, zawiera w najwyższéj części swojéj jedną z najcelniejszych galeryj na ziemi całéj. W niéj dwie wielkie epoki świata, bo czasy sztuki klassycznéj i stulecia chrześcijańskich dziejów, złożyły najzacniejsze prace sztuki swojéj. Tu każdy z kolei wiek ma przedstawców właściwéj sobie artystycznéj fantazyi. W téj galeryi nauczyć się możesz historyi ducha ludzkiego wedle dzieł, któremi były natchnione najwyższe geniusze w najszczęśliwszych chwilach swojéj potęgi; tutaj rzeźba i obrazy malowane świadczą, co się działo, co robiło w sercu różnych czasów i ludów. Rozumie się tedy, że pałac Uffizi będzie téż dla tego celem naszych wędrówek po Florencyi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

Patrz, te podwoje prowadzą do sali Nioby i jéj dzieci! Niobe! — Mimo woli słyszysz głos wielkiego tragika Sofoklesa, który na cię woła:

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

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

Po prawéj ręce u ściany, która jest jednym, z dwóch węższych boków sali, stanął posąg saméj Nioby — owéj matki, co skamieniała boleścią, gdy utraciła wszystkie radości i wesela duszy swojéj, ze śmiercią wszystkich dzieci swoich. *Figura nasza 52* pokazuje nam Niobę — to dziwnéj piękności dzieło. W koło sali ustawione jéj syny i córy. Ten ranny śmiertelnie, ów ucieka gnany strachem jakby wichrem, inny przyklęknął nad umierającą siostrą; ten już słyszy brzęk, świst strzały niosącéj mu śmierć, a inny już kona — umarł. Całą tę wzniosłą a sercem wstrząsającą tragedyą trudnoby nam jednak przyszło zrozumieć, jeżeli sobie nie przypomnimy mitu, co się odzywa jako szept duchów zmarłych z dawnych lat.

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

rozgrzały się czuciem; na granie Amfiona głazy i opoki ruszyły się z miejsca i stając na sobie i piętrząc się złożyły się w hardy gród a twierdzę królewskich Teb. — Amfiona, tebańskiego króla, małżonką była Niobe. Ona opromieniona była pięknością oblicza i ciała, owiana, jakoby purpurą, majestatem postawy i ruchu; sam chód jéj i poruszenia jéj zdawały się także muzyką widomą i hymnem wzniosłym dla oczu. Niobe ze świetnego rodu wywodziła pochodzenie swoje: bo zwała się córą Tantalusa, którego same bogi uczciły, wzywając go jako gościa do olimpijskiéj uczty; aljéj matka Dione, była siostrą siedmiu plejad, co, po skonie, siedmiu gwiazdami świecą na niebie. Choć atoli serce Nioby cieszyło się potężném panowaniem tebańskiéj stolicy i dźwiękami lutni małżonka, choć jéj serce weseliło się świetną urodą oblicza i postawy majestatem odzianéj, choć to serce jéj rade było świetności rodu, jednak wyższém nad wszystkie te błogie dary było dla niéj szczęście, rosnące w dorodném a licznem potomstwie. I byłaby Niobe najszczęśliwszą z matek, gdyby się nie była przechwalała zbyt dumnie tém szczęściem swojém!



Fig. 52. **Niobe.**

Wróżka Manto, natchniona tchem bogów, napomniała niewia-

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

Usłyszała te słowa Latona a boleścią przejęta na przyczołach obłocznych wzywa Phoeba (Apollina) i Dyanę (Artemidę) bliźnięta swoje i skarży się doznanéj krzywdy i zuchwalstwa mowy śmiertelnéj niewiasty. Przerwał jéj wyrazy Phoebus mówiąc: „Przestań, o matko, żale twoje są jedynie kary odwłoką!" Słowa brata powtórzyła Dyana. I oboje, obłokiem okryci, śpieszą na tebański gród.

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

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

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

O jakże ta Niobe teraz była niepodobną do owéj Nioby, która dopiéro tak dumnie oddalała lud od ofiernych ołtarzów! Ona nawet nieprzyjaciołom swoim stała się litości przedmiotem w chwili, gdy się rzuciła na martwe ciała synów swoich i każdego z nich żegnała pocałowaniem ostatniém. Aż wznosząc ku niebu zsiniałe ramiona woła: „Nasyć się okrutna Latono boleścią moją, rozraduj serce srogie żałobą piersi moich! W rychle wśród siedmiu zwłok samą mnie poniosą. Wesel się srogą ochotą nieprzyjaciółko moja! tryumfuj ze zwycięztwa swojego! — Co mówię zwycięztwo? — Wszak mnie biednéj więcéj pozostało szczęścia niż tobie, tak niby szczęśliwéj! Wśród tylu zwłok jeszcze wznoszę się zwycięzką, jeszcze pozostało siedmioro ukochanych dziatek!" — To wyrzekła Niobe. — I znowu było słychać brzęk napiętego łuku. I struchleli wszyscy! Tylko Niobe nie zadrgała w sobie, bo brzemię nieszczęścia dodało jéj śmiałości bez granic. I znowu opisuje poeta, jako siostry, odziane w szaty żałobne, otaczały mary ukochanych braci swoich, jako znowu wszystkie z kolei, dotknięte grotem zabójczym, pomarły. Gdy już sześć dziewic skonało, wtedy tylko jeszcze siódma córka, najmłodsza z dzieci, pozostała. Matka całém ciałem, szatami swojemi pokrywała dziewczynkę, wołając: „Tę jednę, z tak wielu dzieci, zostaw mi, błagam! Tę jednę najmniejszą ze wszystkich, oszczędź, błagam!" — Gdy tak się modli i żebrze harda Niobe, ta jedna, o którą prosi — umiera. Osierociała, samotna matka siadła wśród ciał synów i córek i małżonka. Już żaden wietrzyku dech nie poruszył włosami jéj, krew ustąpiła z oblicza — w słup stanęły oczy nad licem smętném, już cała postać bezżywotnym posągiem! Skamieniały usta i szyja i ramiona, postać cała wskroś skamieniała i serce już głazem. Tylko oczy jeszcze płaczą. Wtedy szalonym wichrem przypadła burza. Uragan uchwycił w marmur zamienioną postać i uniósł do Lidyi, dawnéj ojczyzny Nioby, i tam na samotnych szczytach góry zatrzymana była Niobe wśród skał, sama już skałą będąc. A do dziś dnia z martwego marmuru płyną i płyną jéj łzy.

Taki jest mit Nioby wzniosły a tragiczności pełen.

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

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

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

Zdaje się atoli, wedle wszelkiego podobieństwa, że tym mistrzem raczéj był Skopas, bo to on, jak nam się widzi, był owym wróżbitą, co umiał podsłuchać te bezdenne światy, żyjące w szczupłych szrankach ludzkiego serca, i wywołać je dłutem na jaw jasny, dzienny. Wszak Skopas jest starszym i już uwieńczonym chwałą mistrzem, gdy Praxyteles, będący jeszcze młodzieńcem, dobija się dopiéro sławnego imienia. Przecież obaj ci genialni ludzie stanęli na tle wspólném, obaj należą do drugiego okresu trzeciéj epoki sztuki greckiéj. I jak oni z jednéj strony są jego wpływem, tak z drugiéj nawzajem wzmagają go silném działaniem swojéj artystycznéj potęgi. Ten okres charakteryzujemy na swojém miejscu (*); tutaj jedynie przypominamy, że właśnie pod one czasy Grecya, przebywszy wojnę peloponezką, nie żyła już pełnym duchem sobie właściwym, choć jeszcze nie przestała być samą sobą. W tym okresie zmienia się stosunek człowieka do bogów; on staje się względem nich śmielszym, a czasem nawet nieco zuchwałym. Indywidualność jego wykluwa się na jaśnią; poczucie siebie a wnętrze duszy silniéj już zaczyna przemawiać o sobie. Tak się tedy dzieje, że człowiek, poczuwając własne znaczenie, a indywidualność swoją, te własne swoje uczucia wewnętrzne czyni przedmiotem sztuki, ztąd stwarza dzieła, jakiém są Niobidy, bo mit Nioby najwięcéj odpowiada teraźniejszemu usposobieniu jego. W okresie poprzednim, za czasów Fidyaszowych, same bogi były przedmiotem najwyższéj artystycznéj piękności; ztąd też okres ten jest pełen wzniosłego, spokojnego, niczém niezamąconego majestatu. Teraz zaś zrywają się po jednemu ogniwa owéj żywotnéj harmonii jednostki ludzkiéj z ogólnemi prawami, choć jeszcze ta harmonia brzmi w sercach helleńskich. Teraz, obok pierwiastku bogów, występuje uczucie człowieka i potęga serca jego. Boleść bezdenna na obliczu Nioby objawia ideę naddoczesną, bo karę bogów, a wyraz zacnéj dumy jest wyrazem uczucia matki. Tak tedy ten posąg jest istną tragicznością. Ale o tém zaraz poniżéj dokładniéj jeszcze mówić będziemy. Teraz tylko uważmy, że odezwanie się potężne indywidualności a wnętrznego człowieka, będące w wojnie peloponezkiéj cechą ówczesnéj społeczno-

(*) Zob. *Podróż do Włoch* T. IV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

młodą panienkę; zapewne to jéj dziecię. Pojmuje to głębokie jéj rozrzewnienie, malujące się na jéj twarzy. Może w téj chwili cały orszak widziadeł to jasnych, to ciemnych, to błogich, to strasznych, téj matce przez duszę przepływa. Dziecię dla obcych może być miłém, ładném, przytulném dziecięciem, ale dla własnéj matki ono jest czém inném, jest całym jéj światem, jest życiem jéj życia. Cóż dziwnego, że niekiedy jéj serce urośnie macierzyńską dumą, że się pochlubi niewymówném szczęściem swojém — a potém Niobą się staje — i umiera z boleści. Bo tragiczność nie tylko się jawi w postaciach urosłych dziejami, ona żyje i płacze równie wśród nizkich ścian domowych, ona nie poznana od ludzi rodzi się i umiera w szczupłych zaciszach serca człowieka. Dziś atoli już króluje nad światem miłosierdzia i przebaczenia Bóg; oddawna są strącone z wysokości one bóstwa nieużyte, mściwe, bezlitośne, co, same niedostatków ludzkich pełne, karały tak srogo winy człowieka.

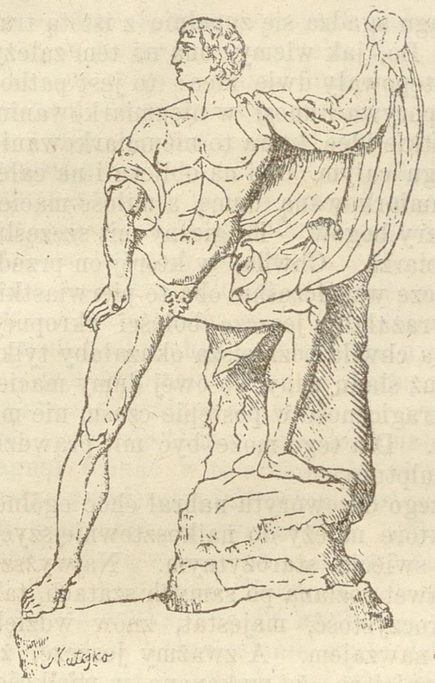

Fig. 53. **Jeden ze synów Nioby.**

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

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

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

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

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

murowéj postaci. Oblicze jéj charakteru pełne. Włosy ułożone w sposób właściwy dziewicom greckim, twarz szlachetna, spokojna; oczy zwrócone w dal, przelotny uśmiech po ustach, lecz przytém pewna uroczystość i groza poważna rozpłynęła na téj twarzy.

Florencya.

(Ciąg dalszy.)

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

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

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

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

W téj chwili sługa ze sali przybocznéj, chodząc na palcach, wnosi krzesło ogromne. Nieco późniéj wstępuje do trybuny dama personatka o formach pełnych, choć przedwieczornych życia. Ona sama milczy, za to suknie jéj paradne, sute szumią i szeleszczą. Dama jakaś rezolutna. Nim usiadła, obejrzała się w koło po arcydziełach sztuki, jakby mówiła do siebie: „obaczymy téż czyli to prawda, co o tych tu rzeczach prawią“. Siadła. Z jednéj strony stanął przy krześle jakiś jegomość, niby to sekretarz, niby marszałek; on wytarłszy olbrzymi lorgnon podaje go damie. Z drugiéj strony asystuje jéj młodsza i dość miła osoba, niby dama-towarzyszka, niby lektorka, lub inna tego rodzaju biedna ofiarka. Pani na krześle lornetuje Wenus Medycejską, często téż młody Apollino staje przed inkwizycyą a wyrokiem koneserki. Zostawmy ją atoli tym egzaminom, a patrzmy raczéj samych siebie.

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

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

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

Gdy zaś miłość, owa idea światomocna, królująca ludziom, uwidamia się w postaci jéj najwłaściwszéj, bo w osobie niewiasty, więc téż ta postać jest ostateczném spotęgowaniem wszystkich najwyższych uroków; ta postać oczynia i nęci do siebie i ziemskim i duchowym powabem. Piękność ciała rozlewa się cudem po wszystkich jéj formach, urok zaś duchowy nie tylko wykwita w potędze téj nadziemskiéj piękności, ale przemawia głównie jeszcze w uczuciu wstydu i czystoty niewieściéj, co jest duchową wonią wszelkich prawdziwych wdzięków niewiasty.

W takiéj postaci pojawia się nam bogini-miłości w téj Medycejskiéj Wenus.

Na podnożu napis, że twórcą jéj był *Kleomenes syn Apollodora.* Ten posąg powstał w epoce, gdy sztuka grecka już przeniosła się do Rzymu, gdy ona wprawdzie już nie miała owéj dawnéj twórczéj potęgi, ale przecież dokonywała wielce znakomitych dzieł. Jakoż sztuka grecka na półtora stulecia przed narodzeniem Jezusa Chrystusa przeszła do Rzymu. Nasza Afrodyta zdaje się pochodzić z ostatniego stulecia przed erą chrześcijańską.



Fig. 54. **Wenus Medycejska.**

Nasza *fig. 54* podaje jakie takie wyobrażenie o tém cudownem dziele trybuny florenckiéj. Ręka prawa od ramienia, i ręka lewa od łokcia są nowożytnego dłuta, podobnie strona prawa twarzy od brody była odnowioną. Mimo tych nie wiele znaczących restauracyj, Wenus Medycejska jest i na zawsze zostanie modłą najwyższą piękności niewieściéj, a zwłaszcza form dziewiczych. Bo, jak nam wiadomo, starożytni przedstawiali Wenus to w kształcie panieńskim, to znów jako małżonkę, więc jako rozwiniętą spełna niewiastę. Trudnoby mi przychodziło szeroko rozwodzić się nad wdziękiem i urokiem tych linij a form równie szlachetnych jak czarujących, bo do tegoby potrzeba, aby sam czytelnik odwiedził trybunę florencką i stanął przed naszą Afrodytą. A przedewszystkiém lekkość prawie skrzydlata, którą stanęła ta bogini, już nie powtarza się więcéj w świecie artystycznym. Wspomnę tylko, że ten posąg, wykonany będąc w czasach późniejszych, zbliżył się może więcéj do dziewicy ludzkiéj, do posągu obyczajowego (genre), tracąc znamiona owego naniebnego pierwowzoru, przecież wyznajemy, że i ta Wenus Medycejska jest jeszcze ochuchana olimpijskim tchem, ona jeszcze istną boginią. Usta na pół rozwarte uśmiechają się z lekka, oczy patrzące w dal, dolne powieki nieco wzniesione, więc pełne tęsknoty; oblicze całe ciche, oblane jakimś wdziękiem niewy-

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

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

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

Ani podobieństwo wypowiedzieć, jaka to gracya rozpłynęła się na téj postaci. Linie, płaszczyzny, tak lube a łagodne i czarodziejskie, jak te marzenia pełne słodyczy, które zaiste temu Apollinkowi w duszy nucą. Miękkość i cisza form prawie niewieścia zbliża nadziemskiego młodziana do chłopięcego wieku. A jednak on już nie jest pacholęciem, bo on już strzałowładnym bogiem, jak to znać z kołczana, zawieszonego na pniu drzewa; a co więcéj, jakby po jakiémś dziele świetności pełném odpoczywać się zdaje — bo prawą rękę oparł o toż drzewo, a lewą położył z niechcenia na głowie. I tak stanął, i duma i patrzy w dal. Wszak on zarazem jest bogiem wieszczów przyszłości i jasnowidzenia; może on w tych marzeniach proroczy o własném przeznaczeniu, i o losach ludzi i świata. Albo on może jest obrazem choć spotęgowanym olimpijskich ideałów, wzniesionym do onego szczęsnego poczucia, co się przebudza

(*) Ten Apollo właśnie dla młodości swojéj od Włochów przybrał nazwe zdrobniałą *Apollino*, i pod tém imieniem jest znany w dziejach sztuki.

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

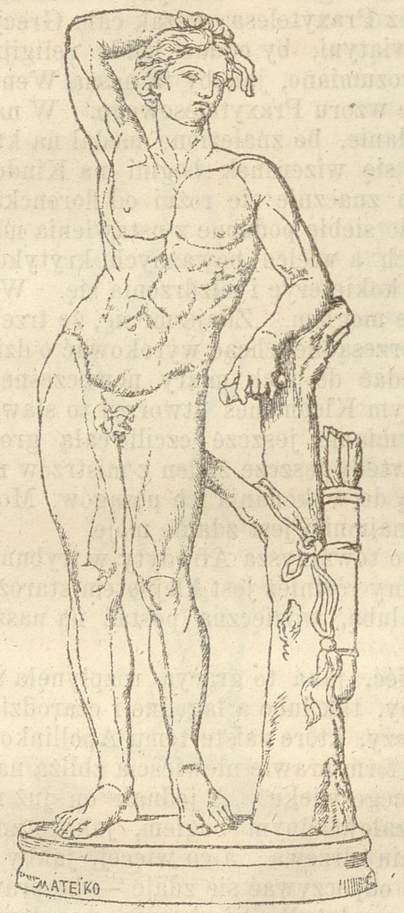

Fig. 55. **Apollino.**

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

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

Nie występując z dzielnicy tego mistrza, wpatrzmy się w trzecie dziwo sztuki, przechowane w trybunie. Jest-to gruppa owych przesławnych *Zapaśników*. Jest rzeczą wielce do prawdy podobną, że to dzieło jest mistrzowskiém naśladowaniem owéj, którą niegdyś stworzył uczeń Praxytelesa Kefisodotos. I wart téż taki uczeń takiego mistrza. Gruppę tę przedstawia nam *figura 56*. Patrząc na to arcydzieło, trudno pomyśléć, aby już kiedykolwiek można doskonaléj wyrazić całą grę muskułów w chwili najwyższego naprężenia sił. Szczęśliwy był téż pomysł mistrza w uchwyceniu walki właśnie w tym jéj stanie, który on przedstawił. Jakoż chwila, którą on wybrał dla téj gruppy swojéj, nie tylko podała mu porę roztoczenia całego bogactwa ruchów, i, że tak powiem, onéj muzyki anatomii ludzkiego ciała, ale co więcéj ta chwila nastręczyła mu sposobność rozłożenia losów walki na dwie figury, a rozłożył je tym

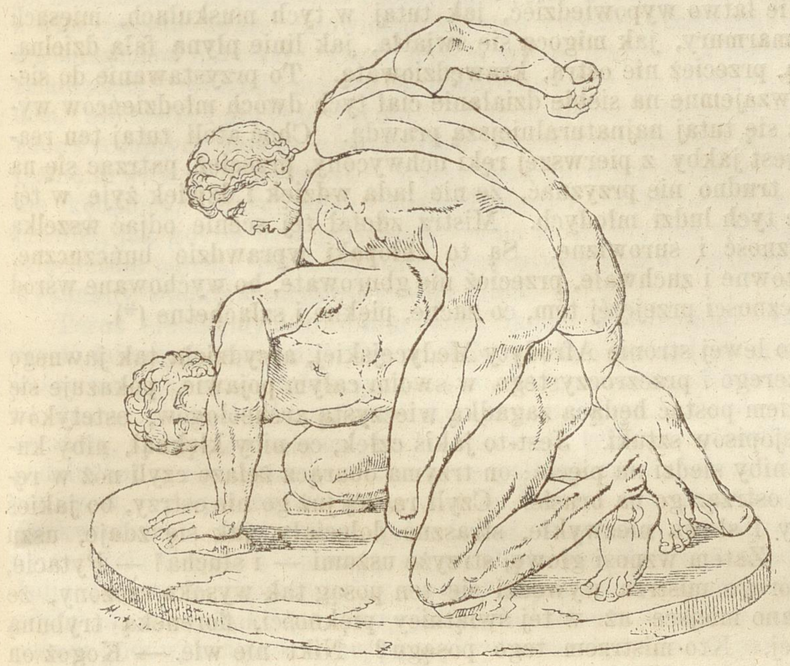

Fig. 56. **Gruppa dwóch zapaśników.**

bem wielce umiarkowanym. Jakoż mniemam, że mistrz, jako istny Grek a wielki artysta, chciał uniknąć dwóch ostateczności. Nie chciał bowiem przedstawić momentu walki, w którymby obie strony były sobie jeszcze zupełnie równe, gdyż moment taki byłby zbyt jednostajny, wystarczałby wprawdzie do okazania doskonałéj znajomości ciała ludzkiego i t. d.; brakłoby mu jednak i pod tym względem urozmaicenia, a co więcéj, chwila takowa nie wznieciłaby w nas zajęcia. Podobnie téż mistrz nie chciał unaocznić nam drugiéj ostateczności, bo chwili, w któréjby jeden z młodzieńców był już wskróś przemożony, gdyż w takowéj sytuacyi jużby nie było walki, rzecz by-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(*) Jakoż Plutarch, w życiu Antoniusza cap. 66, tym trybem rzecz opowiada: Oktawian (późniéj cesarz Augustus), bardzo wczas, bo o szarym świcie wystąpił z namiotu i szedł ku okrętom. W drodze téj miał spotkać człeka, pędzącego osła. Jak się ty nazywasz? Pyta go Oktawian. — Na to rzekł chłop: mnie na imię Eutychos, a mojemu osłu na imię Nikon. Powiada daléj Plutarch, że gdy późniéj Oktawian, na pamiątkę onéj ważnéj wygranéj, zdobił to miejsce, kazał téż posąg chłopkowi, i także osiołkowi wystawić, których imiona stały się tak szczęśliwą wróżbą.

Jakoż Eutychos po grecku znaczy: „wielce szczęśliwie, na szczęście!“ a Nikon znaczy „zwyciężający.“ Co się zaś tyczy onego wypadku Cezara w Egipcie, otóż Plutarch rzecz tę w ten sposób przedstawia (Życie J. C. Caesara, cap. 49). Najprzód opisuje pierwsze widzenie się jego z Kleopatrą, i owo ukrycie się jéj w pościeli i t. d. — ogromne wrażenie, którém ta czarodziejka oczyniła imperatora, a które było tak wielkie, że ją nawet pogodził z jéj bratem pod warunkiem, aby ona miała udział w rządach. Aby zaś uczcić i oblać tę zgodę, wyprawiono sutą ucztę. Wśród biesiady, golarz a niewolnik Cezara, przechodzący w bojaźliwości wszystkich ludzi, wszędzie łaził, wszystko przepatrywał, wszędzie podsłuchiwał, więc téż odkrył spisek na życie Cezara, uknuty przez Achillasa dowódzcę (wojska egipskiego) i Pothienosa, naczelnika seraju. Ów golarz odkrył tajemnicę Cezarowi, który téż obstawił w kolo salę jadalną. Pothienos był zabity, a Achillas umknął do obozu i wzniecił ową wojnę straszną i klęsk pełną (jakoż np. stało się, że Cezar, broniąc swojéj floty, zapalił domy najbliższe; pożar ten, daléj się rozszerzając, spalił ową znaczną bibliotekę i t. d.).

jeszcze do reszty ze smaków zwierzęcych, trzymając się strony nie idealnéj życia ziemskiego, jako istne synale materyalnéj natury. Zatém i muzyka tego naszego Fauna pewnie nie nadto sentymentalna, choć szumna i hałaśna. Talerzami i scabillum wybija rytm i takt. Bo rytm i takt znajdziesz już i w naturze materyalnéj, bezduchowéj, odzywający się w śpiewie ptaków i w cwałowaniu koni i t. d., lecz istnéj muzyki nie zna materyalna natura; rytm i takt, na który ona zdobyć się może, jest dopiéro czasem przetłomaczonym na muzykę, jest jéj podścieliskiem, jéj niewidomym skieletem.

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

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

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

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

Pomyślmy, że samego Rafaela widzisz tutaj aż sześć obrazów!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oba te obrazy są zawieszone nad dziełem Kleomenesa, nad Afrodytą Medycejską. Rzekłbyś, że te marmurowe, białe formy helleńskiéj bogini, choć tchnące najwyższym wdziękiem, choć w świecie pogańskim zrodzone, wznoszą się nierównie wyżéj nad ziemskość zmysłową, niż te dwie postaci wywołane geniuszem weneckiego mistrza. Ta przezroczystość a wrzące barwy na tych malowanych postaciach, to życie pulsujące z taką prawdą w tych formach, czynią te obrazy podobno apoteozą najwyższą wdzięków i uroków ciała, na jaką się kiedykolwiek sztuka zdobyć mogła. Jeżeli kiedyś, toć zapewne w tych dwóch obrazach geniusz dowiódł, jakie on ma prawa i jaka jego potęga. Te dwa obrazy są świadectwem, że obok najwyższéj piękności inne względy niewidzialnemi się stają. Sztuka najwyższa jest bez płci, jest niewinna.

Wiedzcie, że téż z serca rad jestem, czytelnicy moi, żem już skończył z wami ten przegląd trybuny. Bo mnie wygania z niéj scena nadzwyczajna, która, jak sobie tuszę, dla uczciwéj sławy cywilizowanego świata, zapewne rzadko kiedy się przytrafia w téj świątnicy sztuki i piękności. Otóż ta dama świecista, bogato strojna, która, jak wspomniałem powyżéj, tak pompatycznie rozsiadła się w krześle, która ze swiwantką obok siebie i jakimś niby marszałkiem za sobą, a z książką i lornetą złotą w ręku, tak niby zatapiała się całą duszą w rzeźbione i malowane arcydzieła trybuny, ta dama przeistoczyła się z nagła w fantasmagoryą, jakby w przekupkę krakowską. Zdaje się, że najęty florencki sługa, wysłany za jakimś interesem, gdzieś tam się zabałamucił, więc długą nieobecnością jego zniecierpliwiona dama, jak go wracającego obaczyła, obcesem rzuciła na niego słowa, które daleko więcéj jéj niż lokajowi ubliżały. Włoch téż nie pozwolił sobie w kaszę dmuchać. Oddawał jéj, jak to mówią, byka za indyka, kłócąc się z nią ząb za ząb. Bo trzeba przyznać włoskiemu ludowi, że choć on chciwy dobréj zapłaty, przecież wymaga grzecznego obchodzenia. Dama zaś, zapewne przyuczona od dziecięctwa patrzyć na sługi jak na nieboskie stworzenia, coraz to więcéj się zaperzała. Rósł tedy wzajemny rankor w najlepsze, a tak wrzaskliwie, że miłośnicy sztuki, rozsypani po poblizkich salach, wszystkiemi drzwiami się cisnęli do trybuny, by obaczyć, zkąd się biorą te krzyki, tak zapewne nie zwykłe w tych uroczystych przestrzeniach, uświęconych powszechném uszanowaniem. Obecność tak licznéj publiczności atoli bynajmniéj nie pomogła naszéj jéjmości do upamiętania się, mnie zaś ta scena obrzydliwa spłoszyła z trybuny. Nie pojmowałem, po co takie biédne stworzeńka podróżują i po co odwiedzają przybytki, obejmujące w sobie najwyższe kwiaty ducha, nie dawszy wprzód rady zwierzowi zaczajonemu w ich wnętrzu. Jest to zapewne rzeczą bardzo naturalną owo oddanie się namiętnościom i gwałtom uczuć, ale cóż z tego, gdy przecież człowiek nie ma być naturalnym, i nie powinien być dziełem natury, lecz własném dziełem, dziełem samego siebie, wypracowaném przez religią i rozum. Pytacie, jakiéj narodowości była ta dama? — Nie wiem. Nie trudno atoli wam zgadnąć, że nie była Polką. Skwaszony wyszedłem z trybuny. A lubo, nieco ochłonąwszy, na pocieszenie własne, wmawiałem w siebie, że i takie sceny mają swoje znaczenie w świecie, bo one pokazują nam drugą odwrotną stronę życia, i że nie dobrzeby było, gdybyśmy zawsze

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

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

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

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

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

Grecya za Aleksandra straciła siebie, nie tylko pod względem polityki i rządu, obyczajów i religii, lecz nawet i pod względem sztuki. Ona w przesycie swoim już nie przestaje na dawnéj, przeczystéj piękności swoich bogów i bogiń, ona teraz rada oglądać w jedném i tém samém jestestwie wdzięki niewieście i piękności męzkiéj postaci. Oboja płeć, rozłączona przez mądrość stworzenia, miała się pomieszać z sobą cudaczném pomąceniem, więc pod dłutem rodzi się dziwny wymysł, bo hermafrodyt, który jest dziełem zarówno wyrafinowanéj refleksyi, jak chorowitéj, sztucznéj imaginacyi.

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

Przecież, jeżeli prawda jest, że cała główna myśl tego dzieła jest w samym zarodzie fałszywą i zwichnioną, tak wykonanie jéj jest przecież nad wyraz doskonałém. Hermafrodyt śpi — legł na piersiach. Plecy rzeźbione z takiém mistrzowstwem, że trudno pomyślić już o większém wirtuozostwie. Jest to zaiste jakby żywe ciało, a formy jego prawie przesadzonego wdzięku.

W téj saméj sali umieszczono dzieło, wyobrażające sztukę z epoki samego Aleksandra i Lysippa. Jakoż, kto choć nieświadomy przejdzie tę salę, zatrzyma się z nienacka jakby zaklęty przed głową marmurową kolosalnych wymiarów. Bo to popiersie z obliczem tak szlachetném, wspaniałém, a tak bolejącém w najgłębszych i bez granic cierpieniach, że się poruszą wszystkie współczucia widza, choćby były w nim w najgłębszéj ukryte tajemnicy.

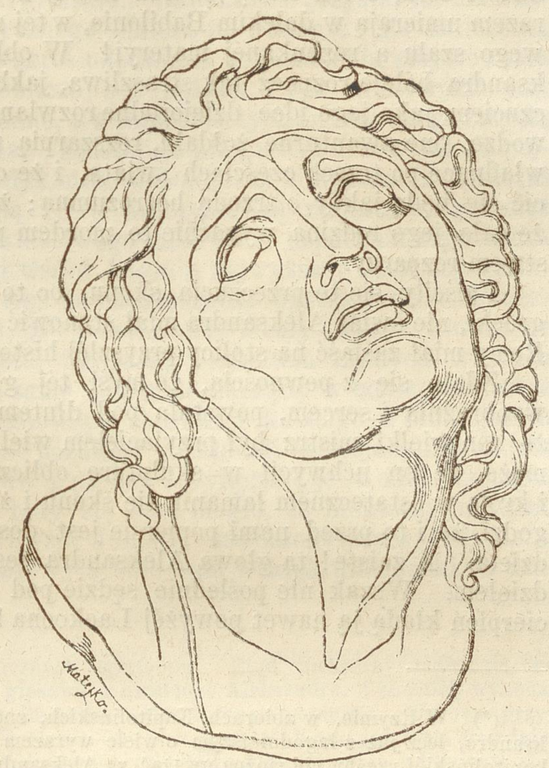

Fig. 57. **Aleksander umierający.**

To sam *Aleksander Wielki!*

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

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

półświata. Tak jest, to Aleksander w chwilach skonania. Przecież gdy Aleksander, będąc jeszcze tak młodym, umiera, gdy umiera wśród najwyższéj chwały, i właśnie w chwili, gdy już miał dopełnić przeistoczenia świata, czylibyś nie wyrzekł, że on umiera, bo go opuściły bogi (*). Patrząc na tę twarz, widzisz, że w tém konającém obliczu kona już prawie przez niego stworzony świat. W tém obliczu jawna, że śmierć Aleksandra jest śmiercią całéj epoki, i że Grecya z nim razem do grobu wstępuje. Hellada, mądrości i piękności córa, i ten nowy twórca nowéj z ducha poczętéj historyi, razem umierają w dalekim Babilonie, w téj zapustnéj stolicy zmysłowego szału a rozhukanéj materyi! W obliczu marmurowém Aleksandra boleje rozpacz tak straszliwa, jakby była wywołaną przeczuciem, jako jego idee dziejorodne rozwiane będą wiatrem; że jego wodze, one awanturne żołdaki, rozszarpią na szmaty jego państwo, władnące po trzech częściach świata, i że o szlachetną Grecyą kłócić się będą jakby o trzodę bezrozumną; że jego matka, brat, syn, że cała jego rodzina wygaśnie to mordem podstępnym, to samobójstwem rozpaczy.

I ziściły się te przeczucia skonu, bo to nie świat Macedońsko-grecki, nie świat Aleksandra miał stanowić przyszłe dzieje, ale duch Romy miał zasiąść na stolicy przyszłéj historyi.

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

(*) W Rzymie, w zbiorach Kapitolińskich, znajdziemy podobną głowę Aleksandra, lecz już z łagodniejszym o wiele wyrazem boleści. Czyliżby przeto téj kapitolińskiéj rzeźby nie można uważać za Aleksandra, który tonie w melancholii, na myśl, że go opuściły bogi opiekuńcze?

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

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

Warto też tutaj przypomnieć sobie, że właśnie brat Lysippa Lysistratus, także rzeźbiarz, wielce dbając o zbliżenie się sztuki do natury, był pierwszym, który ze saméj twarzy wyciskał gipsową formę (maskę), z któréj potém czynił odlewy z wosku. Tutaj już widać dążność najwierniejszego portretowania osób, posuniętą nawet do prostych mechanicznych sposobów. Ztąd niektórzy mniemają, że Lysippus może zdjął maskę gipsową z umarłego Aleksandra, i że z niéj wykonał głowę, będącą pierwowzorem dla naszego florenckiego popiersia. Takowe przypuszczenie czyni Stahr (l. c. T. II. str. 39 i następne), atoli ono, jak mnie się zdaje, jest może zbyt śmiałe. Dla ciekawszego czytelnika atoli wypisuję z Pliniusza słowa wielce zajmujące, które się odnoszą do Lysistratusa i jego trybu wykonywania portretów: „Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit, ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sycyonus, frater Lysippi... Hic et similitudinem reddere instituit: ante eum quam pulcherrimas facere studebatur". Plin. L. XXXV. c. 44 „Imaginem gypso e facie ipsa expressit", znaczy przecież niewątpliwie, że maski z gipsu robił. Wiem ja dobrze, że znakomite powagi (np. Overbeck) najsilniéj są zdania, że głowa Florencka nie przedstawia Aleksandra, ale wcale innego bohatera a to z powodu, iż to oblicze wyraża boleść wskróś cielesną, która na żaden sposób nie może mieć miejsca we wizerunku umierającego Aleksandra; ośmieliłbym się być zdania, że jest rzeczą wcale wątpliwą czyli rzecz tak się ma, że owszem w téj głowie występuje straszne cierpienie duchowe — a nadto, że ona wielce podobna do innych wizerunków macedońskiego króla.

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

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

dzy, wyłącznie się trzymając jéj grozy i uroczystości poważnéj, takową jednostronnie spotęgowali, i tym trybem stworzyli oblicze podobne do tego, które tutaj przed sobą widzimy.

Co do mnie uważam, że tak samo się działo w innych zupełnie sferach, np. że również tak się rzecz miała z tymi uczniami, których zwykle jednostronnymi Sokratykami zowiemy (szkoła megarejska, cyrenajska i cyniczna). Żadna z tych szkół nie mogła pojąć całéj, całkowitéj filozofii Sokratesa, przeto każda ujęła tylko jedną wyłącznie stronę, jeden z pierwiastków jego nauki, i takowy przesadzając, stworzyli nauki i tryby zapatrywania się na świat, do którychby pewnie nie był się przyznał wielki ich mistrz. Aż dopiéro inny z jego uczniów, Platon, ujął całą naukę mistrza, wszystkie jéj strony, i roztoczył ją wzniosłą i cudowną całością.

W téj sali razem z tą boginią pełną grozy a groźby, stanął *Ganimed*, a stanął tak z niechcenia, gracyjnie, jak gdyby to marmurowe ciało jego nie ciężyło ku ziemi. I nie ciężą te marmury, bo one żyją i oddychają. Młode jeszcze, nie wyrobione są te muskuły; one niby lekkie i misterne i ledwie widzialne, a przecież je odgadnąć możesz. Ganimed prawą rękę trzyma na głowie, a lewą pieści orła, który, usiadłszy u stóp jego, podniósł głowę i patrzy mu w oczy. Z wdzięków rozlanych na téj pięknéj rzeźbie domyślać się godzi, jako ona powstała w trzeciéj epoce helleńskiego artyzmu, zwłaszcza w drugim jéj okresie, zatém w czasach Skopasa i Praksitela. Ten posąg był znaleziony w stanie dość dobrze zachowanym, bo jedynie głowa Ganimeda i orzeł, były dorobione przez Benv. Celliniego.

Wierzajcie, szanowni czytelnicy moi, że nie mogę bez walki opuścić téj sali, nie wspomniawszy jeszcze o innych arcydziełach w niéj przechowanych, np. o téj cudnéj piękności gruppie Marsa i Afrodyty. Ale darmo! trzeba się przezwyciężyć! Więc, na pożegnanie z tym przybytkiem, stańmy jeszcze przed popiersiem *Brutusa*; jest ono dziełem nowożytnéj sztuki, bo dłuta *Michała Anioła Buonarotti*. Głowa ta nie jest wykończona, ona zaledwie z grubego wykuta; z téj atoli na poły surowéj opoki marmurowéj wykłuwa się oblicze twarde i nieużyte, ale pojęte olbrzymim stylem Michała Anioła. To duch samego mistrza, który tutaj przez martwy głaz obliczem Brutusa na świat widny patrzy. Dzieło to nie jest ukończone, jakośmy rzekli. Ztąd też nie brakło konceptów, mających niby tłómaczyć to zaniechanie dzieła wielkiego mistrza. Tak jeden z przychodniów napisał u spodu popiersia, że mistrzowi wśród pracy przyszła na myśl straszna zbrodnia Brutusa; więc wstrzymał pracę swoją! A drugi rzecz inaczéj odwracając, napisał, że mistrz nie dokonał dzieła, bo myślą jego zatrzęsła tak wielka dzielność i cnota. Takowa niby jest treść dystychonów łacińskich, wymyślonych na cześć téj pracy. Pierwszy z tych dystychonów gorszy, drugi lepszy, oba jednak wskróś mylne, bo Michała Anioła geniusz tak był hardy

i dumny, a tak zuchwały i wzniosły, że mu pamięć zabójcy Cezara pewnie nie zaimponowała. Przy téj saméj ścianie umieszczona jest jeszcze owa głowa satyra, którą, jak wiemy, wykonał Michelangelo w 15 roku życia swojego.

W téj saméj sali przechowany jeszcze prześliczny *Amor i Psyche*; jest jeszcze dzielnie wyrobiony z bazaltu torso czyli kadłub — ułomek ten z posągu niegdyś był, jak się zdaje, *Merkuryuszem*. Jednak, szanowny czytelniku, nie chcę się nawet kusić bym ci opisał z równą obszernością jak dotąd wszystkie wyborowe dzieła starożytne, znajdujące się w tém muzeum. Pamiętajmy atoli, że naszém założeniem nie jest wcale opisanie wszystkiego co piękne, a wielkie i ważne na ziemi włoskiéj; nam chodzi o jakie takie roztoczenie historyi i sztuki; zatém kilka dzieł z każdéj epoki, będących jéj przedstawcami, zupełnie nam wystarczyć winno.

W Uffizi złożone są nie do opisania skarby sztuki starożytnéj, popiersia ludzi historycznych, wazy, bronze, kamee, medale, sarkofagi i inne zabytki rzymskie, greckie a nawet egipskie i etruskie i t. d. Ani podobna, abyśmy z tego zdali sobie sprawę choćby powierzchowną i lekkomyślną. Byłoby czém się bawić, zwłaszcza gdybyśmy chcieli napomknąć o przedmiotach, które świat dzisiejszy objął w sukcesyi po owym zagadkowym ludzie Etrusków. Mówimy na swojém miejscu, jak to sztuka jego nie zdołała oprzéć się wpływom greckim; jak przeto dziś trudno wyrzec, co w tych zabytkach jest pierwiastkiem szczero etruskim, a co żywiołem helleńskim, I to prawda, że gdy usposobienie Etrusków było raczéj religijném niż swobodném i artystyczném, zatém téż przedmioty, które po nich do nas przeszły, są zajmujące raczéj pod względem archeologii, niż pod względem sztuki a piękności. Zdaje mi się tedy, że się jako tako pokwituję z czytelnikiem, jeżeli wspomnę choć o dwóch dziełach etruskich, zachowanych wśród mnóstwa innych w tém muzeum. Jedném z tych dzieł jest tak zwany „*Mówca*“ (arringatoro), figura, w naturalnéj wielkości wyrobiona dzielnie, odziana draperyą umiejętnie ułożoną; orator ramię prawe i rękę podniósł, jakby przemawiał do ludu. Na rąbku dolnym togi napis *Aulesi Metelis* i t. d., co zapewne znaczy, że Aulus Metelus był tym posągiem uczczony. Drugim zabytkiem jest *Chimaera*. Chimaera, zwierz mitologiczny; ogólna postać jego lwia — grzywa stylem jakby heraldycznym ułożona; z grzbietu jego wyrasta kozieł z rogami, ogon zaś jest wężem. Robota wielce pilna; zwłaszcza wielce wyrazista w tym zwierzu wściekłość z otrzymanéj rany.

Florencya.

(Dalszy ciąg).

Dziś trzeba mi było troszkę folgi umysłowéj po tych ostatnich dniach wielce pracowitych; postanowiłem przeto dla odpoczynku pojechać sobie za miasto do kościoła *S. Miniato al Monte*, bo on przebywa wśród cudnie pięknéj natury, a przytém jest świetnym przedstawcą stylu romańskiego na ziemi toskańskiéj. Wyznaję wam jednak, iż miałem jeszcze osobiste powody, które mnie parły, bym właśnie dziś odwiedził S. Miniato. Bo dziwnym trafem dziś właśnie jest rocznica wielce dla mnie pamiętna. Jakoż było to w ten sam miesiąc, w ten sam dzień, w tę samą nawet godzinę, gdy przed 26 laty odwiedzałem ten kościół, a odwiedzałem go w najgłębszém poruszeniu umysłu. Zdarzyło się bowiem wtedy, iż przez nadzwyczajnie długi czas nie odebrałem listu z domu. Zrazu pocieszając się tłómaczyłem sobie ten brak wiadomości to tym, to owym sposobem; ale z każdym dniem daremnego oczekiwania wzmagały się we mnie obawy i niepokoje. Wśród dnia natłok przedmiotów pełnych zajęcia rozrywał mi jeszcze jako tako posępne myśli; najgorsze jednak bywały noce, jakieś trwogi, stojąc obok łóżka mojego, nie dały mi zasnąć, a gdy mnie strudzonego do ostatka sen przycisnął, wtedy nawiedzały mnie marzenia ohydne, groźne. A po upłynieniu jeszcze kilku dni już nie pomagały ani cudne pejzaże florenckich okolic, ani wdzięki artystycznéj piękności; świat zewnętrzny dla mnie oślepł, dzieła sztuki zakryły się niby mgłą, a posągi uroczych, wdzięczących się bogów pogańskich zdawały się patrzyć na moje biédy ironicznym uśmiechem. Przecież, po co mi opisywać te katusze moralne, których zapewne doświadczał nie jeden z moich czytelników, znajdując się w podobnym przypadku; a wiemy wszyscy jak tego rodzaju niepokoje tém są dokuczliwsze, że w podróży i w oddaleniu od swoich każdy z nas jakiś nie swój i żyje ciągle jakby w lekkiéj febrze. Rzecz na tém się skończyła, iż pewnego dnia otrzymałem z domu od razu kilka listów zupełnie zadawalniających a zaległych gdzieś na jakiéj poczcie. Wtedy z radością w sercu, jakby odrodzony nowém życiem, wybrałem się do S. Miniato, czytając po drodze i bez końca odczytując te szczęsne listy moje.

Otóż taki miałem osobisty powód, dla którego właśnie dziś a nie innym razem odwiedziłem S. Miniato al Monte. Zapragnąłem obchodzić ową rocznicę, która mi się zapisała już na zawsze w pamięci mojéj.

Pogoda dziś była również tak piękna i cicha, a niebo było również tak promienne, błękitne jak niegdyś, gdy przed wielu latami odprawiałem tę pielgrzymkę moją. Ale we mnie samym, ale w domu i w kraju ileż to od owych czasów zapadło zmian! Ileż to zgasło

świateł, ileż pomarło drogich ludzi a nadziei świętych! Więc też jakieś dwoiste uczucia, to smętne a pełne wspomnień uroczych, to radośne a przecież nieskończenie tęskne, odezwały się w duszy gdym dziś zabierał się w drogę do S. Miniato.

Kościół S. Miniato jest za miastem na wysokiéj górze; najbliższy świat w koło sielski i cichy.

Podjechaliśmy pod stopy góry. Tu dorożka się zatrzymała, bo droga już zbyt stroma, przykra a kamienista. Po obu jéj stronach rząd drzew jeszcze nierozrosłych. Żaden z tych liści posypanych złotem słonecznem nie zadygotał, żaden wietrzyk nie odetchnął w téj milczącéj spokojnéj naturze. Ze szczytu góry z daleka spływały do mnie tony organów i wiejskich dzwonów i śpiewy harmonijne, nabożne. Im wyżéj wspinałem się tą stromą ścieżką, tém mocniéj potęgowały się fale muzyki. Stanąwszy już prawie na saméj wysokości góry, obaczyłem przed sobą kościołek. To jeszcze nie jest bazylika S. Miniato. Ten domek Boży na pół tylko widny, bo go obstąpiły, jakby straż natury, olbrzymie wspaniałe drzewa. One, sięgając konarami szeroko i daleko, gęstym namiotem liści same tworzyły przytulne zielone świątniczki Boże. Z tego to kościołka wylewały się owe tony i muzyki i pieśni, witające mię w czasie drogi pod górę tak przykrą a wysadzoną ostrym głazem. Ta muzyka święta i ta ścieżka kamienista, trudna, pracowita, lecz w górę wiodąca, złożyły się razem jakby w symbol ziemskiéj naszéj wędrówki. Drzwi do kościoła były na rozcież otwarte. Okazało się całe wnętrze jego, zamroczone oponami rozwieszonemi w oknach; widać w głębi gorejące płomyki lamp i świec — i widać lud klęczący, śpiewający — nad nim unosi się obłoczek kadzideł rozjaśniony lampami.

Wstąpiłem do kościołka. W obliczu tych choć skromnych ołtarzów Pańskich, wśród muzyki i świętych śpiewów wygoiły się smętki i ucichły boleśne tęsknoty. Zdawało mi się, że widzę ów młodzieńczych wspomnień czarodziejski świat; że on znów w koło mnie zakwitł wieczną wiosną, niby rajski sad boży — zdawało się, iż znowu widzę na żywe oczy te postacie tak dawno umarłe, co mi świeciły błogiem szczęściem za młodości lat, że je widzę w jasnych aureolach unoszące się na dźwiękach téj muzyki, na tonach pieśni świętych. Do tajnych duszy głębin zawitał anioł niebiański pokoju. Bo w chwilach, gdy wzniesiesz duszę do Boga, miłość niebiańska ukaja serce ziemską troską zranione; ona jak matka, co nucąc i kołysząc na rękach chore niemowlę, ucisza jego kwilenie a utula płacze boleści.

Gdym wyszedł z kościoła wspaniałą, spokojną pięknością rozlegała się na dole, na równinie Florencya. Modrym tchem owiany stanął Palazzo Vecchio a na nim, jakby olbrzym na straży, owa jego wieża patrząca czujnie na kraj w koło. Ale ten hardy gród jest tylko ziemską, ludzką obronną paiżą. Tam atoli katedra, jakby

bożą twierdzą, wznosi szlachetną kopułę po nad mieszkania ludzi a doczesne ich koleje. Kroczy dumnie Arno wiodąc modre wody po szczęsnéj, błogosławnéj dolinie, umajonéj w koło w oliwy i mirty i morwy i winnice i cyprysy. Tak jest, to ten sam pejzaż a znany mi z dawnych czasów! On tak cichy, rzewny i spokojny, więc i wtóruje błogim rzewnym duszy pokojom.

Na sąsiedniém górskiém wzniesieniu stanęła, jakby na stolicy górującéj nad miastem, bazylika S. Miniato. Ona jeszcze w błękitném oddaleniu, jéj kontury jeszcze otulone strzężogą, a jednak ją poznałem i powitałem imieniem dawno przebrzmiałéj młodości. Po drodze lubéj, miłéj choć długiéj a samotnéj, doszedłem do bramy budynku prawie opuszczonego a odzianego krzewem i bluszczem. Zadzwoniłem — głos dzwonka rozlegał się przeciągłém echem po pustkowiach. Otworzył nam bramę chłopczyna mały. Po kilku krokach stanęliśmy na obszernym dziedzińcu zarosłym trawą, zielskiem, a bujną drzewiną. Zewsząd głucho jakby na cmentarzu. Wobec nas wznosi się lekko, uroczo i wdzięcznie główna wystawa (facyata) kościoła.

Dopiéro rozpocząłem moje przeglądy, gdy otworzyło się okienko domku okrytego pod sam dach winną latoroślą a okienkiem w pośród liści wychyla się chuda głowa staruszki, która nam oświadcza, że ogrodnik, który ma powierzone klucze kościoła, w rychle przyśpieszy.

Nie żałowałem téj zwłoki, bo mi trzeba było sporo czasu, by się do syta narozkoszować w téj facyacie przecudnéj, a przecież tak prostych a niewymuszonych wdzięków.

Kościół ten założony był roku 1013, skończony zaś nierównie późniéj, bo jak się zdaje dopiéro w roku 1207. Nie znamy mistrza budownika tego zacnego dzieła, zatém powtórzymy tylko, że styl jego architektoniczny zupełnie odpowiada czasowi swojemu, bo jest wskróś romańskim.

Facyata stanęła na wzniesieniu o kilku wspaniałych schodach a składa się z poziemia niby pierwszéj kondygnacyi — z kondygnacyi drugiéj, którą wieńczy trójkątny szczyt, będący niby trzecią choć najmniejszą częścią całości. Dolna kondygnacya w całéj szerokości swojéj rozebrana jest przez sześć pięknych kolumn na pięć oddziałów. Od kolumny do kolumny rozpięte krągłe arkady wielce misternego i gracyjnego przekroju. Jak pod arkadą średnią, tak i pod dwiema skrajnemi umieszczone są drzwi prostokątne. Te troje drzwi są zapowiedzią trzech naw wnętrza. Pod dwiema arkadami zaś, które stanęły z obu stron środkowéj, zamiast drzwi widać im odpowiednie a prześlicznie wyrobione i inkrustowane prostokątne wnęki (zagłębienia).

Nie rozszerzając się nad prawdziwie misterném uczuciem, które żyje w każdéj linii, w każdym przekroju téj dolnéj kondygnacyi, rozpatrzmy się już we wyższéj.

Ta wyższa kondygnacya zbudowana jest jedynie nad trzema środkowemi arkadami niższéj, jest téż nierównie węższa od niéj, a gdy ta wyższa kondygnacya znacznéj wysokości, zatém patrzy na świat niezmiernie lekko, lotno i wdzięczno.

Ona z obu boków łączy się z dolną kondygnacyą półszczytami; jakoż od połowy jéj wysokości z obu jéj stron zbiegają pochyłe linie do krawędzi kondygnacyi dolnéj.

Ta wyższa kondygnacya znów dzieli się na dwa piętra, z których niższe nierównie większéj wysokości niż owe górne — gdy tamto rozdziela się na trzy pola, z których każde znów rozebrane na części — to górne piętro zamyka w sobie szereg arkadek krągłych, maluchnych wtórujących na wysokości jakby cichem lekkiém echem arkadom dolnym, tak dzielnym i potężnym. Nad temi arkadkami już wznosi się szczyt trójgraniasty, a na wierzchołku jego siadł orzeł.

Długoby mi trzeba prawić, gdybym chciał czytelnikom podać wyobrażenie, ile to ten dawny przedwieczny mistrz stworzył wdzięków, a to środkami zupełnie prostemi, bo szczęsnemi wymiarami, pasami, inkrustacyą i uroczym rysunkiem gzymsów, kolumn, wnęków i t. d.

Prawda, że ta facyata jest raczéj z malarska, niż architektonicznie pojęta, jednak wyznać należy, że ona odpowiada wskróś konstrukcyi wewnętrznéj. Albowiem trzy portale zwiastują, jakośmy powyżéj rzekli, trzy nawy, a jak wysokość drugiéj kondygnacyi zapowiada wysokość nawy środkowéj, tak owe półszczyty oznaczają wysokość naw pobocznych.

Nakoniec nadszedł ów ogrodnik staruszek, ledwie wlekący nogi za sobą; biedak nadrabiał brak sił, brzęcząc poważnie pękiem olbrzymim kluczów.

Odemknął kościół — z trzaskiem otworzyły się drzwi — głuche echo zagrzmiało po całym kościele — chłód ożywczy wionął na nas z wnętrza pradziadowéj świątyni. Z tego atoli wnętrza zaiste tchnął również dech geniuszu dawnego z imienia nawet nieznanego mistrza. Roztoczył się przed nami widok czarowny, którego choć słaby obraz podaje nasz drzeworyt *fig. 58* (str. 196).

Nie rozwodząc się długo nad magiczném wrażeniem, którém uderza każdego przychodnia to dziwnéj piękności wnętrze, wspominam tutaj naprzód, że pierwszym jego czarem jest perspektywiczność prawdziwie oczyniająca wyobraźnią i serce. Ztąd téż kościół zdaje się nierównie ogromniejszy niż jest w rzeczywistości. Z tą perspektywą malowniczą ściśle się łączy metryczność zaiste muzykalna; jest to rodzaj architektoniczny kompozycyi, która cię prze, która nie pozwoli ci się zatrzymać, ale mimo woli nalega, byś się dosłuchał jéj końca, jéj ostatniego słowa i jéj ostatniego tonu. A nakoniec, przyznajmy jeszcze, że nas jakiémś głębokiém nabożeństwem przejmuje ten styl romański. On tutaj prawie widomemi giestami,

potykalną dobitnością przemawia o współczesnéj mu epoce dziejowéj, tak wręcz różnéj od naszych wieków.

Pragnąłbym teraz jak najzwięźléj a jak najzrozumialéj wyjaśnić



Fig. 58. **S. Miniato al Monte.**

tę budowę przesławną, zatém nie będę opisywał długiéj mojéj przechadzki po tych uroczych i uroczystych przestrzeniach, ale wprost zwrócę uwagę na najgłówniejsze ich właściwości architektoniczne.

Proszę czytelnika, aby przy tém opisywaniu mojém jednocześnie rozpatrywał się i w drzeworycie powyższym, przedstawiającym widok wewnętrzny kościoła a zarazem *we figurze 59*, wyobrażającéj jego rzut poziomy.

Rozkład w ogólności przypomina najdawniejsze, starochrześcijańskie kościoły, bo bazyliki rzymskie. Tu bowiem na planie poziomym widzimy formę prostokątną z przydaną absydą A (trybuna, concha); ona stanęła półkołem a zesklepiona od góry w ćwierć kuli (wyższe jéj części pokazuje nam także nasz wnętrzny widoczek), w niéj widać w koło obiegające ławy dla wyższych dostojników kościelnych. Przed absydą stanął ołtarz B, a przed ołtarzem chór C (presbiterium), otoczony stallami dla niższego duchowieństwa. Słowem spotykamy tutaj podobne urządzenie, jakie opisaliśmy w Wenecyi, mówiąc o katedrze na Torcello, która jest właśnie starochrześcijańską bazyliką (ob. T. II. fig. 13 i 14 str. 14 i nast.).

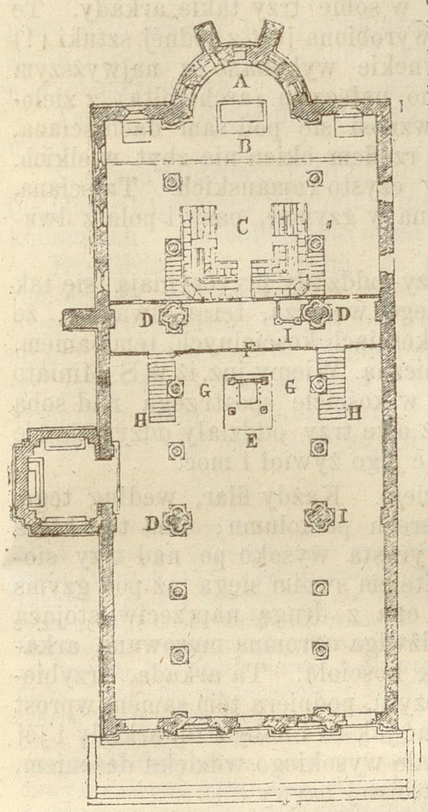

Fig. 59. **S. Miniato. Rzut poziomy.**

Przypomnienie bazylikowéj budowy tém tutaj silniejsze, iż kościół ten, jak to spostrzegamy na naszym drzeworycie, nie pokrył się sklepieniem, ani nawet stropem, ale wprost dachem, tak iż z dołu widziane całe to wiązanie est jawne i gołe.

Wszak S. Miniato odznacza się jeszcze cechami, właściwemi wyłącznie stylowi romańskiemu.

Pierwszą z tych cech jest właśnie owo ogromne podniesienie presbiterium nad nawy kościelne (widoczne na naszym drzeworycie wnętrza). Drugą cechą jest owa krypta (confessio), umieszczona pod tém presbiterium, a do któréj zstępuje dwoje schodów z nawy głównéj środkowéj (przy G G na obrazku nie podobna widzieć tych schodów, bo zestępują poniżéj posadzki kościelnéj, ale widać sklepienie nad niemi i część ścian). Do tych dwóch właściwości romańskich nawrócimy jeszcze późniéj.

Teraz uważmy, że nawa środkowa oddzielona od pobocznych na przemiany to dwiema kolumnami okrągłemi, to jednym filarem. Te

filary (D, D, D, D) składają się jakby ze czterech kolumn okrągłych. Każdy z tych filarów ma drugi sobie odpowiedni na drugiéj przeciwnéj stronie nawy środkowéj, z którym niby parę stanowi. Widzimy na naszym planiku, że takowe dwie pary filarów rozdzielają długość kościoła na trzy równe oddziały (sprzęsła, jarzma, travées) a tak przyczyniają się dzielnie do téj metryczności, a muzykalnéj miary całéj budowy.

Te filary i kolumny dźwigają arkady krągłe, zatém widać, iż każdy z owych oddziałów zawiera w sobie trzy takie arkady. Te kolumny są monolitami, bo każda wyrobiona jest z jednéj sztuki (!) białego marmuru. Kapitele korynckie wykonano z najwyższym artyzmem; arkady zaś obwiedziono nałęczem (archivolta) z zielonego marmuru. Nad arkadami wznosi się pod sam dach ściana, opatrzona w wyższéj części swojéj rzędem okien nie zbyt wielkich, krągło zasklepionych a rozmiarów czysto romańskich. Ta ściana, jak znać z naszego widoczka, zdobna w gzymse, pasy i pola z dwubarwnych marmurów.

Powyżéj mówiliśmy, że owe trzy oddziały przyczyniają się tak potężnie do rytmiczności całego tego wnętrza, teraz uważmy, że one, wyrażając się równie na wysokościach kościelnych, tém samém, i tam przenoszą ową harmonią rytmiczną. Wiemy już, iż w S. Miniato nie ma sklepienia, że widz stojąc w kościele spostrzega nad sobą wprost gołe wiązanie dachu. Otóż owe trzy oddziały odzywają się potężnie w tém wiązaniu, stanowiąc jego żywioł i moc.

Obaczmy tryb jakim się to dzieje. Każdy filar, według tego, co się rzekło, składa się ze czterech półkolumn; otóż ta, która zwraca się ku nawie głównéj, wyrasta wysoko po nad trzy siostrzyce swoje, tak wysoko, że kapitelem swoim sięga aż pod gzyms bieżący po nad arkadami; tutaj ona z drugą naprzeciw stojącą a równie tak wysoko wzniesioną dźwiga ogromną murowaną arkadę, rozpinającą się tedy w poprzek kościoła. Ta arkada, przybierając u góry kształt trójkątnego szczytu, podpiera tém samém wprost dach. Na naszym drzeworycie widać jak to i nałęcz téj arkady i jéj ściany strojne są pełnym prostoty ale wysokiego wdzięku deseniem, wykonanym z plit marmurowych dwoistéj barwy (*).

(*) Wiemy z powyższych tomów naszéj Podróży, że architektura bazylikowa i bizantyńska są sobie współczesne i należą do epoki starochrześcijańskiéj. Rzekliśmy również jako z połączenia obu tych stylów powstał niejako styl romański. Bo bazylika niesklepiona, pokryta płaskim stropem a późniéj samém tylko wiązaniem dachu dostarczyła stylowi romańskiemu rozkładu swojego (rzutu poziomego) a sztuka bizantyńska dostarczyła mu umiejętności sklepienia. Tak tedy gdy zaczęto sklepić bazyliki, już wtedy zaczął się tworzyć styl romański. Rozkład bazylikowy koniecznie wpływał na tryb sklepienia — a na odwrót sklepienie z istoty swojéj musiało modyfikować rozkład pierwotnéj bazyliki. Zrozumiemy téż łatwo iż naprzód jęto się sklepić nawy poboczne, a późniéj dopiéro ośmielono się zasklepić nawę środkową, bo ta jako szersza wymagała w téj mierze wyższéj techniki Łatwo téż pojąć, iż w miarę jak wprowadzano sztukę sklepienia ustępowały z kościoła kolumny a ich miejsce zaczęły zajmować filary jako potężniejsze podpory. Takowe przejście nasuwa nam na myśl architekturę, w któréj na przemiany niby rytmem w jednym rzędzie stawiano to filar, to kolumnę. W naszym kościele S. Miniato, jak wiemy, między filarem a filarem umieszczono duże kolumny. Częściéj zaś bywało, iż między filarem a filarem stawiano tylko jednę kolumnę — tak, że filary i kolumny następowały z kolei po sobie. Takowe rozporządzenie ściśle połączyło się ze systematem sklepienia. Jakoż zważmy, sklepienia naw były krzyżowe, rozdzielały się wzdłuż nawy na oddziały, na kwadraty, z których każdy był sklepieniem krzyżowém, więc niby całostką w sobie. Gdy nawa środkowa bywała dwa razy szersza niż każda z naw pobocznych zatém widać, że każdy bok kwadratu w sklepieniu, pokrywającém nawę środkową, był dwa razy tak długi jak bok kwadratu nad nawą poboczną. Skutek tego był bardzo prosty i jasny — stawiano bowiem, jak się rzekło, na przemiany to filar, to kolumnę; każdy kwadrat sklepienia nad nawą środkową opierał się w rogach swoich na dwóch filarach silnych jako jego brzemieniu odpowiednich, okraczał tedy i pomijał kolumnę stojącą między temi dwoma filarami. Każdy zaś kwadrat nad nawą poboczną, jako mający boki dwa razy mniejsze, opierał rogi swoje na filarze i na przyległéj kolumnie, która wystarczała jego ciężarowi — a drugie dwa rogi na odpowiednich z kształtu pilastrach, przylegających do ściany. Z tego téż widzimy, że każda nawa poboczna mieściła w sobie dwa razy tyle kwadratów jak nawa środkowa — i że te kwadraty były za to co do powierzchni cztery razy mniejsze, niż kwadrat nawy środkowéj. (Ta podwajana długość boków kwadratu czyni go cztery razy większym co do powierzchni). Dotkniemy się tego przedmiotu jeszcze w naszym zarysie.

Każdy z tych oddziałów (sprzęseł, travées) zamyka w sobie cztery belki, bieżące w poprzek wysokości nawy środkowéj; one spoczywają na spornikach wielce artystycznie wyrobionych, a same ustroiły się w snycerstwa misterne, w malowania i w napisy religijne. Tak z wysokości woła na nas głos: — „Pokój człowiekowi dobréj woli!“ — i znów: — „Błogosławiony jest, kto przychodzi w imieniu Pańskiém“.

Czytelnik spostrzega na naszym wizerunku, jak to właśnie przez środek tych belek położony jest pomost, przechodzący nawet po przez owe arkady podtrzymujące wiązanie dachu. Pomost ten od spodu strojny w orły, będące godłem Św. Patrona tego kościoła, a przeznaczony na to, by z niego dozierać uszkodzenia dachu.

Teraz dla dopełnienia naszego opisu, dodajmy jeszcze kilka uwag.

Naprzód widzimy przed presbiterium, a tuż na przeciw nas ołtarz (na planie E), stojący pod baldakinem opartym na dwóch prześlicznych kolumnach. Na baldakinie orzeł Św. Miniato.

Rzekliśmy już powyżéj, że presbiterium (sanctuarium) trybem romańskim jest wzniesione nad posadzkę nawy. Przykład podobnego presbiterium widzieliśmy już w innym kościele romańskiego stylu, bo w kościele Św. Zenona w Weronie (Tom II. fig. 35, 36 i 37, str. 247 i nast.). Jednak tutaj w S. Miniato wzniesienie jest nadzwyczajnie potężne. Jakoż dwoje schodów złożonych z wielu stopni prowadzą z obu naw pobocznych na to presbiterium (jak to widzimy

i we wizerunku naszym i na planiku w H H). Presbiterium opatrzone ze strony nawy głównéj przepysznie inkrustowaną balustradą (F). A prawdziwie cudem wdzięku i bogactwa jest ambona, którą widać i na naszym wizerunku i na planie (w I).

Przecież ogniskiem, w którém się potęgują najwspanialsze przystroje, jest absyda; tu promieni się złoto i mozaika i inkrustacya. Jakoż na ćwierć kuli zasklepiającéj tę absydę pojawia się w mozaice postacią olbrzymią Chrystus Pan, Bogarodzica i S. Miniato. (Mozaika ta widoczna na naszym drzeworycie). Te mozaiki są twardego, martwego, więc ściśle bizantyńskiego stylu. W saméj absydzie umieszczonych pięć okien; kolumny kosztowne stanęły między niemi; arkady krągłe, łączące od góry kapitele tych kolumn, rozpinają się powyżéj okien. Zamiast szyb szklanych, okna opatrzone w ogromne a cienkie plity marmurowe o prześlicznych fladrach. Słoneczne promienie przezierają przez te kamienne tafle, jakby przez oponę gęstéj materyi jedwabnéj, zalewają sanctuarium mrokiem tajemniczym, magicznym. Nie rozwodząc się dłużéj nad misterną pięknością rzeźb, zdobiących stalle w presbiterium, ani nad cudną mozaikową posadzką, — prowadzę czytelnika do krypty znajdującéj się pod presbiterium. Do téj krypty zejść można, jak się rzekło, albo z nawy głównéj to jest schodami głównemi (G, G), albo wprost z presbiterium, z którego, jak widzimy na planie naszym, także dwoje schodków wązkich prowadzi do podziemia tego. Widzieliśmy już takową kryptę (confessio) w kościele Św. Zenona w Weronie (Tom. II fig. 37 i 38, str. 248), przecież ta, którą widzimy w S. Miniato jest jeszcze obszerniejszą; tu na znacznej ilości kolumn spoczywa sklepienie krzyżowe. Przypominam czytelnikom, że w tych kryptach złożone były ciała świętych męczenników, w nich odbywały się uroczyste a nadzwyczajne obrzędy (exorcyzmy i t. d.). W téj téż podziemnéj mistycznéj przestrzeni niewypowiedzianie tęskno i mroczno w duszy.

Wyszedłszy z krypty głównemi schodami, skąpałem raz jeszcze duszę w architektonicznych harmoniach tego kościoła. Stosunek wzajemny szerokości i wysokości naw, wymiary samych kolumn, ich odległości do siebie, wzniosłości i obszar presbiterium i znowu proporcye jego do całego budynku — te wszystkie stosunki liczebne utrafione taktem, na który jedynie geniusz zdobyć się może. Ten szczęsny instynkt, łącząc się z przepychem zacnym i szlachetnym, postawił ten kościół S. Miniato w pierwszym rzędzie najważniejszych architektonicznych dzieł chrześcijańskiego świata.

Obaczywszy kaplicę nadzwyczajnéj piękności Św. Jakóba, wróciłem znowu na presbiterium, z którego prowadzą drzwi do zakrystyi. Na ścianach téj zakrystyi roztaczają się malowania, króre spuściznę po sobie zostawił *Spinello Aretino*.

Spinello Aretino! Wszak to nasz znajomy, czytelniku mój! —

Opisałem jego koniec żałośny w Listach z Krakowa (T. I str, 70 i nast.). — Ba! widzę, że mnie uniosła próżność autorska, bo zkądże mi ta pewność, że czytelnik zna te listy i czytał co w nich o tym malarzu popisałem? — Zatém po krótce tu powtarzam co tam nadmieniłem. Otóż ów Spinello żył w Arezzo; tam pewnego razu w kościele S. Maria delli Angioli jął się malować „strącenie pysznych aniołów“. Mistrz nasz, jak donosi Vasari, podobnie jak wszyscy ówcześni malarze, wyrysował całą scenę naprzód grubym czerwonym konturem, a potém figury z kolei napełniał kolorami. Powiada téż Vasari, że Spinello przedstawił na tym obrazie Lucyfera, zakładającego sobie stolicę na północy. Zkąd jemu przyszedł taki koncept? Nie wiem. Jedni mówią, że to miał być przytyk do cesarzów niemieckich — inni temu przeczą przypominając, że ojciec naszego mistrza jako Gibelin, więc jako stronnik cesarski był wygnany z Florencyi. Inni sobie tego Lucyfera i tę jego stolicę znowu inaczéj tłómaczą. W to wszystko się nie wdaję, wiem tylko z pewnością, że Spinello, malując strącenie aniołów, przedstawił Lucyfera w tak szpetnéj a ohydnéj postaci, że cała okolica się zbiegała, by ten potwór szkaradny obaczyć. Mówią, że szatan wziął sobie wielce do serca takowe zuchwalstwo Spinella, bo widział jak mu malarz psuł kredyt między ludźmi, zwłaszcza między niewiastami. Stało się, że pewnéj nocy, gdy Spinello chrapał w najlepsze, Lucyfer stanął u łóżka jego, a to kubek w kubek w téj samiuteńkiéj postaci, jak go był wymalował Spinello na owym nieszczęsnym obrazie. Djabeł czynił cierpkie wyrzuty malarzowi, że go tak szpetnym a ohydnym przedstawił. Vasari powiada, że Spinello obudził się wprawdzie, ale nie mógł krzyknąć, bo mu przestrach gardło ścisnął — i że biedak dygotał cały. Żona malarza, słysząc te jęki, zrywa się — ratuje — ale na próżno. Spinello dostał pomięszania zmysłów i umarł.

Skończywszy to opowiadanie Vasari powiada: „otóż patrzcie, co to może imaginacya“. Taka przemądra refleksya filozoficzna przyszła Vasaremu, który żył w XVI wieku. Co się tyczy zaś onéj nocy strasznéj dla Spinella, takowa miała miejsce podobno w roku 1408.

W zakrystyi pustki głuche; szafki próżne, półki zakurzone dowodzą, że ten kościół od dawna w opuszczeniu. Spojrzawszy na te malowania Spinella zdawałoby się z razu, że to roboty ladajakie a rubaszne bohomazy — studyując je zaś bliżéj wyznamy, że przez te grubsze roboty przegląda duch wyższy, namaszczony na prawdziwego artystę.

Jakoż bacząc, że Spinello umarł w roku 1408, zatém od razu zrozumieć zdołamy styl naszego artysty. On żył w czasie gdy już Giotto przemógł zdrętwiałość bizantyńską, wyswobadzając fantazyą z pod dawnych konwencyonalnych form. Sztuka malowania wpra-

wdzie nie miała jeszcze oczu zupełnie otwartych na naturę, nie nauczyła się jeszcze doskonale rysować, ale za to, czując się swobodną i wolną, wlewała w swoje figury życie, indywidualność i treść duchową. To uczucie swobody wykipia często we fantastyczność butną, zuchwałą a to tém więcéj, że głębsze studya natury nie trzymały jeszcze wyobraźni artystów w karbach, a natomiast poczucie siebie swojéj jednostki wzbiło się w ogromną potęgę. Słowem była to epoka sztuki gotyckiéj, którąśmy już tyle razy charakteryzowali jako czas wybujania jednostki a wewnętrznéj indywidualnéj treści człowieka. Spinello jest zupełnie synem téj epoki swojéj.

W téj zakrystyi przedstawione są sceny z żywota *Św. Benedykta.* Ogromne życie i ruch w tych obrazach — figury dygotają krwią, uczuciem, ich fizyognomia, ich mimika niekiedy gwałtowna, niekiedy cichsza, ale zawsze pełna prawdy. Znać, że Spinello cieszył się talentem arcy znakomitym, umiejącym nielada jako komponować — widno atoli równie, iż mu śpieszno, iż mu nagle, że jakiś duch w nim pali nie dając pokoju — jestto duch kipiący, rzutny, słowem duch epoki, w któréj żyje. Trudno się nie uśmiechnąć widząc, że Spinello i tutaj w téj zakrystyi swawolnie zadziera z Lucyferem, przedstawiając go w ochydnéj postaci, bo niby w kształcie smoka, niby krokodyla. Niekiedy nawet nasz artysta coś kroi w komikę. Tak np. na jednym obrazie djabeł siedzi sobie jak najspokojniéj na kamieniu. Zakonnicy radziby się go pozbyć — podważają go tedy drągami — lecz czart uparty ani drgnął; usiłowanie pobożnych mnichów wcale go nie obchodzi, ich wołania — to istny groch na ścianę — patrzy tak obojętnie jakby się to wszystko nie tyczyło jego osoby. Ale wtém wchodzi Św. Benedykt, postać pełna szlachetności, a na wielką stopę ujęta. Święty mąż jedném podniesieniem ręki pokonywa złego ducha. Na innym fresku inna scena; Św. Benedykt umarł — zwłoki złożone na łożu — na ziemi kwiaty. Zakonnicy obstąpili w koło ciało — Biskup w infule z pastorałem w ręku modli się nad umarłym. Przedmiot taki sam przez się pełen grozy a uroczystości nie pozwalał ani na ruch wielki, ani na odwrotność i sprzeciwieństwa w kompozycyi, a jednak Spinello uniknął wszelkiéj jednostajności i gracko ożywił całość. Jakoż przerozmaicie ustawił swoje figury; jedne stoją, drugie klęczą, jedne założyły ręce jak do pacierza, inne wskazują w dal. Następnie rozróżnił je wiekiem, bo zacząwszy od lat młodzieńczych stopniuje swoje postaci aż do zgrzybiałéj starości — a nakoniec artysta umiał z mistrzowska nadać przerozmaity wyraz tym wszystkim obliczom, choć wszystkie wiernem są wtórowaniem aktu pełnego żałoby i smętku.

Wystąpiłem z kościoła. Słońce już zachodziło, ogarniając pożarem niebo. Florencya pływa i płynie w złocie promieni, niby widziadło eteryczne, ogarnione tchem poezyi natury. Szyby w oknach domów i świątyń Pańskich palą się purpurą. Oliwy, cyprysy, morwy wieńczące górę rysują lekkie ciemne sylwety na płonącém niebie.

A po nad światem cichym, na falach złocistych atmosfery płynie wołanie wieczorne dzwonu z poblizkiego kościołka.

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

Zaiste jest opatrzna mądrość Boża, co płonie nad światem, co płonie i w sercu ludzkiego rodu, by rozgorzał w sobie zacnością, by, choć jeszcze na ziemi, stał się błogiéj szczęśliwości uczestnikiem. Przecież jest fałszem, co nam prawią owe nowoczesne a bezserce uczyciele, co wołają, że im jedynie chodzi o tryumfy, o rozwoje ogólnéj, powszechnéj ludzkości, i że za nic sobie mają cechy i piętno duchowe różnych krajów, różnomównych ludów i państw. Wszak samo to święte ludzkości imię, dla którego wywołany z nicestwa jest świat, stanie się czczą głuchotą i pustą łupiną, jeżeli będzie pojęte, wzorem owych niedouków, jako abstrakcya, jako oderwanie od onych cech rodzinnych, nadających indywidualność właściwą krajom i ludom.

Czy owi fałszerze dziejów, społeczności i filozofii widzieli np. kiedy ogólnik i abstrakcyą drzewa, czyliby im samym choć przez sen przyśniło się ogólne wyobrażenie drzewa, gdyby nigdy nie widzieli sosny, lipy, buku, dębu, jodły lub któregokolwiek z innych rzeczywiście istniejących i ściśle od siebie odróżnionych rodzajów drzew? Niechaj atoli sobie swoje prawią one rzeczniki nierozumu, tak często podbijane złą żądzą awanturną a sobkowatą zachcianką. Każdy kraj, każdy lud, co zdrów na sercu, odwróci się od tych wstrętnych mu swarów, bo każdy kraj słyszy głosy, co mu idą od pobojowisk pradziadowych, co mu wróżą z pod ziemi grobów, co płaczą na mogiłach nocną rosą kwiatów, — bo on słucha, co do niego szepczą westchnieniem męki Pańskie po rozstajnych drogach. Bo kraj każdy, bo lud każdy i wierzy i wié, iż za niego modlą się jeszcze w starych świątnicach pokolenia dawno umarłe. Zanim nawet jeszcze który z ludów, z bożéj dłoni wypuszczony, wyprawi się w dalekie dzieje świata, już nad głową jego goreje ogień od ducha zesłany. A ten płomień goreje i w jego sercu a wiąże go z Bogiem i wiąże jego żywot a własną historyą z jasnością nadniebną. Tak trud krwawy Bożego kmiecia na ziemi około roli dziejowéj jest dopiéro pańszczyzną odrabianą Panu na wysokościach i jest dopiéro uiszczeniem się całemu ludzkiemu rodowi. Zrozumiemy tedy, dla czego wśród ziemskiego łamania się i mrocznéj pracy, przyświecają zacnym ludom z nad gwiazd patronowie-opiekuny przed wiekuistości tronem, jako orędowniki ludów a ich ofiarne kapłany.

Widzicie i Florencya stanęła w tém światlistém kole ludów w zacność ubranych, i ona uwieńczoną pracownicą w sprawie dzie-

jów, i ona ześlubiła chwałę swojéj ziemi i mądrość doczesną z promieniem nadgwiazdnym.

Patrz jak ta Florencka rzeczpospolita przemawiała tu przed blizko sześciuset laty (r. 1290) ustami swojemi senatu. Kładę wam te słowa jego:

„Bacząc, że mądrość każdego ludu, idącego od wielkiego rodu, „stoi na takowém postępowaniu, aby z jego dokonanych dzieł poznać „można i ducha, i wielkie jego serce, „przeto Arnolf budownik naszéj rze- „czypospolitéj ma sobie polecone „skreślenie planu ku odbudowaniu „kościoła Św. Reparata, a ma pole- „cone sobie skreślenie tego planu na „stopę wzniosłą i tak wielką, nad „którąby już nic wyższego i wspa- „nialszego nie mogła wymyślić sztuka „ludzi, a ich potęga. Bo mężowie „najrozumniejsi naszego grodu na „naradach publicznych i prywatnych „uchwalili, że dzieła wspólnéj ojczy- „zny winny być wykonane trybem, „któryby odpowiadał uczuciom serca, „a takowe tém są wznioślejsze, gdy „są połączeniem w jedno uczucie „serc wielu obywateli.“



Fig. 60. **Przenajśw. Panna.**

Widzicie, taka to była obywatelska cnota owych starodawnych ludzi, taka była gorąca ich starowieczna wiara, że za ich sprawą stanął kościół jeden z najwspanialszych we Włoszech, nawet w świecie całym. Świątynia ta, co dziś jest i na wieki będzie powszechném ludzi podziwem, poziera na nas, jakby istne dzieło cudowne z onych wieków, w których techniczność budowania była dopiéro w najmłodszym zawiązku swoim.

Dawna Florencya tę nową katedrę swoją poświęciła „Przenajświętszéj Pannie kwiatu“ *S. Maria del Fiore;* bo kwiat jest herbem Florencyi i wiosenném godłem tego miasta, a tak obywatele uznali Bożą Matkę Orędowniczką ojczyzny swojéj. Zatém téż *Giovanni Pisano* (*), mistrz-skulptor, umieścił marmurową postać Bożéj Dzie-

(*) *Giovanni Pisano,* syn Mikołaja, znakomity budowniczy i rzeźbiarz, ur. się około 1245, † 1320 r. — St.

wicy nad jednym z bocznych portalów kościoła; widzimy ją na naszéj *figurze 60.* Marya Panna na lewéj ręce piastuje przenajświętsze Dzieciątko, z którego rozkwitnie zbawienie światu; a w drugiéj ręce Dziewica trzyma ten ziemski kwiat, z którego rozwinęła się

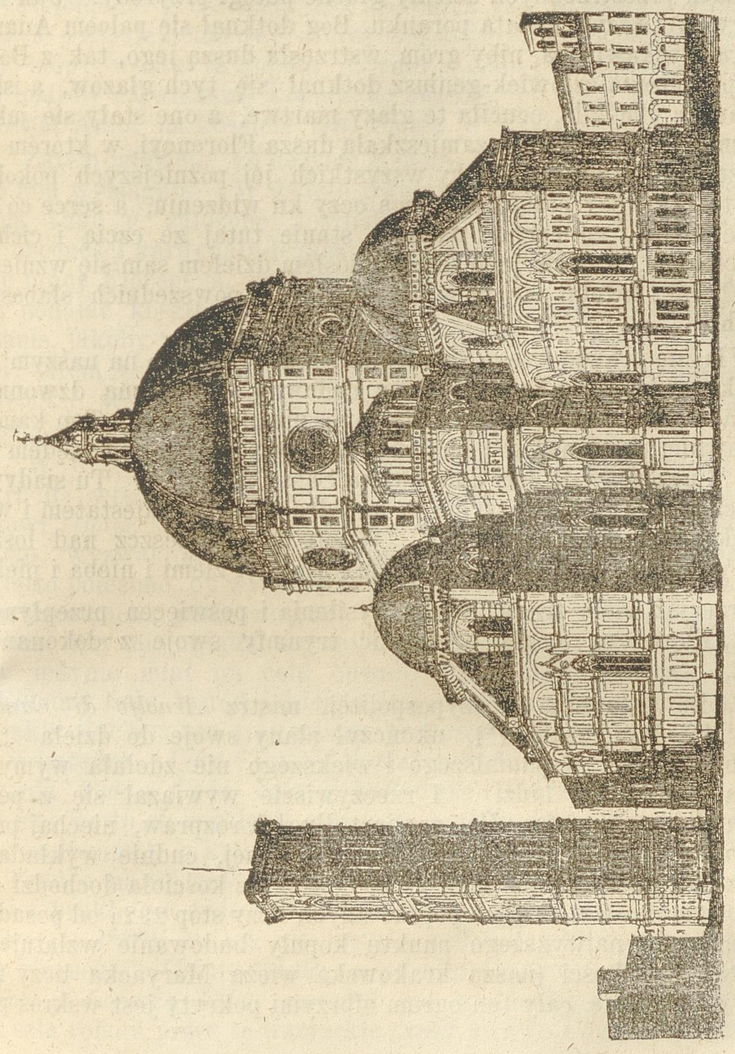

Fig. 61. **Katedra Florencka — Dzwonnica Giotto.**

owa tak pełna sławy i wielkich ludzi historya Florencyi. A cała postać Boskiéj Matki tak jest majestatu pełna, że znać, jako w duszy tego ludu i w duszy mistrza płonęło przeczyste pojmowanie niebiańskich i doczesnych spraw.

Spojrzyj na świątynię Pańską, jak ją, choć lekkim szkicem, przedstawia nasz wizerunek na *fig. 61.* Tutaj widać jak w olbrzymie ogromy rozlega się to budowanie, jak ono staje na sobie, jak się podobłocznie wznosi, niby spiętrzone moce natury. Na wierzchu dźwigała się kopuła, niby wizerunek gwiaździstego sklepu. W tych ogromach przestrzennych ucichły głuche potęgi przyrody. Jak niegdyś w pierwszym świata poranku, Bóg dotknął się palcem Adama, a iskra błyskawiczna, niby grom, wstrzęsła duszą jego, tak z Bożego dopuszczenia człowiek-geniusz dotknął się tych głazów, a iskra niebiańska obudziła, ocuciła te głazy martwe, a one stały się jakby żywém ciałem, w którém zamieszkała dusza Florencyi, w którém żyją uczucia i wesela i pociechy wszystkich jéj późniejszych pokoleń. Ztąd też kto tędy przejdzie, a ma oczy ku widzeniu, a serce co nie głuche na to, co zacne i wielkie, stanie tutaj ze czcią i cichém uwielbieniem, a duch jego tém wzniosłém dziełem sam się wzniesie, uszlachetni i uwolni się choć na chwilę od powszednich słabostek swoich.

Właśnie prawie z tego samego miejsca, z którego na naszym wizerunku widzimy tę katedrę i ową cudowną, wdzięczną dzwonnicę Giotta, wpatrywał się na te budowania niegdyś Dante. Ten kamień już dawniéj przez nas wspomniany, znajduje się tuż pod rzędem domów, a uczczony do dziś dnia nazwą Sasso di Dante. Tu siadywał wieszcz mistrz i tonął oczyma w katedrę odzianą majestatem i w te wdzięki eterycznéj dzwonnicy. Wtedy dumał wieszcz nad losami kraju swojego i nad przeznaczeniem świata, i ziemi i nieba i piekła.

Przecież wiele trudu, wiele wysilenia i poświęceń przepłynęło, zanim Florencya mogła obchodzić tryumfy swoje z dokonanego dzieła.

Wedle polecenia rzeczypospolitéj, mistrz *Arnolfo di Cambio*, uczeń Mikołaja Pisano (*), ukończył plany swoje do dzieła „nad któreby już nic wspanialszego i większego nie zdołała wymyślić sztuka a możność ludzi“. I rzeczywiście wywiązał się z pełna z warunku tego mistrz. Bo, zamiast długich rozpraw, niechaj przemawiają cyfry. Otóż na posadzce kościelnéj, cudnie wykładanéj w mozaikę, pomieści się ludzi 24,000; długość kościoła dochodzi 426 stóp, a szerokość w nawach poprzecznych liczy stóp 292; od posadzki świątnicy do najwyższego punktu kopuły budowanie wzlatuje do 371 stóp wysokości (nasza krakowska wieża Maryacka liczy 255 stóp). I uważcie, cały ten ogrom olbrzymi pokryty jest wskróś płytami kosztownego a trojakiéj barwy marmuru; marmurem téż pokryta i cała dzwonnica i baptysteryum.

(*) Nazywają go niekiedy Arnolfo di Lapo, ale mniéj trafnie. (Zob. powyżéj str. 157.) Tutaj przypominam także, że ten Mikołaj Pisano był budownikiem kościoła gotyckiego S. Maria de' Frari w Wenecyi r. 1250. O rodzinie Pisanów w inném miejscu obszerniéj mówimy.

Prawda, że te rozmiary tyczą się jedynie materyalnego ogromu, przecież w tych miarach ukrywa się i znaczenie geniuszu. Zważcie albowiem, jaką w one czasy zagadką trudną do rozwiązania było przesklepienie przestrzeni tak szerokich jak te nawy; cóż dopiéro mówić o zasklepieniu owéj olbrzymiéj kopuły, któréj średnica dosięga 135 stóp; wszak ta kopuła jedynie o mało co ustępuje w ogromie rozmiarów największéj kopule na świecie, bo onéj, którą zbudował Michał Anioł na kościele Św. Piotra w Rzymie.

Zatém widzicie, że uczynił Arnolfo, czego zacna duma ojczyzny po nim wymagała. W święto Narodzenia Maryi Panny d. 8 Września 1296 r. założono z wielką uroczystością kamień węgielny w obecności kardynała-legata i tłumnego zbiegowiska ludu. I jęła się pracy Florencya, nakładając kilkakroć stałe podatki na siebie, by podołać kosztom budowania. W owych czasach władało mniemanie, jakoby trzęsienia ziemi były w związku z wodami podziemnemi; zatém Arnolf, chcąc zabezpieczyć budowlę, kazał wykopać w niéj głębokie studnie. Potém rzekł: „jam cię zachował od trzęsienia ziemi, a od piorunu niech cię zachowa Bóg!“

W dwadzieścia kilka lat po rozpoczęciu prac umarł mistrz Arnolf; wtedy senat polecił dalsze prace onemu świetnemu geniuszowi *Giotta*, który, jak nam już wiadomo, nadał zwrot nowy malarstwu, wyzwalając je z bizantyńskiéj martwicy (*). I miał téż Giotto polecone, by wygotował plan do dzwonnicy, a to z tém samém zastrzeżeniem, jakie niegdyś dano Arnolfowi. Rozkazano mu bowiem, aby nie oglądał się ani na żadne koszta, ani na żaden trud, by jedynie miał na celu chwałę Pana Boga a sławę ojczyzny. Widzimy tedy, wśród jakiéj to atmosfery urosła dzwonnica Giotta, i jakim duchem ten arcy-mistrz pracował około téj Campanili i saméj katedry. Gdy Giotto dokonał żywota (r. 1336), jął się budowania *Taddeo Gaddi* dzielny budownik i sławny malarz (**). Zdaje się, że to on zasklepił owe trzy kopuły zewnętrzne około chóru (presbiterium), z których dwie widać na naszéj rycinie. Tak tedy i Taddeo na téj katedrze poczciwą pamięć po sobie zostawił. Gdy go zabrakło na świecie dźwigał daléj budowlę *Andrea Cione* zwany *Orcagna* (***), co tak się szeroko wsławił jako malarz, zwłaszcza w pizańskiém Campo Santo, a po nim pracował około katedry *Filippo di Lorenzo*, który również był znakomitym mistrzem pędzla. I szła robota przez te wszystkie czasy żwawo i ochoczo i omdlewała

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

(**) *Taddeo Gaddi* uczeń Giotta, ur. 1300, † około 1366 r. — St.

(***) Zob. powyżéj str. 158.

tylko wtedy, gdy kłopoty zewnętrzne i wojny ścisnęły oddech téj zacnéj Florencyi. Nakoniec wszystkie nawy już stanęły pod sklepieniem a zewnątrz szaty różnobarwne marmurów odziewały zwolna wszystkie ściany świątnicy. Zostawała atoli jeszcze do pokonania trudność najtwardsza, a tak groźna, tak olbrzymia, iż płoszyła odwagę i najzuchwalszych budowników. Jakoż wypadało jeszcze zasklepić tę kopułę tak niesłychanego ogromu.

Wiemy atoli, jak się to dzieje w historyi. Niechaj nastanie wielka epoka, rozgrzewająca piersi wszystkich, a wtedy pewnie i wielkich ludzi nie braknie, bo wielki człowiek w sobie, jakby w ognisku, zbiera ciepło i promienie rozlewające się po ogóle jego kraju. Wielcy ludzie zawsze są miarą dzielności swojéj epoki; gdy ich nie ma na jawie, znać, że jeszcze nie czas na nich. Florencyi atoli naówczas nie brakło ratownego geniuszu, a nim był jeden z jéj synów, bo *Filippo di Ser Brunelleschi* (ur. 1377, † 1446).

Ciekawe to rzeczy, które o Brunelleschim prawi stary Vasari, bo ten pisarz, jak nam wiadomo, sam jest artystą, sam jest malarzem i architektą, umie tedy na palcach sprawę fantazyi artystycznéj, a nadto on żył w czasie najwyższéj piękności we Włoszech (od 1512 — 1574); był współczesnym, i często osobistym przyjacielem największych mistrzów stulecia, przeto jemu nie nowiną geniusze; możemy tedy wierzyć, że gdy wspomina z najwyższą czcią o mistrzu Filipie, pewnie nie przesadza w tych pochwałach swoich. Więc téż, w poniższych gawędach naszych, najgłówniéj z Vasarego zaczerpnę, jako z najbogatszego źródła naszego.

W drugiéj połowie czternastego wieku żył we Florencyi *Ser Brunelleschi di Lippo Lapi*, notaryusz. Dom jego skromny przytulił się w zacisze placu Św. Michała. Rodzina jego, choć nigdy nie szumna bogatym zasobem, wysoko była czczona w całém mieście, bo od dawnego czasu rodzili się z niéj ludzie, z których niektórzy zajaśnieli i świetnym talentem, i nie powszednią zasługą dla rzeczy publicznéj. Wszyscy zaś bez wyjątku odznaczali się najwyższą uczciwością; żadnego nie kaziła choćby najmniejsza plamka moralna. Tradycye czystego, domowego obyczaju, pracowitość, bojaźń Boża, były paiżą téj rodzinie. Nie dziw zatém, że jéj téż nie brakło przyjaźni ludzkiéj a błogosławieństwa z góry, bo wiecie co to za szczęście dla każdego, kto z uczciwego gniazda na świat przychodzi. Otóż w tym domu zrodził się poważanemu powszechnie notaryuszowi synek w r. 1377. Ojciec, na cześć zmarłego dziada, dał malcowi imię „*Filip*“. O ile go téż stać było, wyprawił uroczyste i wesoło chrzciny. Gdy chłopczyna podrastał, ojciec umyślił go sposobić do notaryatu. Lecz akta, pisania, szpargały, pargaminy i cały przybór kancelaryjny jakoś nie poszły w rym młodzikowi; za to atoli pokazywała się u niego niesłychana zdolność w wyrabianiu rękami różnych przedmiotów mechanicznych, a zręczność ta jego była tak nadzwyczajna, iż wszystkich zadziwiała. Ojcu to usposobienie syna

nie bardzo było po sercu; przecież, gdy był człowiekiem rozumnym, nie chciał przez gwałt zawadzać przyrodzonym chęciom swojego Filipa. Zatém oddał go na naukę do złotnika, a przedewszystkiém dbał, aby młodzieniaszek, stosownie do tego nowego powołania, dzielnie ćwiczył się w rysunkach. Wiadomo nam téż, iż w średnich wiekach rzemiosło a sztuki graniczyły jedynie o progi od siebie, że tedy naówczas rękodzielnik z łatwością wzniósł się na artystę, i że nawzajem dech idący od pracowni mistrza, uszlachetniał, upiększał pracę warsztatów. Tak samo stało się z Filipem. Wrychle nasz robotnik młody nietylko nauczył się prześlicznie osadzać w złocie kamienie drogie, lecz wykonywał nawet ze srebra figury, kwiaty, płaskorzeźby, a to wszystko bardzo cudnie a z misternym smakiem. A gdy mu czasu starczyło, robił sobie, na podziw wszystkich, doskonałe zegarki. Zatém już błyskał w nim ten nadzwyczajny talent do mechaniki, który niezadługo miał dokonać tak ogromnych spraw.

Teraz sama tajemnicza moc geniuszu zawiodła Filipa do rzeźbiarskiéj pracowni. Tutaj zapoznał się z równie młodym rzeźbiarzem *Donatello* (Donato di Betto Bardi, ur. 1383, † 1466) (*). To poznanie stało się najświętszém przymierzem serc obu młodzieńców. Ich przyjaźń, poczęta z przyczyny miłości dla sztuki, związała ich na życie całe, a każdy w tém wzajemném udzielaniu się urosł w olbrzymią potęgę, bo każdy z nich wzmagał się, bogacił się nieskończenie, nie tracąc atoli na właściwéj sobie treści. Bo i przyjaźń zacna, i szlachetne kochanie, podobnie jak piękność sztuki i prawda z ducha się rodzi. Co zaś związane celem materyalnym, przemija marnym powiewem, jak wszystko co zewnętrzne i ze zmysłów wylęgłe.

Krom rzeźby, jeszcze atoli architektura stała się dla Filipa sztuką ulubioną. Nad nią on teraz dzień i noc marzył. A zanim się spostrzegło grono jego kolegów, już młodzieniec dźwignął się na świetnego budownika.

Przecież każdy człowiek wyższy, jak poczuwa płomień potęgi gorejący mu w duszy, tak téż widzi jasno i niedostatki swoje. Filippo odgadł, iż dla architekta w pełném znaczeniu trzeba koniecznie umiejętności perspektywy. Zatém dumał, myślał, pracował, męczył i dręczył się, i rysował i wiele prac zepsuł, aż mu w duszy zajaśniało, aż odkrył tajemnice perspektywy, o któréj współczesnym jego zaledwie się marzyło. W radości tego wynalazku zabrał się co tchu do rysowania to placów, to posadzek skracających się w miarę oddalenia, i rysował budy przekupników florenckich, i lo-

(*) Piękne przedstawienie tak sztuki *Donatella*, jak współczesnych stosunków artystycznych zawiera praca *H. Semper, Donatello, seine Zeit u. Schule.* Wien. 1875. Z pracy téj pokazuje się, że Donatello urodził się nie 1383 lecz 1386 roku. — St.

dżye, i już nie wiedzieć co. Zewsząd brzmiały oklaski pełne podziwienia; zewsząd też cisnęła się młodzież, prosząc, by ją nauczył téj cudownéj sztuki. A wśród téj młodzieży był i ów późniéj tak sławny i tak wielki *Masaccio*, którego imię stanęło posągiem granicznym między dwiema epokami nowożytnego malarstwa. Na tém wszystkiém atoli jeszcze nie przestawał mistrz Filip, bo go parła moc potężniejsza od niego do coraz dalszéj nauki, do coraz głębszéj wiedzy. Zatém studyował jeszcze i Pismo Święte i Dantego i geometryą.

Wśród tych przerozmaitych prac, nie zaległo też i dłuto, jak to widać z anegdoty, która mu się z przyjacielem Donatellem przydarzyła. Jakoż Donatello pracą kilkumiesięczną, niesłychanie usilną, wystrugał w kościele S. Croce postać Chrystusa Pana na krzyżu. Gdy dokończył dzieła, wezwał przyjaciela, by usłyszéć jego zdanie. Donatello był przekonany, że Filip uniesie się podziwieniem wobec téj roboty; a nawzajem Filip, któremu kolega tyle był już prawił o tém swojém dziele, spodziewał się nie lada rzeczy. Gdy atoli stanął wobec téj pracy przyjaciela, uśmiechnął się. Nuż wtedy Donato zaklinać Filipa na przyjaźń ich i na wszystko co święte, by mu sumiennie zdanie swoje wypowiedział. „Zdaje mi się, mówi wtedy Brunelleschi, żeś na krzyżu rozpiął chłopa, a nie postać szlachetną a świętą Zbawiciela!“ Dotknięty troszkę boleśnie Donato słowami przyjaciela, odrzekł: „Gdyby równie łatwo było dzieło jakie wykonać jak je osądzić, pewnie mój Chrystus, zdawałby ci się Zbawicielem, a nie chłopem. Zresztą sprobój, weź kawał drzewa, i zrób sam!“ Otóż te ostatnie słowa Donatella: „Piglia un legno e fanne uno tu“, do dziś dnia żyją jako przysłowie w ustach ludu. A cóż na to czyni nasz Brunelleschi? Kupił istotnie drzewo, i, nikomu nic nie mówiąc, pracował przez kilka miesięcy nad postacią Pana Jezusa. Gdy dzieła dokończył, zaprosił Donata na obiad. Po drodze Filip na rynku zakupił jaj, serów i innych prowiantów. Idą razem. Wtedy Brunelleschi odzywa się do kolegi: „Proszę cię, weź to wszystko i zanieś do mojego mieszkania; ja niebawem za tobą pośpieszę“. Gdy przyszedł Donatello do kwatery przyjaciela, stanął jak wryty. Wpięknem, łagodném oświetleniu zoczył przed sobą Chrystusa Pana na krzyżu; a ta postać Zbawiciela tak była szlachetna, święta, dz ełotak doskonałe, iż Donatello zapomniał i o sobie i o świecie caiym, i jakby stracił rozum, roztworzył ramiona w zachwyceniu. Wlypuścił z ręki fartuch, a one prowianty, wszystkie jaja, sery, i t. p., padły na ziemię, rozbijając się na tysiąc sztuk. Wtém wchodzi do izby Filippo. „Coś ty zrobił Donato? Cóż będziemy jeść na obiad? Tyś wszystko na ziemię rzucił?“ — „Co do mnie,“ rzekł Donato, „już ja dostałem część moją, chcesz mieć twoją porcyą, weź ją sobie. Lecz dość tego! Tyś powołany przedstawiać Zbawiciela, a ja chłopów“ (*).

(*) Ta cała powieść wzięta z żywota Donata przez Vasarego.

Otóż wielce dla nas dogodnie w ten sposób odezwał się Donatello, bo nam nastręczył porę rzucenia pobieżnie kilku kresek do scharakteryzowania jego talentu, a oszczędzimy sobie rozpraw na przyszłość.

Albowiem mimo téj rozpaczy Donatella, i mimo tego twardego, przeciw sobie danego wyroku, powiedzmy, iż on był talentem, jakich mało w historyi sztuki. Ale był to talent zupełnie właściwego rodzaju. Któż nie wié, jakim to perpendykułem często chodzi świat duchowy, i w dziejach i w literaturze, i we filozofii i w sztuce. Jeżeli przez czas pewnéj epoki panowała przeważnie jakaś zasada, jakaś myśl żywotna, jakiś pewny kierunek, to już w czasach, gdy ta epoka ma się ku końcowi swojemu, występuje często jakiś znamienity geniusz, który, jakby party szczerą oppozycyą a reakcyą przeciw owéj kończącéj się epoce, działa wbrew jéj dążności, idzie jéj na przekor, a to często gęsto bez własnéj nawet wiedzy. Nie dziw, tedy, że taka potęga, choć wielce świetna, choć będzie miała pod wielu względami słuszność, właśnie tém zgrzeszy, że przesadzi w stronę przeciwną, że się stanie niedostateczną, bo jednostronną. Pytam się was, czyli się to tak nie dzieje zwykle w świecie? Po nowoczesnéj literaturze klassycznéj, tak oględnéj na prawidła zmyślone, nastała literatura szalona, bezuzdna, rozchasana. Tak się też dzieje i w polityce. Powodem tego, że ludzie nie umieją się miarkować, że każdy, o ile może nadużywa swojéj przewagi. Podobnie się stało z Donatello. Epoka, która go wyprzedziła w sztuce, trzymała się ideałów nie raz wielce abstrakcyjnych, patrzała często w niebo nie mając oczu otwartych na rzeczywistość, na naturę, na prawdę, na rysunek żywy. Donatello staje przeciw kierunkowi, protestując z dłótem w ręku, a jak powiada Burckhardt protestuje gwałtownie imieniem natury, realizmu i rzeczywistości dotykalnéj, naocznéj. A tak on zrywa wszelkie stosunki z epoką poprzednią. On lżéj sobie bierze piękność i wdzięk, on głównie dba o efekt, on się trzyma ziemi i żywego życia, on chce uderzyć, wstrząsnąć gołą prawdą serce ludzkie. Gdy mu potrzeba, rzeźbi figury namiętne, twarde, nieużyte, z gminu wzięte, lub chude, kościste, wymokłe, znękane, pogięte, o rozczochranych włosach, że aż ohyda i strach bierze, gdy się na takie postaci spojrzysz. I uważmy dobrze, że Donatello, studyując naturę, zarazem uczy się pilnie od antyków; posągi starożytne i okruchy ich — to także nauczyciele jego. Rozumie się, że te studya niemało łagodzą surowość jego naturalizmu i są u niego zarodem właściwego stylu. Jakoż chciejmy zważyć. Idealność przeszłéj epoki nie oglądała się jeszcze na naturę. Nawzajem naturalizm Donatella nie dbał o idealność. Czegoż trzeba było? Ześlubienia ideałów naniebnych z prawdą a rzeczywistością! Te ześlubiny, mające zrodzić najwyższą piękność, obchodzić będzie sztuka w XVI stuleciu, i z nich właśnie zajaśnieje światu fantazya Michała Anioła i pobratymców jego w sztuce.

Zrozumieliśmy tedy całe ogromne znaczenie Donatella w dziejach sztuki.

W tymże samym czasie, gdy w skromnéj izdebce Filipa przytrafiła się scena z obiadkiem spełzłym na niczém, we Florencyi wrzał ruch pośród artystycznego świata. Chodziło bowiem o dokonanie owych sławnych drzwi do baptysteryum Św. Jana, o których niżéj obszerniéj pomówimy. Rozpisano, po naszemu mówiąc, konkurs. Wśród wielu ubiegających się stanął *Lorenzo Ghiberti* (*) i nasi przyjaciele Donato i Filippo. Na wystawie modelów obaj uznali pracę Ghibertego za najdoskonalszą ze wszystkich, a publicznie chętnie głosili chwałę jego. Lubo Brunelleschiego kompozycya mało co niżéj stanęła, lubo sami zawiadowcy prosili go, aby dzielił te prace z Ghibertim, zacny Filip nie przyjął téj ofiarowanéj sobie chwały mówiąc: że ona należy wyłącznie i niepodzielnie samemu Ghibertemu. Jego zdania był i Donatello, którego robota, zwłaszcza co do rysunku, była wielce znakomita. „Szczęsne dusze, woła w tém miejscu Vasari, szczęsne dusze, które, nawzajem sobie pomagając, cieszą się serdecznie, mogąc innym oddać należne uwielbienie. A jakże nieszczęśliwi są ci, którzy szkodząc innym sami giną z zazdrości?“ Kto wié, może ta uwaga Vassarego dałaby się i dziś zastosować?

Myślę, że powyższe, tak pobieżnie rzucone, zarysy będą dostateczne, aby podały czytelnikom naszym wyobrażenie o ludziach ówczesnych, o artystach, o życiu sztuki w ogólności. Zatém teraz, gospodarząc już ściśle z czasem i miejscem, podamy tylko, jakby spisem skróconym, dalsze koleje Filipa i prace jego około katedry. Czytelnik tedy uzupełni sobie bez trudności te notatki w myśli swojéj.

Po wspomnionym konkursie, Filip sprzedaje folwarczek swój i udaje się do Rzymu, biorąc z sobą przyjaciela swojego Donatella. Głębokie studya Filipa nad gruzami dawnego Rzymu. On nie dba o codzienne wygody i potrzeby. Dwie wielkie myśli chłoną całą duszę jego. Jedną jest wskrzeszenie dawnéj architektury klassycznéj, drugą wynalezienie sposobu zasklepienia kopuły na S. Maria del Fiore. Tę myśl chował w tajnikach skrytych serca swojego. Słusznie tedy ktoś z nowszych pisarzy rzekł, że pierwsza z tych myśli uczyniła go rejem renesansu w architekturze i piastunem nowéj epoki, i że druga myśl uczyniła go mistrzem nad mistrze w budowniczéj konstrukcyi. Bo przed nim nie było przykładu podobnego dzieła, jakiém była kopuła florencka. Ona w sto lat późniéj stała

(*) *Lorenzo Ghiberti*, najznakomitszy rzeźbiarz XV wieku, ur. 1378, † 1455. Pozostawił po sobie także pismo o sztuce rzeźbiarskiéj, z którego wyjątki zamieszczono w nowém florentyjskiém wydaniu dzieła Vasarego (zob. T. I *Podróży do Włoch* str. 293 przyp.). — St.

się dla Michała Anioła nauką, wskazującą mu jak dźwignąć kopułę Św. Piotra w Rzymie.

Brunelleschi i Donatello odgrzebują w Rzymie gruzy, badają formy i fundamenta starodawnych budowli. Pospólstwo rzymskie, widząc tych dwóch ludzi gminnie ubranych z łopatami na ramionach, miało przekonanie, że oni skarbów śledzą. Mniemanie to się potwierdziło, gdy pewnego razu istotnie odgrzebali garnek z monetą.

Głębokie a wytrwałe ich studya sprawiły, jak się zdaje, że Filippo pierwszy w nowożytnéj historyi rozdziela porządek dorycki, joński i koryncki. Rysuje i mierzy dawne bazyliki, łuki sklepienia, świątynie, akwedukty, amfiteatra i t. d. Gdy mu zabrakło pieniędzy, pracuje u złotników, a wysłużony zarobek obraca na utrzymanie się wśród swobodnych studyów.

W r. 1407, Filippo wraca do Florencyi. Właśnie wtedy zebrały się wielkie narady biegłych i znawców, badających sposób zasklepienia kopuły. Obecny naradom Filippo jest zdania, że co do kopuły, zmiana planu Arnolfa jest konieczną, że wypada zbudować pod nią bęben (tambour) ośmiościenny, bo tak dopiéro wystąpi kopuła na jaw widny, że w każdéj ścianie bębna należy umieścić okna. Czytelnik widzi na naszym wizerunku (str. 205), jako rzeczywiście późniéj to podmurowanie przyszło do skutku.

Filip już w duchu swoim, a nawet w rysunkach miał przygotowaną przyszłą budowę kopuły. Przecież plany jego miały dla świata zostać jeszcze najgłębszą tajemnicą. Przeczuwał, iż zawczesne wyjawienie się z niemi groziło niebezpieczeństwem dla niego; bo kto inny, korzystając z jego błyskawicznych pomysłów, miałby sobie oddany kierunek około zasklepienia kopuły, a tém samém okryłby się sławą i nieśmiertelném imieniem; gdy tymczasem imię Filippa Brunelleschi, wynalazcy genialnego, poszłoby w zapomnienie. Postanowił tedy mistrz postępować sobie z najoględniejszą roztropnością i w tém pokazał całą zręczność i przenikliwość Włocha. Wiedząc zaś, że nieobecnością swoją zaważy więcéj w oczach ludzkich, wrócił do Rzymu.

Znowu we Florencyi naczelnicy budowy z majstrami, ludzie cechowi, ustraszeni trudnościami budowy, odstąpili od niéj. Brakło rady. Panowie rajcy, pomnąc na bystry rozum Filippa, pochlebnym listem zapraszają go do Florencyi. On wraca. Staje przed radą. Tutaj w dość długiéj mowie, zachowanéj nam przez Vasarego, wielce zgrabnie przedstawia ogromne trudności konstrukcyi, lecz zarazem rzuca kilka słów, w których przebija się z lekka pewność i ufność w siebie. Ta przemowa jest arcydziełkiem zgrabności; w niéj Filippo, jak słusznie powiedziano — jest „niby adwokatem, niby dyplomatą, niby poetą, a przedewszystkiém już Włochem“. W końcu téj mowy radzi, aby nie tylko z całych Włoch, ale i z Francyi i z Niemiec zwołano najbieglejszych mistrzów, dla posłuchania ich zdania. Filippo, podając pomysł zaproszenia mistrzów

z innych a dalekich krajów, przewidywał jasno, że oni nie na wiele się zdadzą; miał przekonanie, właściwe każdemu geniuszowi, że on sam jeden tylko zdoła rozwiązać zagadkę sfinksową. Parła atoli w nim żądza, aby i przed obcymi, przed światem całym zajaśniał najwyższą chwałą. Ta żądza popisu i sławy jest rzeczą ludzką, którą mu z miłością przejrzyć możemy.

Panowie radni zachęcali mistrza Filippa, by pozostał we Florencyi; pragnąc go ująć, kazali mu nawet darem wypłacić pewną a znaczną summę. Filip atoli wymówił się, składając się tém: że ciągle odbiera listy niezmiernie naglące, by wrócił do Rzymu. Odjeżdża tedy do wiekuistego grodu. I znów oddaje się całą duszą głębokim studyom nad sztuką sklepienia.

Tymczasem senat Florencyi, któremu owa rada Filippa przypadła do smaku, polecił kupcom florenckim, rozgałęzionym po całéj Europie, aby od wszystkich książąt wszystkich krajów wyprosili najzdolniejszych mistrzów i majstrów w budownictwie, i aby przytém nie szczędzili kosztów. Nie ma co mówić. Pomysł zebrania w grodzie rodzinnym wszystkich najwyższych intelligenyj współczesnego świata był pomysłem świetnym, nadzwyczajnym, zatém podobał się téj dumnéj a zacnéj rzeczypospolitéj.

Wiele czasu upłynęło, zanim z dalekich końców Europy owi biegli i znawcy pościągali niby na sejm artystyczny do Florencyi. Nakoniec r. 1420, w domu najwyższego przewódzcy roboty koło katedry, zebrali się wszyscy na zapowiedziany olbrzymi sobór mistrzów. Krom włoskich i toskańskich majstrów, zasiedli do rady mężowie z Francyi, Niemiec, Anglii i Hiszpanii. Był na téj radzie i Filippo.

Po imieniu wezwano z kolei każdego z obecnych do wyłożenia zdania swojego.

I z kolei odzywały się zdania, a niektóre z nich były arcyfantastyczne, dziwaczne. Np. jeden ze znawców powiada, że trzeba dla lekkości budować kopułę z pumeksów, inny twierdzi, że należy w środku kościoła wybudować filar, na którymby spoczęła kopuła; a nie brakło téż takiego, który za tém obstawał, aby kościół aż pod kopułę zasypać ziemią; na niéj postawić kopułę, tę ziemię atoli napełnić szelążkami i, po skończeniu kopuły, pozwolić aby każdy, kto zechce, zabierał sobie ziemię ze szelążkami, a tym sposobem ludzie wywiozą całe to rumowisko tanim kosztem (Vasari T. I, oddz. I). Przyszła kolej na Brunelleschiego. Wszyscy wpatrują się w tę twarz szpetną, mizerną, w tę figurę nizką, chudą, biedną, odzianą w szaty wcale nie świetne. Filip oświadcza, że bez filaru, bez ziemi, bez pumeksu, a nawet bez rusztowania wewnętrznego zdoła wznieść tę kopułę. Krzyk, wrzawa, śmiechy, drwiny hukły w całéj sali. Naczelni przewodnicy odwrócili się od niego, mówiąc: że wyrazy jego są mową szaleńca, i niechajby prawił podobne androny do

podobnych jemu obłąkańców, ale nie do nich, ludzi rozumnych i trzeźwych.

Wtedy Brunelleschi, mimo krzyków, powtórnie zabiera głos i przedstawia trudności, które pewnie spotkają budowę kopuły, a o których nikt z obecnych zapewne nie pomyślał. Nakoniec prawi, że kopuła winna być dwoistą, że jedna, bo wewnętrzna, winna się mieścić w drugiéj, bo zewnętrznéj, tak, aby można chodzić między jedną a drugą. Na te słowa ze wszech stron wołają, że Brunelleschi dostał pomięszania zmysłów, krzyczą aby wyszedł precz ze sali. Filippo został. — Krzyki „precz z rady!“ — Mistrz rozpalony własną mową pozostał między niemi. Zatém przyszło aż do tego, że na rozkaz przewodniczących, pachołki gwałtem wynieśli Filipa ze sali!

Gorycz paląca przejęła duszę wielkiego człowieka z doznanéj hańby i sromoty. On, co tyle lat życia poświęcił, badając sztukę sklepienia, on co znał potęgę własnéj umiejętności i geniuszu swojego, teraz na to zeszedł, że się nie ośmielał wystąpić na ulice, w obawie, by nie być pośmiewiskiem gawiedzi brukowéj. Chciał wyjechać z Florencyi. Nakoniec przecież chwała ojczyzny i własna sława przemogła — Brunelleschi został w mieście rodzinném.

Filip teraz stara się o zjednanie sobie pojedyńczych rajców, najwięcéj wpływu mających — i to mu się dość udaje. Znowu zgromadza się rada. Spór się wznosi. Brunelleschi zbija z kolei twierdzenia różnych mistrzów i gruntownie wyświeca niedostatek każdego z tych wyłożonych zdań. Wtedy wołają, że gdy oni wszyscy pokazali jawnie i szczerze plany swoje, słusznie téż będzie, żeby i Brunelleschi przedstawił swoje rysunki i pomysły. Filippo odmawia. Lecz wznosi, aby temu z mistrzów obecnych, tak cudzych jak i swoich, była powierzoną budowa, który na stole marmurowym postawi jajo na ostrym jego końcu. „Zgoda! Zgoda!“ wołają wszyscy. — Sługi przynoszą do sali jaja — każdy doświadcza szczęścia; nikomu się nie udaje. Filip zgrabnie bierze jajo do ręki i przygniótłszy nieco jego koniec postawił pionowo jajo. Wrzawa, krzyki! „To nie sztuka, wołają, w ten sposób każdy z nas byłby potrafił jajo postawić!“ — „Otóż, widzicie, mówi Brunelleschi, gdybym wam pokazał plany lub modele moje, takżebyście wiedzieli jak sklepić naszą kopułę!“ Wedle tradycyi, znanéj nam, tegoż samego przykładu z jajem miał użyć Kolumb w ośmdziesiąt lat późniéj z onymi panami, którzy twierdzili, gdy Ameryka już była odkryta, że nic nie było łatwiejszego nad to odkrycie nowéj części świata.

Nie rozwlekając rzeczy powiedzmy, że nakoniec przecie Filip otrzymał budowę kopuły, jednak z wielce ciasném ograniczeniem. Jakoż naprzód polecono mu, aby niby na próbę budował ją do pewnéj wysokości, potém aby sobie miał przydanego drugiego mistrza, coby go dozierał i był równy jemu i co do powagi. Ten warunek był niesprawiedliwością jawną, wyrządzoną Filipowi. A nam sa-

mym przykro powiedzieć, że tego niegodnego kontrolowania kolegi podjął się Ghiberti, ten sam Ghiberti, który niegdyś doznał wielkomyślności Filipa, nie chcącego z nim wspólnie pracować około onych drzwi rzeźbionych, atoli dla tego, aby na samego Ghibertego, jako doskonalszego skulptora, spłynęła cała pełna sława arcydzieła. A zważcie jeszcze, że Ghiberti nie miał wyobrażenia o architekturze!

Rozumie się, że Brunelleschi głównie nad tém przemyśliwał, jakby się pozbyć onego wrzekomego współpracownika swojego. Zatém naprzód udawał chorego, nie pokazując się u budowli, a gdy zakłopotani majstrowie, a późniéj nawet rajcy przychodzili do niego, pytając, jak daléj robotę prowadzić, odpowiadał: „Wszak macie Ghibertego, jego się pytajcie!“ — Późniéj jął się jeszcze skuteczniejszego sposobu. Przedstawił bowiem potrzebę, aby praca, wedle dwoistego rodzaju swojego, rozdzielona była między niego i Ghibertego, oświadczając, iż zostawia koledze wolność wyboru co do rodzaju zatrudnienia. Lorenzo który był obecny, chcąc nie chcąc, musiał uczynić wybór takowy. Tym sposobem, sam sobie zostawiony, wrychle zdradził nicestwo swoje. Ustąpił tedy z pola, pobierał atoli jeszcze przez trzy lata całkowitą płacę swoją.

Teraz odetchnął swobodnie genialny Filippo. Praca pod jego wyłącznym kierunkiem szła żwawo, rosła w oczach. Co dzień wymyślał nowe mechaniczne przyrządy do wyciągania na kopułę ciosów, a pragnąc, żeby robotnicy nie mitrężyli sił i czasu, urządził dla nich w kopule winiarnie, garkuchnie, traktyernie. Tak tedy z wczesnym porankiem wszedłszy na kopułę, nie schodzili, aż po całodziennéj robocie.

I dźwigała się hardo kopuła, a budowała się, jak on wyrzekł na owéj radzie, we dwie kamienne kopuły, z których jedna w drugą włożona; z których tedy jedna była zewnętrzna, a druga wewnętrzna, a między obiema były urządzone schody, po których można chodzić.

O takowéj zuchwałéj konstrukcyi nikomu przed Filipem ani się przyśniło; była bezprzykładną śmiałością. Kopuła ta, jako widzi nasz czytelnik (fig. 61, str. 205), nie jest półkolistą, ale składa się z ośmiu połaci, które, gdyby na wierzchu nie było latarni, zeszłyby się u góry w ostrołuki. Uważmy, że ta kopuła jest téż najpierwsza, która się dźwigła na bębnie. Wiemy już bowiem, że Arnolfo miał myśl wzniesienia jéj wprost po nad owemi kopułami pobocznemi. Jak zaś późniéj, gdy już sztuka konstrukcyi tak silnie urosła, wielbione było to dzieło Brunelleschiego — widać ztąd, iż wielki Michał Anioł, wybierając się do Rzymu by postawić tam kopułę Św. Piotra, miał w te słowa rzec do téj świątyni florenckiéj: „Żegnam cię, idę, by stworzyć dzieło podobne, ale nie równe tobie!“ Wszak tenże Michał Anioł wybrał sobie w S. Croce na grób miejsce, zkąd, przy

otwartych drzwiach kościelnych, widzieć można było tę kopułę na S. Maria del Fiore.

Krom kopuły téj budował mistrz Filippo Brunelleschi kościoły *S. Lorenzo* i *S. Spirito* i zaczął budować pałac *Pitti*, który jest jego dziełem, prócz wyższego piętra i dziedzińca. Surowi nawet sędziowie wyznają, że ten pałac Pitti jest ze wszystkich świeckich budynków na ziemi najwznioślejszym i najuroczystszym.

Lubo Brunelleschi nie ukończył tego pałacu, jednak owa myśl wzniosła, żyjąca w tych głazach, jest myślą jego własną. Brunelleschi skończył kopułę w 1434 r., zatém po 13 latach strawionych nad jéj budową. Papież Eugeniusz IV, przyjechał na poświęcenie katedry. Brunelleschi umarł w r. 1444, zatém w roku bitwy Warneńskiéj. Niektóre części kościoła nie były skończone; a między niemi latarnia na kopule nie była jeszcze zaczęta. *Giuliano da Majano* († około 1480), a po nim *Baccio d'Agnola* († 1543), otrzymali polecenie, by brakujące części uzupełnić.

Podając powyższy szkic historyi Filippa Brunelleschiego, nie żałowałem sobie czasu, bo miałem na celu pokazać życie artystyczne Włoch w XV stuleciu; to życie wrzące, gorące, co dokonało tyle wielkich rzeczy nieśmiertelnéj sławy. Zdaje mi się, że dzieje budowy téj katedry, powyżéj podane, są pod tym względem nierównie więcéj uczące, niż obszerne a teoryczne rozprawy.

Teraz, stanąwszy z uwagą przed tą katedrą, zapytujemy samych siebie, do jakiego stylu należy to cudotworne budowanie? Odpowiadamy, iż tonem głównie w niém przeważającym jest gotycyzm. Czytelnik, mający może oczy napojone stylem gotyckim kościołów krakowskich, gdańskich, formami strzelistemi Św. Szczepana w Wiedniu, tumem Strasburgskim, Norymbergskim, Kolońskim, lub kościołem Najświętszéj Panny w Paryżu i t. p., nie pojmuje z razu, aby jakieś pokrewieństwo mogło łączyć owe zuchwałe, eteryczne, kamienne fantazye północy, z tym ogromem sytym, poważnym, a tak łagodnym katedry Florencyi. Przecież przychyli się do naszego oświadczenia, jeżeli spojrzy na naszą *fig. 62* (str. 218). Ona przedstawia jedne ze drzwi bocznych kościoła tego. Albowiem tu znajdzie prawie żywcem powtórzoną ową strzelistą wzlotność północnego gotyku. Mówię prawie, bo i w tych formach, choć tak misternych, brzmi z cicha uczucie obce ludom północy. Podobny rysunek gotycki czytelnik spostrzeże i w oknach kościelnych i w otaczających i wieńczących je przystrojach i w częściach składających kopułę, która, jak wiemy, budowana w ostrołuk; a gotycyzm silniéj jeszcze żyje we wnętrzu, bo w arkadach jego i w sklepieniach.

Widzimy tedy, że ogólna całość naszéj katedry jest iście gotycką architekturą, ale pojęta sercem italskiém. Tylko kopuła, będąca dziełem Brunelleschiego, mimo ostrołukich linij, już jest zwiastuną mającéj się rozpocząć architektury renesansowéj.

Rzekliśmy w Wenecyi, w Medyolanie i t. d., przeglądając się

w kościołach gotyckich tych miast, że pierwiastek romantyczny, idealny średnich wieków, tak wybujały, zrywający się z ziemi, objawia się z całą fantastycznością a potęgą w gotyckich budowaniach z téj strony Alp; że atoli występuje o wiele zmieniony, ułagodzony na ziemiach italskich. Mówiliśmy téż w innych miejscach o powodach tego zjawiska.

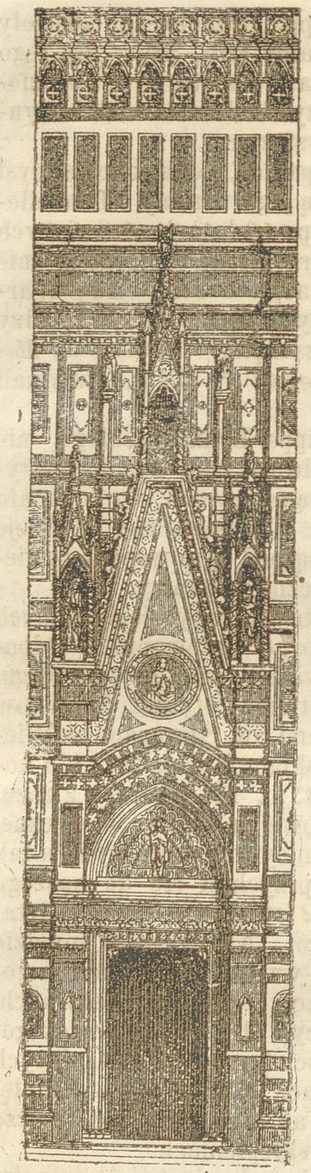

Fig. 62.
Jedne z drzwi bocznych katedry Florenckiéj.

Otóż ten kościół S. Maria del Fiore jest także gotykiem — tylko gotykiem przetłómaczonym tém wierniéj na włoskie uczucie, iż Florencya, jako więcéj odsuniona od Alp, mniéj jeszcze ulegała powiewom ducha, idącego z północy, niż Wenecya i Lombardya.

Być może, że ścisła krytyka tu i owdzie w téj cudnéj, a pełnéj majestatu budowie znajdzie wadki jéj właściwe. Tak np. mówią, że te przepyszne czarne, czerwone i białe płyty marmurowe, odziewające wspaniałą szatą cały kościół, są za nadto jednostajnego pomysłu, za nadto się powtarzające i rozdrobnione. Co gorzéj, gadają jeszcze, że te płyty przypominają nawet jakiś wyrób stolarski wykładany różnokolorowém drzewem; inni są zdania, iż brakuje na tym kościele, a zwłaszcza na jego kopule, silnie rozwiniętych, występujących członków i szczegółów architektonicznych, i że niedostatek ten jedynie skąpo się wynagradza barwnością płyt marmurowych. Są jeszcze inni, którzy wskazują na dysharmonią linij w ogólności; jakoż powiadają, że linie krągłe, łagodne mniejszych kopuł, okna koliste we wielkiéj kopule, daléj formy owych płyt marmurowych albo całkiem prostokątne, lub u góry z romańska zaokrąglone, dziwnie patrzą obok ostrzów, kątów, szczytów śpiczastych, form wzlotnych, któremi się rysują okna i drzwi kościoła. Nie wątpię, że takowe zarzuty mogą być słuszne, mianowicie zarzut ostatni jest najprawdziwszym, bo wytyka słabiznę, która się właśnie zrodziła przez przeniesienie gotyku na obcy sobie grunt włoski. Przecież te wszystkie wytykane niemoce nikną, maleją, obok ogromnego, niewypowiedzianego majestatu całéj téj budowy.

Już nie wiem, ile razy obchodziłem tę katedrę, a zawsze widok jéj więził mi myśl i serce. Naprzód wielmożnie działa już sam ten ogrom jéj. Jakoż przypominamy, że nasza krakowska wieża maryacka, stanąwszy na posadzce tego kościoła, jeszczeby miała wielką przestrzeń między sobą a najwyższą jego wysokością. A ta cicha wspaniałość kształtów! A ten przepych tych płyt marmurowych i gra ich barw, co uciszone szeregiem wieków już straciły pierwotną swoją jaskrawość i krzykliwość, zatém nawzajem sobie wtórują i nawzajem się łagodzą. Tutaj zamiast owych gotyckich szczegółów i szczegółków architektonicznych, tych tysiącznych iglic, floresów migotnych, któremi przemawiają do nas katedry ludów północnych, widzisz uroczysty ruch mass na wielką stopę, zatém tutaj stają przed tobą cienie i światła i formy spokojne i pełne grandezzy. Przyznaję się czytelnikowi, że w chwilach, gdym się całkowicie oddawał olbrzymim wrażeniom téj świątnicy florenckiéj, przystępowały do mnie jakieś kwasy, gniewy przeciw estetykom, zwłaszcza niektórym niemieckim, którzy koniecznie chcą, aby inne narody czuły tak samo jak i oni, którzy, północnemi a uprzedzonemi oczyma na arcydzieła Włochów patrząc, te i owe w nich wady wyszukują.

Chodzisz długo z nabożeństwem wpatrując się w tę katedrę, a z niéj, z tych jéj form wspaniałych, cichych ciągle świeżemi, pełnemi falami, niby morze głębokie, poezya przelewa się w serce twoje. Tutaj nawet nie zawadza świat i jego wrzawa. Bo prawie jedynie ze strony facyaty, przeto ze strony dzwonnicy Giotta, przepływa prąd mieszkańców. Po innych stronach cicho i spokojnie; tu i owdzie ktoś z jakiego domu wystąpił, tu lub owdzie zasiadł przekupień zachwalając owoce swoje, lub jakiś staruszek na długim straganie rozłożył szeregi spleśniałych książek do sprzedania. Zresztą cicho i spokojnie!

Teraz, mijając Campanillę, wstąpmy do wnętrza. Zanim jednak przekroczysz te progi, staniesz zdumiały, widząc, że ta świątynia tak ogromna, tak okazała, wysadzana zewsząd płytami kosztownych marmurów, nie ma żadnéj głównéj wystawy (facyaty), bo ściana ogromna, tynkowana — to cała jéj facyata. Na tym tynku ślady farb, prawie do niepoznaki przez słoty spłókanych. Arnolfo rozpoczął z marmurów tę facyatę. Gdy późniéj, jak wiecie, Giotto kierował budową katedry, orzekł, i zapewnie słusznie, że ta „facyata zaczęta nie jest tak świetném arcydziełem, aby nad nią nic piękniejszego wymyślić nie można“. Za zezwoleniem senatu burzy tedy tę wystawę Arnolfa, a skomponowawszy inną, cudnéj piękności, wielką jéj część wykonał. Przecież Giotto umiera, cała prawie katedra stanęła gotowa, a wystawa główna ciągle czekała uzupełnienia

swojego. W roku 1588, niejaki *Benedetto Ugoccione*, którego niektórzy *Maledetto* słusznie przezwali, otrzymał od księcia Ferdynanda pozwolenie zburzenia téj facyaty Giotta. Jak drapieżny zwierz ten nicpoń Benedetto wpadł z oprawcami swojemi na dzieło Giotta. Brutalstwem zbrodniczém, gwałtem Wandala odłamywał kosztowne płyty marmurowe, odczepiał posągi, przystroje. Jedynie okruchy zostały z tych piękności, a te nawet po większéj części przez niedbalstwo gdzieś się zawieruszyły i przepadły dla świata. W sto lat spełna po tych sromotnych barbarzyństwach, wielki książę toskański, oczekując z Bawaryi narzeczonéj syna swojego, sprowadził zastęp malarzy z Bolonii, którzy powlekli gołe ściany malowaną facyatą. Otóż te ślady spłókanéj, malowanéj architektury, które dziś na téj ścianie widzisz, toć są pozostałki ich roboty spłowiałéj (*).

Zaledwie przekroczysz progi katedry, a urzecze cię świat lubéj, wdzięcznéj wiosny w tysiącznych postaciach. Cała posadzka kościelna mozajkowana, roztacza się kobiercami kwiatów. Wpatrujesz się w te dzieci, przez fantazyą i naturę zrodzone, które tutaj tłumną ciżbą zasypały tę przestrzeń ogromną; zdaje ci się, jakby te kwiaty przerozmaite ciągle się przeistaczały pod magicznem zaklęciem wróżki. Wszak to jest dom *Przenajświętszéj Panny Kwiatu*, więc téż fantazya artystów, więc lud pełen cnéj a rzewnéj miłości po posadzce rozesłał kwiaty, by po nich stawiała stopki Święta Boga-Rodzica, gdy zeszedłszy z nieba odwiedza to ziemskie mieszkanie swoje.

Gdy wzniesiesz oczy, gdy je rozpuścisz po tych ogromnych przestrzeniach, zewsząd obwieje cię grozą uroczystą widok nadzwyczajny, do któregoś nie przywykł był w zaalpejskim świecie. Czujesz mimowolnie, że i tu, w tém wnętrzu świątyni, gotyk italski ma właściwe sobie rodzime serce, co czuje po swojemu i kocha po swojemu.

Czytelnik zechce się wpatrzyć w rzut poziomy katedry florenckiéj, przedstawiający mu się na naszéj *figurze 63*.

Naprzód kogóż tu nie uderzy ta przestronność i swoboda oddechu tego wnętrza? Uważcie! Gdy owa przesłynna w poprzek świata katedra kolońska, słusznie uchodząca za panią a królowę wszystkich gotyckich północnych świątnic, pyszni się sklepioną nawą środkową 44 stóp szeroką, nawa środkowa w S. Maria del Fiore dochodzi właśnie aż do ogromnéj szerokości 60 stóp! I zważmy jeszcze, gdy w Kolonii sklepienie nad ową nawą wspiera się na arcypotężnych a grubych filarach, a nadto dość blizko siebie postawionych, tutaj w katedrze florenckiéj to sklepienie, tak szeroko rozpięte, spoczywa na filarach stosunkowo cienkich, smukłych, a takowe stanęły w bardzo znacznéj odległości od siebie, bo, jak widzimy, jest ich tylko po trzy z każdéj strony nawy.

(*) W nowszych czasach zajęto się wzniesieniem nowéj, stosownéj facyaty dla katedry florenckiéj. W Kwietniu 1860 król Wiktor Emanuel położył w tym celu uroczyście pierwszy kamień. Wskutek przeniesienia stolicy do Rzymu praca ta poszła w zaniedbanie. — St.

Otóż myślę, że ta śmiałość sklepienia, to zuchwalstwo bezprzykładne starego Arnolfa jest istną średniowiekową rycerskością, istną butną fantastycznością rozumu, bo opartą na kalkule mechanicznym, i dla tego tak śmiałą, bo jest pewną siebie i umiejętności swojéj. Mistrz-rycerz Arnolfo goni na ostre, kruszy kopie z ciężką materyą, a najpiękniejsza dama, bo sama artystyczna piękność oddaje mu dank. Olbrzymia grubość filarów w tumach europejskiéj północy wymagała rozebrania ich na pęk lasek i kolumn, by przezwyciężyć osiadłość a ziemskość mass; by je zakląć duchem, uskrzydlić i nadać im lekkość a wzlotność ku niebu się wspinającą. Tych zachodów nie potrzebują nasze filary florenckie; one są pełne prostoty, bo czworograniaste, tylko wzdłuż krawędzie ich zapuściły się w nieco wklęsłe pionowe żłoby. Te filary na wysokości 36 stóp wieńczą się w kapitele, od których w jedną i drugą stronę rozpinają się arkady i ostrołuki; na samych zaś kapitelach stanął rodzaj podnóża, nad którém dźwigają się pilastry potężne, a które na wysokości 60 stóp nad posadzką kościelną znów ubrane są w głowicę.

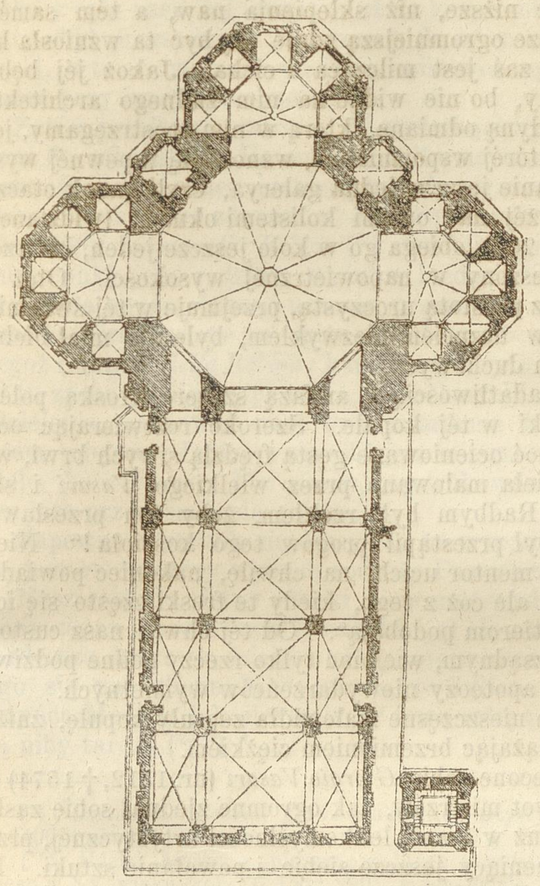

Fig. 63. **Katedra florencka — rzut poziomy.**

Powyżéj śmiało występuje strojna galerya. Ona obiega cały kościół, bo i nawy krzyżowe i chór (presbiterium). Od téj galeryi dopiéro podlatują żebra kościelnego sklepu.

Czytelnik widzi na naszym rzucie poziomym, jako wszystkie trzy ramiona krzyża zamknęły w sobie, trybem północnych tumów, wieniec kaplic, a jest ich tutaj po pięć w każdém ramieniu. Te kaplice są nierównie niższe, niż sklepienia naw, a tém samém, jeszcze wyższą, jeszcze ogromniejszą zdaje się być ta wzniosła kopuła. Kopuła sama zaś jest milcząca i cicha. Jakoż jéj bęben ośmiościenny spokojny, bo nie widać na nim żadnego architektonicznego ruchu, bo jedyną odmianą, którą w nim spostrzegamy, jest ta, że nad galeryą, o któréj wspomniałem, wznosi się w pewnéj wysokości w tym ośmiograniе jeszcze jedna galerya, czyli ganek otaczający go w koło, a wyżéj nad owemi kolistemi oknami (widzianemi na naszéj fig. 61, str. 205), obiega go w koło jeszcze jeden, bo trzeci takowy ganek, zawieszony w napowietrznéj wysokości. Otóż ta wielkość, łącząca się z prostotą uroczystą, przejmuje w téj świątnicy każdego z wędrowców uczuciem niezwykłém, byle nie miał bielma uprzedzenia na oczach duchowych.

Mój cicerone z gadatliwością i amfazą szczero-włoską polecił admiracyi mojéj freski w téj kopule. Szeroko roztwierając oczy czarne i błyszczące, choć ocieniowane gęstą frędzlą siwych brwi, wołał: „Są to arcydzieła malowane przez wielkiego *Vasari* i sławnego *Zuccheri*“. „Radbym był, rzekłem, żeby ten przesławny Zuccheri nigdy nie był przestąpił progów tego kościoła!“ Nieco skonfundowany nasz mentor ucichł na chwilę, nakoniec powiada: „Signor ma słuszność, ale cóż z tego, kiedy te freski często się ichmościom panom forestierom podobają“. Od téj chwili nasz custode okazał się statystą rozsądnym, wielbiąc tylko rzeczy godne podziwu, a nie głosząc szumnéj apoteozy niewydarzeńców wymietnych.

Bo też prawda, że nieszczęsne malowidła zepsuły kopułę, zniżając ją o wiele i obciążając brzemieniem ciężkiém.

Te freski miał polecone sobie *Giorgio Vasari* (ur. 1512, † 1574) co pisząc, jak wiemy żywot mistrzów, tak ogromne zjednał sobie zasługi (*). Lubo on żył już w czasie lekkomyślności artystycznéj, przecież był to człowiek ceniący jeszcze siebie i powołanie sztuki. Po śmierci jego malowali tutaj dwaj *bracia Zuccheri*, bo *Federigo* († roku 1609) i brat jego *Taddeo* (**), obaj ludzie z talentem ale bezsumienni, napuchli dumą, napoczęci złym czasem, a popisujący się szybkością swojego pędzla.

Zrozumie czytelnik, że w katedrze Florencyi, tego stołecznego miasta piękności artystycznéj, pewnie i nie brakuje znakomitych

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

(**) Zwykle nazywają ich *Zaccaro*. Taddeo um. już w r. 1566. — St.

klejnotów sztuki, świecących imieniem mistrzów sławnych. Tutaj Najświętszéj Pannie i rodzinnemu miastu złożył hołdy swoje Gaddo Gaddi, Donatello, Baccio Bandinelli, Benedetto Majano, Michelozzo, Michał Anioł, Masaccio, Luca della Robbia i wielu innych braci po sztuce. Przecież gołe wyliczania tych dzieł byłyby i żmudne i nie na wieleby nam się zdały; szersze zaś rozwody nad niemi przeciągnęłyby opis nasz téj świątyni aż do zmęczenia i nadałyby mu wymiary zbyt przesadne w porównaniu do opisu innych kościołów. Co więcéj, z temi imionami wielkich mistrzów spotkamy się przecież jeszcze przy innéj sposobności.

Zatém przelotem natrącę, że nieladajakiéj baczności godne są drzwi do zakrystyi. Bo one nie tylko namaszczone są pracą arcymistrzów, lecz i przez historyą zostały przeznaczone na świadków głośnego w świecie zdarzenia. Jakoż pole nad temi drzwiami ustroił w bareliefy *Lucca della Robbia* (*), ten luby mistrz, co podobnie, jak inne członki jego rodziny, umiał w biedną glinę, z któréj wyrabiał arcydzieła swoje, tchnąć uczucia przeczyste i wdzięki niebiańskie. Same zaś drzwi ulane ze śpiżu są robotą *Michelozza* i *Masaccia* (**), i tegoż Łukasza *della Robbia*; każdy tedy z tych trzech mistrzów zostawił tu zacną pamiątkę po sobie. Machiavelli zaś, ów wielki polityk i dziejopis, zachował nam owo zdarzenie historyczne, które się w tém miejscu odbyło, i skreślił je z mistrzowska w swojém arcydziele, bo *w historyi Florenckiéj*, wydrukowaném w r. 1525, to jest dwa lata przed śmiercią autora.

Zapewne czytelnik się domyśla, że wypadkiem, o którym mówimy, jest ów krwawy wybuch rodziny Pazzi przeciw Medyceuszom.

Nasz custode, istny włoski cicerone, wydobywszy z siebie wrodzony zapas komedyanckiéj mimiki, jął się nam przedstawiać sceny mordercze, które tu miejsce miały; to udawał Bandiniego, rzucającego się na Juliana Medyceusza, to Juliana upadającego, to Wawrzyńca Medici, jak obwinąwszy lewą rękę płaszczem zasłaniał się nią niby tarczą (***).

(*) *Lucca della Robbia*, głowa znakomitéj artystycznéj rodziny florenckiéj, ur. 1400, † około 1480. — St.

(**) Udział *Masaccia*, pierwszorzędnego przedstawiciela malarstwa florenckiego w XV wieku (zob. T. I str. 290). w tém dziele jest bardzo wątpliwy, gdyż Masaccio umarł w roku 1443, a robotę nad owemi drzwiami śpiżowemi rozpoczęto podobno dopiéro w r. 1446. W jego miejsce jako współpracownika Łukasza przywodzą rzeźbiarza *Maso di Bartolomeo*. — St.

(***) Machiavelli (Dzieje Flor. pod r. 1478 Ks. VIII) oddział, czyli księgę, w któréj opisuje owo sprzysiężenie, zaczyna następującemi uwagami, które ja tutaj co do słowa wypisuję: „Od czasu gdy Medyceusze dostąpili całéj prawie władzy nad Florencyą, już wtedy dla niechętnych téj rodzinie dwie tylko pozostały drogi, bo albo wypadało im znosić cierpliwie ten stan rzeczy, albo téż jąć się spisków aby go wywrócić. Gdy atoli spiski trudno się udają, przeto kończą się zagładą tych, którzy je uknuli, a wzmagają potęgę tego, przeciw któremu były uknowane. Dla tego się dzieje, że po wybuchu każdego spisku, jeżeli rządca nie ginie śmiercią jak książę medyolański, co się atoli rzadko zdarza, ten rządca nabiera ogromnéj wła-

Nakoniec nasz szanowny mentor, nie widząc w nas zbytniego poklasku dla jego scenicznéj sztuki, znowu spoważniał i poprowadził przed jakiś stary obraz malowany a tempera. Na nim mąż

dzy. Bywa też często i to, że jeżeli on pierwéj był dobrym, teraz robi się złym. Bo spiskowcy napełniają go bojaźnią, bojaźń wiedzie go do środków zabezpieczających, bezpieczeństwo zaś zachęca go do srogości, z czego znowu lęgnie się przeciw niemu zawiść, a z téj zawiści często rodzi się jego własny upadek. Tak tedy wszystkie te spiski gubią natychmiast tych, którzy są ich sprawcami, a temu, przeciw któremu były obrócone, w każdym razie szkodzą, choć dopiéro w czasie późniejszym". Potém Machiavelli, jako współczesny tym wypadkom, opisuje koleje sprzysiężenia się rodziny Pazzi. My, prócz jego ksiąg, użyjemy jeszcze innych źródeł, opowiadając pokrótce to zdarzenie. Jakoż dzień 26 Kwietnia 1478 roku, który właśnie był niedzielą, wybrano na zamordowanie Wawrzyńca i Juliana Medyceuszów. Zbrodnia miała się wykonać w kościele katedralnym podczas nabożeństwa, w chwili podniesienia. Głowami knowanego zamachu byli bracia Jakób i Franciszek Pazzi, Franciszek Salviati arcybiskup Pizy, brat jego Jakób i Jakób Poggio. Spiskowcy, schodząc się po raz ostatni na naradę w nocy ze soboty na niedzielę, rozdają sobie role. Pułkownik Montesseco, który dawniéj wziął na siebie zabicie Lorenza, teraz słysząc, że morderstwo ma być wykonane w kościele, przejęty zgrozą, odstąpił od zamiaru. Zatém wyręczają go w tém jakiś Antonio z Voltera i Stephano, ludzie z powołania swojego mniéj wprawni do tego rzemiosła. Franciszek Pazzi i Bandini zaś obowiązują się zamordować Juliana Medici. W niedzielę dzwony wzywają mieszkańców na oddanie czci Panu. Kościół napełnia się tłumami nabożnego ludu. Wchodzi i Lorenzo Medici i siada przed wielkim ołtarzem w zwykłém swojém miejscu. Tuż za nim stają obaj jego zabójcy. Ale dręczący niepokój wstrząsa duszą spiskowców, bo Juliana nie widać. Chwila za chwilą upływa, a jego jeszcze nie ma w kościele. Wtedy Franciszek Pazzi i Bandini, strwożeni, by im ofiara nie uszła, śpieszą do jego mieszkania; prośbami i jedwabnemi słówkami zniewalają by wspólnie z nimi udał się na nabożeństwo. Rzecz dziwna, powiada Machiavelli, ci dwaj ludzie tak zdołali ukryć nienawiść jadowitą wrzącą w ich sercu, iż „i na drodze, a nawet jeszcze w samym kościele prawili płoche fraszki Julianowi, żartując i dowcipkując facecyami, jak to zwykle czynią młodzi". Franciszek Pazzi nawet udaje jakieś serdeczności, uściskał Juliana, chcąc się przekonać, azali czasem suknia nie kryje zbroi. Nakoniec kapłan wznosi hostyą świętą, lud cały rzuca się na kolana, — uklęknął i Julian. Lecz w téj chwili ugodził go śmiertelnie Bandini mieczem, z umysłu do tego sporządzonym. Franciszek rzuca się z wściekłością na Juliana, okrywa go ranami, a w zapomnieniu siebie szaloném sam sobie zadaje głęboką ranę w nogę, Antonio i Stephano uderzają na Lorenza Medici. Lecz oni mniéj wprawni do takich dzieł, ranią go tylko lekko. Lorenzo dobywa szpady i dzielnie się odcina. Mordercy, widząc daremne usiłowania swoje, strachem zdjęci, uciekają z kościoła. Tak wielki krzyk, wrzask, taki zgiełk grzmi od wielkiego ołtarza, że lud strwożony rozumié, że sklepienia kościoła pękają. Bandini, dobiwszy Juliana i zamordowawszy Franciszka Neri, stronnika Medyceuszów, rzuca się teraz na Wawrzyńca. Lecz ten, otoczony przez ochraniających go przyjaciół, wciągniony był do zakrystyi. Teraz znane nam drzwi zakrystyi zatrzasły się — Lorenzo Medici ocalony.

Gdy się to dzieje w katedrze, Franciszek Salviati, wraz z Jakóbem Poggio, na czele zbrojnych spiskowców udaje się do pałacu rządowego, by go obsadzić i senat ująć w niewolę, lub zamordować. Signoria była właśnie zgromadzona. Salviati poleca swoim, aby, gdy usłyszą wrzawę na pierwszém piętrze, natychmiast owładnęli strażą pałacową. A signorii zaś kazał oświadczyć, że przychodzi w wielce ważnych sprawach. Wpuszczono go natychmiast. Zaledwie atoli wszedł z kilku spiskowymi do sali, a tu drzwi się z nienacka zatrzasły. A były one tak urządzone, że zamknąwszy się, tylko kluczem mogły być otwarte. To niespodziewane odłą-

w długiéj czerwonéj szacie, na nakryciu głowy wieniec z wawrzynu; lubo warga spodnia nieco występuje okazując jakąś dumę i cierpkość charakteru, przecież na obliczu jego przemaga wyraz łagodności i słodyczy. W rękach książka. — To Dante! Z jednéj strony téj figury malowane dodatki przypominają Piekło, Czyściec i Niebo. Zdaje się, że ten wizerunek jest rzeczywiście podobny do wielkiego wieszcza, nie ma jednak prawie wątpliwości, że on nie sięga jego czasów, bo z drugiéj strony postaci widać S. Maria del Fiore z gotową już kopułą, która jak wiemy, dopiéro dokonaną była w r. 1434.

Na stronie przeciwnéj kościoła w ramach kolistych umieszczone popiersie Giotta, dzieło *Benedykta da Majano* (ur. 1442, † 1497). A niedaleko od niego patrzy znowu drugie popiersie z podpisem *Brunelleschi*. Wrychle stajesz przed innym wizerunkiem, którego imię równą świeci sławą, jak imiona owych trzech bohaterów poezyi i sztuki, bo mężem, którego tu masz uczcić, jest *Massilio Ficino*.

czenie Salviatego od swoich stronników, czekających na dole jego rozkazów, tak go zmieszało, że ledwie zdołał kilka słów bez związku wyszeplenić; co chwila to bladł, to się czerwienił. Cezar Petrucci Gonfaloniere (niby prezydent senatu), bystrym wzrokiem widząc najwyższe pomięszanie na twarzy Salviatego, krzyknął, wypada ze sali. W sieni ujrzał Jakóba Poggia; a będąc niezmiernie silnym chwyta go za włosy, rzuca o ziemię i oddaje straży. W tym zamęcie i rozruchu, umknął Franciszek Salviati. Senatorowie uzbrajają się naprędce w co który może. Zatarasowali bramy. Tymczasem widzą z okien Jakóba Pazzi, który, na czele uzbrojonéj kupy sprzysiężonych, biegnie przez ulice wołając: „Do broni! do broni!" Już szturmują do bramy. Wtedy Petrucci, trwogę przemagając, rozkazuje schwytanego Jakóba Poggia powiesić w oknie na widok ludu i odstrach powszechny. Mnóstwo schwytanych z towarzyszy Fr. Salviatego wyrzucają żywcem przez okna na bruk uliczny.

Niezadługo atoli lud, kochający Lorenza Medyceusza, bo był ujęty oddawna jego hojnością, tłumami przybywa signorii na pomoc, uwalnia pałac i senatorów. Domy Pazzów przez pospólstwo wzięte. Franciszek Pazzi, nie mogący się ruszyć, ani wezwać stronników swoich do broni, dla utraty krwi z rany, którą sam sobie był w kościele zadał, teraz wywleczony jest nagi z łóżka, ciągniony przez ulice do pałacu rządowego, i powieszony obok Jakóba Poggia. W téj chwili téż Franciszek Salviati znaleziony w kryjówce, przyprowadzony do signorii, został również powieszony w oknie obok Franciszka Pazzi. Powiadają, że był przejęty taką jadowitą zawiścią przeciw Pazzemu, uważając go za powód swojego nieszczęścia, że wisząc około niego, jeszcze go chciał chwycić zębami i ukąsić.

Nie było obywatela, powiada Machiavelli, któryby w tym czasie okropności nie był stawił się u Wawrzyńca Medici, ofiarując mu osobę i majątek swój. Lud rozjuszony na dzidach roznosił po mieście członki krwawe spiskowych. Nikt z nich nie uszedł. Jakoż nawet jeden z nich dosięgnął gór Alpejskich, lecz, przez pasterzy szwajcarskich poznany, został do Florencyi odstawiony. Podobno Bandini uciekł do Konstantynopola, gdzie sultan kazał go okuć i odesłać na miejsce zbrodni.

Dość tych okrutnych, okropnych scen. Opowiedziałem je wam, abyśmy widzieli, że i w téj epoce, gdy tak wielki szereg jasnych ludzi świecił we Włoszech, gdy Italia zabierała się do blizkich a najwyższych tryumfów sztuki, nie brakło jéj w społecznych dziejach ustępów ohydnych i wrzących demonicznych namiętności. Bo ktokolwiek się wczytał w tę historyą wie, że także Medyceusze ciężko zgrzeszyli Pazzom, że i oni nie byli wolni od zbrodni a skażenia na duszy.

Wiecie już, co się dzieje na początku XV wieku, gdy Brunelleschi nadaje nowy zwrot architekturze, Ghiberti rzeźbie, a Masaccio malarstwu, gdy sztuka starożytna klassyczna, dawno wzniesiona do Olimpu, znowu wraca na ziemię i staje żywą wśród ludzi żyjących; wtedy i filozofia Platona, co także jest jedną z niebianek Hellady, uosabia się światu w promiennym geniuszu wielkiego Ficino. Ficino, wyrosłszy pod opieką miłości pełną Cosma Medici, gromadzi około siebie najzacniejsze syny Florencyi i światłoustą wymową prawi im o onym wielkim poecie filozofie, którego mądrość we wieńcu wieszcza i z lutnią złotostrunną w ręku śpiewa o nieśmiertelnéj istocie człowieka, o harmonii światów, które, chodząc po nieskończonéj przestrzeni, grają muzykę odwieczną. A Florencya cała, upojona zachwytem, ze czcią głęboką wita Platona, nazywając go wczesnym wysłannikiem Bożych prawd. Z ambon kaznodzieje z uwielbieniem każą o Platonie; przed Platonowym wizerunkiem świeci niezgasła nigdy lampa, a Cosmo, umierając, każe sobie czytać księgi mądrości ateńskiego filozofa.

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

Przerwałem wczoraj opis owych zabytków, które wiekopomném dziełem stanęły na placu katedry, bom rad był pofolgować czytelnikowi i sobie samemu. Dziś wróćmy do naszego obzieru i przypatrzmy się jeszcze owym dwóm budynkom — bo dzwonnicy, i baptysterium, które, sąsiadując z katedrą wczoraj opisaną, składają się z nią w tak nadzwyczajną a dziwną całość.

Czytelnik widzi dzwonnicę, to dzieło *Giotta* (ur. 1276, † 1336) (*) choć jak przezemgłę na naszym drzeworycie fig. 61 (str. 205) jest to ta sama wieża, o któréj człek wcale nie sentymentalny, bo Karol V, mówił: że żałuje, iż nie ma na nią pochwy, by to cudo sztuki ochronić od wrogich żywiołów. Spostrzegamy, że ta Campanila, jak większa część dzwonnic włoskich, nie zrosła organicznie ze świątnicą samą, jak to bywa na północy. Ba! bo te Włochy są raczéj krajem śpiewnéj melodyi niż wiążącego kontrapunku i harmonii. Tu ojczyzna Rossinich a nie Beethovenów, tu człowiek żyje w miłości z tym pięknym Bożym światem, co go w koło otacza, a mniéj zapada w królestwo tajemnicze, święte, co mu mistycznie szepce i wy-

(*) Zob. T. I, str. 278 i T. II, str. 234 i nast.

rocznią prawi. Zatém też wzniosłość pionowa wież jakoś się w Italii nie krewni z formami samych katedr, co łagodne trzymają się raczéj ziemi i rozkładają się w przestrzenie szerokie obszernego oddechu. Kampanilę florencką mógłbyś nazwać klejnocikiem, cackiem, gdyby ona nie była tak wspaniała, tak dumna swoją szlachetną pięknością i gdyby nie była wysokości tak hardéj, tak niebotycznéj. Bo pomyślcie że ona, licząc 260 stóp, równając się tedy naszéj wieży Maryackiéj w Krakowie, jest wieżą arcywzniosłą; i zważcie, że ona cała, podobnie jak sam kościół, odziała się w płyty czarnego, białego i czerwonego marmuru, składające artystyczne desenie. A wyobraźmy sobie jeszcze, że na tych kosztownych płytach ta Kampanila nie przestaje, że ona się stroi jeszcze w posągi, w płaskorzeźby, które same przez się już są arcydziełem.

Ta wieża włosko-gotyckiego stylu jest jakby głośną spowiedzią Italii z jéj architektonicznych uczuć. Postawmy ją w myśli obok któréj z wież północnego, zwłaszcza niemieckiego gotyku. Wiecie, co się tam dzieje w onéj krainie, w onéj ojczyznie liryki, miłości eterycznéj, myśli bezcielesnych, mglistych, a najgłębszéj spekulacyi filozoficznéj? Naprzód na podbudowaniu czworograniastém, potężném, podsadzistém dźwiga się czworogran; ten u góry cieńczeje, staje się lżejszym, bo ścina cztery swoje narożne krawędzie, a tak zamienia się w ośmiogran. U spodu tego ośmiogranu, a w miejscach kędy występują cztery rogi owego czworogranu, wyrastają wieżyczki wysokie. Ośmiogran wzlatuje zuchwale w powietrze, aż każda z jego ośmiu ścian kończy się w ostrołuk śmiały, zdobny we floresy i kwiaty. Te ośm ostrołuków tworzą u wierzchu tego ośmiogranu jakby koronę kamienną, dzierganą, a ze środka téj korony, niby z jéj wnętrza, strzela ośmiościenna piramida, jakoby obelisk, kończący się ostrzem, na którym kwiaton olbrzymi kamienny, a spozierający na ziemię z pod obłoków niby krzyż, łączy doczesność z niebem. Tak, zacząwszy od samego spodu, aż do eterycznéj ostatniéj iglicy, wieża północna coraz cieńczeje, ulatnia się, zrywając się ku gwiazdom. Dla tego też najczęściéj ta piramida ośmiościenna bywa przezroczem z dzierganych koronek kamiennych, już prawie nie do ziemi należącém. Otóż to stopniowe ścieńczanie i ulatnianie się, ta coraz eteryczniejsza idealność nie znana jest dzwonnicy Giotta. Bo ona u saméj góry jest 39½ stóp szeroka, a u samego spodu dochodzi 42 stóp. Różnica przeto między spodem a górą dzwonnicy arcy mało znaczy; cała wieża jest prawie zupełnie jednostajnym czworogranem. Przecież i u niéj widać coraz więcéj wzmagającą się lekkość, lecz takowa daje o sobie znać tylko z cicha i wielce łagodnie w tych pięciu piętrach, z których się wieża złożyła. Jakoż spód sam znacznéj wysokości nie pokazuje żadnych okien; on cały, będąc podbudowaniem, rozdziela się na pola barwne, wdzięczne, a u góry wieńczy się gzymsem wielce wydatnym; pierwsze piętro jeszcze nieśmiało i skrycie chowa swoje wąziuchne okien-

ka, lecz za to w niżach wyświęca posągi cudnéj roboty. Czwarte piętro, nieco wyższych wymiarów, znowu jest lżejsze od trzeciego, każde z nich wyswobadza się dwoma gotyckiemi oknami po każdéj z czterech stron dzwonnicy. Dopiéro piąte piętro ma formy najwzlotniejsze, więc téż jest najlżejsze, najidealniejsze, zwłaszcza, że tutaj po każdéj stronie ogromne a wzniosłe okno roztwiera wnętrze słonecznéj jasności, a tak radośnie usamowalnia, uduchownia martwą materyą. Otóż do tych kształtów włoskich, tak nieznacznie a umiarkowanie przypominających wlatywanie czysto-gotyckiego stylu, nie byłaby się wcale nadała owa strzelista piramidalność wież zaalpejskich, i dla tego téż Kampanila pokryła się dachem prawie płaskim, niewidnym z dołu.

Lubo, wedle mnie, głównym ruchem urozmaicającym jednostajność tego czworogranu jest gra różnobarwnych marmurów, przecież nie brakuje téż życia w samym rytmie architektonicznym. Jakoż naprzód cztery krawędzie, spotęgowane będąc przyporami, występują wzdłuż całéj wysokości, brzmiąc silnym cieniem, a potém belkowania, gzymsy, oddzielające piętra od pięter, a nakoniec cudnie piękny krajnik, co otoczył koroną głowę wieży — to wszystko przybiera budynek ten w gracyą niewypowiedzianą. A cóż dopiéro te szczegóły! Naprzykład już same okna — one w środku przedzielone obyczajem gotyckim na dwa okienka przez słupki cieńkie, kręcone, a u spodu poręcze marmurowe dziergane we wzorki hoże, wesołe, a potém te wykładane desenie w lekkie kwiaty, w szlaczki, w hafty, pełne wykwintu i smaku! To wszystko czyni tę dzwonnicę pewnie najpiękniejszą ze wszystkich dzwonnic na świecie całym. Najwyższego atoli nabierzesz pojęcia o tém arcydziele, jeżeli w myśli dodasz sobie rzeźby, zrodzone po większéj części geniuszem Giotta! Jakoż na owém wspomnianém przez nas podbudowaniu widzimy ze wszystkich czterech stron wieży po dwa rzędy płaskorzeźb — jest ich wszystkich 54. Na pierwszém piętrze zaś stanęły po cztery posągi z każdéj strony, przeto razem szesnaście; one wszystkie są dokonane wedle rysunków Giotta, niektóre nawet wyrobione własną jego ręką. Bo to tacy byli ludzie! Rzeźbiarz, malarz i budownik w jednéj osobie! A w każdéj z tych trzech dzielnic piękności ten mistrz był panem, a to nawet panem co się zowie.

Posłuchajmy téż treści tych kamiennych śpiewów jego, które do dziś dnia odzywają się jakby arfa proroka, ile razy przed niemi stanie człowiek ze słuchem duchowym. Z osnowy tych rzeźb zrozumiesz, dla czego Giotto i Dante byli przyjaciołmi od serca. Bo wspólny dech, wspólny świat i wspólny duch przenikał ich duszę. Otóż taka jest osnowa tych płaskorzeźb: Stworzenie człowieka; pierwsza jego praca w życiu ziemskiém; Jabal pierwszy pasterz (panowanie nad zwierzętami); Jubal wynalazca muzyki; Tubalkain pierwszy kowal (władztwo nad martwą naturą). Noe pokutuje za

wynalazek wina. Potém ten sam szereg rzeźb, lecz już po następnéj stronie dzwonnicy przedstawia następne epoki ludzkości: Cześć oddana gwiazdom (jako pierwsza religia); sprawienie sprzętów domowych (życie domowe); mąż kiełzna konia — niewiasta przędzie, i tak podobnie. Tym trybem coraz daléj snuje się ta epopeja olbrzymia, nakoniec wspina się w sfery najwyższe sztuki i umiejętności symbolicznie uosobionéj. Zaiste Giotto, to pierwszy historyozof, te rzeźby pierwszą filozofią ludzkich dziejów, jaka pojawiła się na świecie; te rzeźby stanęły za głęboki, przepaścisty tekst do wykładów o rozwoju duchowym świata. Mówię do wykładu żywego słowa, bo w piórze marznie uczucie i myśl. Gdyby takim wykładom ktoś godny wydołał i prawił i roztoczył tę skróconą osnowę kamiennych obrazów Giotta, wiem, żeby zakipiało w duszy słuchaczom, a serca by im się tak rozwarły, żeby się serce każde stało jakby domem wszystkich tych dziejów ludzkiego rodu, a kościołem Bożym.

A wrażenie tych rzeźb tém głębsze, że one tak naiwne i prostoty pełne. Dziwimy się geniuszowi Giotta, który z tak małym przyrządem a zachodem zdołał przemówić o sprawach, sięgających dna ludzkiéj mądrości.

Na piętrze pierwszém, jak wiecie, stanęły posągi. Na jednéj stronie widać czterech ewangelistów dłuta *Donatella* z całą potęgą i prawdą realistyczną jemu właściwą (*). Na drugiéj stronie patrzą w świata dal czteréj prorocy wykonani przez *Andrzeja Pisano* (**) i ucznia Giotta nazwiskiem *Giottino* (***); na trzeciéj mieści się czterech patryarchów przez Donatella, a nakoniec na stronie czwartéj postawił *Nanni di Bartolo* cztery Sybille (****).

Zrozumiecie, że te płaskorzeźby i posągi, będące arcydziełem sztuki a zarazem wzniosłego znaczenia, uświęcają tę dzwonnicę tak wdzięczną i lekką jakimś uroczystym majestatem.

Przezacném atoli dopełnieniem téj trias (troistki) architektonicznéj na tym placu florenckim jest baptysterium di *S. Giovanni*. Jakoż, wprost naprzeciw wielkich drzwi katedry, stanęło to budowanie również świetne i arcyważne.

Czytelnik niechaj zważy, iż się cofamy w coraz dalsze odleglejsze światy historyczne. Jakoż dotknęliśmy się kopuły, w któréj widać wyrastający z gotycyzmu renesans; sama katedra i dzwonnica jest posłem od epoki szczero włoskiego gotycyzmu, a baptyste-

---

(*) Zob. powyżéj str. 209.

(**) *Andrea Pisano*, architekt i rzeźbiarz ur. około 1280, † 1345 roku. Po śmierci Giotta (1336 r.) miał sobie poruczone zarówno wykonanie rzeźb do Dzwonnicy według rysunków Giotta jak samodzielne uzupełnienie ornamentacyi. Niestety tylko mała liczba dzieł rzeźbiarskich przy téj dzwonnicy oparła się dotąd szkodliwym wpływom klimatycznym. — St.

(***) *Tommaso di Stefano*, zwany jako naśladowca Giotta zdrobniale *Giottino*, ur. 1324, † 1356 r. — St.

(****) Sybille te w części przypisują *Łukaszowi della Robia*. — St.

rium znowu wznosi się w stylu przedgotyckim, bo należy do epoki i architektury romańskiéj. Kiedy zaś stanęło to baptysterium — nie wiadomo; to tylko pewno, że zanim rozpoczęto prace około katedry, S. Giovanni był otoczony grobami, jak wspomina Boccacio, a pewnie był wielce staroczesny, gdyż wtedy już wymagał odnowy, którą też Arnolfo dokonał (*). Ten kościół S. Giovanni jest budową ośmiościenną, zatém koncentrującą się w sobie. Pokrył się nie kopułą, ale dachem również o ośmiu trójkątnych połaciach; w środku, gdzie one się zbiegają, wznosi się latarnia.

S. Giovanni dowodzi, że od najdawniejszych czasów dekoracya, zarazem wykwintna, kosztowna, a przytém prawdziwie estetyczna, była potrzebą serca Florencyi. Styl włosko-romański i w tém baptysterium i w kościele S. Miniano odziewa się w najcudniejsze szaty swoje i świeci się w tym stroju jakby do ślubu ubrany. Istotnie, styl ten w obu tych dwóch budowaniach ześlubia się na zawsze z historyą sztuki.

Zatém lekki opis teraz wystarczy. Co się tyczy zewnętrznego widoku, wiemy już, że S. Giovanni jest ośmiogranem. Teraz uważmy, że cała budynku wysokość wznosi się we trzy kondygnacye, rozdzielone od siebie przez wielce piękne i artystyczne gzymse. W dolnéj nie ma okien, tylko drzwi. Przypory silne po rogach, a dwa płaskosłupy w środku rozdzielają tę kondygnacyę czyli raczéj każdą jéj ścianę na trzy pola, z których każde pasami ciemnemi marmuru znów rozdzielone na mniejsze, wielce kształtne pola. Ściany kondygnacyi drugiéj także przedzielone na trzy części przez dwie kolumny, stojące, jak się rozumie, nad owemi dolnemi. Te kolumny drugiéj kondygnacyi nierównie są lżejsze, bo ich krawędzie są odcięte tak, że kolumny tworzą połowę ośmiokąta; co więcéj, te kolumny głowicami nie sięgają do samego gzymsu nad niemi bieżącego, ale arkadami półkolistemi łączą się między sobą i z przyporami na narożnikach. W każdéj z tych części widać u góry po jedném oknie, a poniżéj tego okna umieszczone trzy małe arkadki, z kolorowego marmuru wyrobione, są istną miniaturką owych wielkich arkad, w których są objęte. Trzecia kondygnacya jest najwyższa; i tutaj po dwa lekkie płaskosłupki, między któremi po trzy barwne pola z marmuru. Ta kondygnacya zaprawdę jest raczéj attyką, bo jest tylko nadmurowaniem, czyli ścianą, któréj na wewnątrz już tylko odpowiada poczynająca się kopuła kościelna. Widzimy przeto, że ściany wnętrza są rzeczywiście nierównie niższe, niż się zewnątrz być zdają. Ten budynek zjednał sobie uwielbienie nawet surowych, często nieprzebłaganych znawców. Bo nie tylko całość jest wielce estetyczna, ale rozdzielenie jéj, wszystkie szczegóły przypominają

(*) Jak się zdaje *San Giovanni* wybudowano w VI-ym wieku na miejscu starorzymskiéj świątyni. Arnolf przebudował ten kościół w r. 1294. — St.

owe misterne czucie piękności, które żyło niegdyś w sztuce starożytnéj. Co więcéj, uważają, że te architektoniczne dekoracye są wyższéj wartości artystycznéj, niż przystroje samowolne katedry, a to dla tego, że w baptysterium, wedle różnego znaczenia konstrukcyjnego różnych szczegółów (np. kolumn, gzymsów, arkad, cokułów i t. d.) podobierane też są marmury odpowiednich barw.

Wnętrze tego baptysterium (czyli kościoła Św. Jana) jest również arcy estetyczne, bo u góry wznosi się na kolumnach galerya, stanowiąca niby drugie piętro. Nie będę się już rozwodził nad blaskiem i przepychem świecącym w tém wnętrzu; owe kolumny ze wschodniego granitu, kapitele ze śpiżu grubo pozłacane, płomieniejące mozaiki na złotém tle a pokrywające sobą całą kopułę i galeryę, słowem całe wnętrze kościoła, daléj szczere złoto i drogie kamienie lśniące na ołtarzu — to wszystko razem patrzy arcybogato, uroczysto i wspaniale. Pomijając atoli dzieła sztuki, zdobiące wewnątrz kościół, śpieszę, bym czytelnikowi pokazał najwyższy artyzm, stanowiący właśnie chwałę na świat głośną tego baptysterium. W tym celu wyjdźmy ze świątyni, bo ten artyzm pojawia się właśnie na trzech bronzowych drzwiach kościelnych.

Najprzód drzwi zwrócone na południe w dwudziestu oddziałach przedstawiają żywot Sw. Jana i niektóre cnoty chrześcijańskie. Są one dziełem *Andrzeja Pisano* (*). O rodzinie Pisanów, będącéj rodziną wielkich artystów i o epoce i o pierwiastku, którą każdy z nich wyobraża, prawimy na inném miejscu. Tutaj, gdzie o dziele samego Andrzeja mówić nam przychodzi, uważmy najprzód, że on jest istnym synem epoki gotyckiéj, zatém należy do tego kierunku, który i we Francyi i we Włoszech germańskim zowią; i dla tego to właśnie Andrzéj tak blizkim krewnym duchowym Giotta. A *Giotto* jest właśnie rejem nowego zwrotu sztuki w świecie; on jest artystą wskróś romantycznym, artystą epoki greckiéj. Wszak o nim już mówiliśmy i jeszcze dokładniéj mówić będziemy.

Otóż czém Giotto jest, czém on jest zwłaszcza jako malarz, tym zupełnie stał się Andrzéj Pisano jako rzeźbiarz. Baczmy atoli, iż ten, że tak powiem, Giottycyzm Andrzeja stanowi właśnie ową ogromną zaletę jego skulptury. Jak styl Giotta, tak i styl Andrzeja, skromnemi środkami, umiarkowanym zachodem dokazuje wielkich rzeczy; otóż to umiarkowanie, ta skromność środków tego stylu jest właśnie powodem, że on się jeszcze nadaje do plastyki, że on nie przestępuje granic skulptury. Jakoż rzeźba, a nawet płaskorzeźba ma zupełnie inne a mianowicie ciaśniejsze warunki, niż malarstwo w pełnym swoim rozwoju. Tak się tedy dzieje, że te drzwi Andrzeja są opowiadaniem zupełnie plastycznym żywota Św. Jana. Tak np. na tych naszych drzwiach widać Św. Jana jak chrzci Zba-

(*) Zob. powyżéj, str. 229.

wicięla. Pan Jezus po pas wstąpił do wody, latoli po przez fale lekkie widać postać jego. Z jednéj strony stanął na opoce Św. Jan wylewając czarę na głowę Pańską. Z drugiéj strony rzeki także na opoce klęknął anioł. U góry Duch Ś-ty. Ze szczytu każdéj z tych skał wyrasta powiewna palma. Albo spójrz na drugi bareliew: Święty Jan złożony w trumnie. Młodzieniec stoi u głów jego z zapaloną gromnicą. Kilka figur, otulających się w szaty długie, szerokie, zbliżyły się do oblicza umarłego, nachylając się ku niemu, i ze czcią a najgłębszém zebraniem się w sobie wpatrują się w te drogie rysy; widać, że groza pełna uszanowania i żałoba serdeczna woła i kwili się w ich sercu. Rzekłbym, że one milczą i wstrzymują dech, nie ośmielając się nawet głośno zapłakać. Te wszystkie figury są istnemi myślami, uwidomionemi duchami. Taki jest Giotto, taki jest Andrzej Pisano. Rozumie się, że w téj rzeźbie koniecznie się też znaléźć muszą i niedostatki tego stylu. Tutaj albowiem natura nie jest jeszcze spełna pierwowzorem, bo idealność, właściwa sztuce romantycznéj, oddycha, jak wiemy, raczéj w duchów krainie nad rzeczywistość wzniesionéj.

Zupełnie inny świat, inny okres historyi pojawia się, gdy staniesz w obec obu tamtych podwojów, z których jedne umieszczone są na północnéj, a drugie na wschodniéj stronie baptysterium. One to są arcydziełem wykonaném przez *Lorenzo Ghiberti* (ur. we Florencyi 1378, † 1455). Wszak to są też same drzwi, dla których rozpisano między artystów konkurs europejski, do którego, jakeśmy rzekli (*), należał Brunelleschi i Donatello, a w którym otrzymał pierwszeństwo Lorenzo Ghiberti mający wtedy lat 23. Wszak to nad niemi pracował Lorenzo lat blizko czterdzieści.

Północne drzwi w dwudziestu kompartymentach obejmują żywot Pana Jezusa. Lubo one świecą mistrzowską, wysoką pięknością, jednak nie o nich nam teraz mowa. Raczéj zwróćmy całą naszą uwagę na drzwi umieszczone ze wschodu, to jest na te, które znajdują się wprost naprzeciw głównych drzwi katedry. One przedstawiają dziesięć ustępów z Pisma Świętego Starego Zakonu. Każda z dwóch połowic drzwi zamyka pięć kompartymentów, więc pięć ustępów. Cóż wam powiedzieć o chwale tego śpiżowego dzieła? Przecież o tych drzwiach wyrzekł ów hardy i surowy arcymistrz Michał Anioł, że one godne być drzwiami do raju, i dla tego je do dziś dnia drzwiami niebiańskiemi zowią. A gdy wielkiemu Michałowi Aniołowi zarzucano, że się nie ożenił, że nie ma rodziny własnéj, rzekł: Patrzcie, Ghiberti miał potomków i majętność; jego potomkowie pomarli, mienie jego się rozsypało, a te drzwi rajskie po nim zostały. Cicognara, bystry znawca, nam współczesny (**), woła, że one są najcudniejszém dziełem skulptury na świecie całym.

(*) Zob. str. 212.
(**) Hr. Cicognara † 1834 r. Zob. T. I, str. 202 przyp. — St.

Zanim więcéj o tém nadzwyczajném dziele powiemy, czytelnik zechce się przypatrzyć naszemu drzeworytowi *fig. 64*. On przedstawia nam dwa takowe ustępy z tych drzwi, które dałem przerysować z fotografu (*).

Gdy patrzymy się na te rzeźby, uderza nas najprzód ta właściwość, iż nasz mistrz na jednym i tym samym kompartymencie umieścił po kilka scen z jednego ustępu dziejów świętych. Tak np. w wyższym oddziale naszego drzeworytu przedstawia ustęp z historyi Abrahama w trzech jakby aktach. Jakoż Abraham ofiaruje Izaaka na górze Moria, daléj pojawienie się trzech Aniołów Abrahamowi w dolinie Mamre — Abraham błogosławi Izaakowi. W niższym zaś oddziale Ghiberti rozsnuł całą historyę Józefa. Widać i zaprzedanie jego, tłómaczenie snu, ucztę wyprawioną przez Józefa braciom, puhar ukryty w worku zboża Beniamina i t. d. Tak tedy, co się dzieje w historyi w ustępach czasu, w téj rzeźbie przetłómaczone na ustępy w przestrzeni, zwłaszcza na różne oddalenia, na różne tła. Perspektywa wprowadzona w płaskorzeźbę!!



Fig. 64. **Drzwi śpiżowe.**

(*) Treść wszystkich kompartymentów jest następna: 1) Stworzenie Adama i Ewy — pożywają owoc zakazany; utracenie raju. 2) Kain uprawia ziemię — wraz z Ablem czyni ofiary Panu — bratobójstwo. Przekleństwo Boże. 3) Noe wy-

Ale perspektywa rodzi się nie tylko przez zmniejszające się wymiary przedmiotów coraz więcéj oddalonych, ale krom tego jeszcze przez stopniowanie barw, świateł i cieniów. I dla tego właśnie perspektywa jest żywiołem malarstwa a jest przeciwna rzeźbie.

Znać przeto, iż ten tak świetny mistrz Ghiberti, wprowadzając perspektywę w te cudne śpiżowe rzeźby swoje, przestąpił granice skulptury. To spostrzeżenie tém więcéj uderza, iż, jakeśmy dopiéro rzekli, Andrzej Pisano, który go przecież wyprzedza w czasie, trzyma się już ściśle warunków rzeźbiarstwa! Zjawisko to, z razu tak dziwne, tłómaczy się bliższém zastanowieniem. Uczuciom i usposobieniu ludów chrześcijańskich, jakeśmy już tyle razy rzekli, malowanie, jako sztuka romantyczna, nierównie więcéj odpowiada niż rzeźba. Zatém idzie, że ich rzeźba zostaje pod wpływem malarstwa. Andrzej Pisano, choć jest rzeźbiarzem, trzyma się stylu, którym maluje Giotto, a właśnie ten styl, jak wiemy, jest jeszcze tego rodzaju, że może być przeniesionym do skulptury, bez przekroczenia jéj zakresu. Przeciwnie za Ghibertego fantazya artystyczna już tak urosła, już tak się rozwinęła potęgą, że cały świat stał się jéj dziedziną. I uczucia i myśli, i wszystkie głosy wewnętrzne, i piękna ciała i oblicza, cała przestrzeń w około i wszystka natura jéj — i góry i kwiaty i drzewa stały się królestwem, z którego, jako z dziedzictwa swojego, ta fantazya bierze osnowę a treść swoją; słowem, ta fantazya teraz już opanowała te obszary, które są właściwe malarstwu na pełnych szczytach jego rozwoju. Cóż przeto dziwnego, że Ghiberti, jako wróżbita genialnéj téj fantazyi, jako jéj syn ukochany, stał się w rzeźbie jéj wiernym przedstawcą; lubo rzeźba jest właśnie tym rodzajem sztuki, który nie zdoła wystarczyć owym obszarom, owemu wszechdziedzictwu, które, jak się rzekło, jest przekazane jedynie samemu malarstwu. Ghiberti maluje rzeźbą, dłutem; jego dzieła śpiżowe staną za malowane obrazy. Patrzysz w nich na gruppy tłumne figur, drzewa, kwiaty, góry, otoczenia architektoniczne, różne odległości i tła w przestrzeni i t. d., zatém widzisz w rzeźbach jego cały ten świat, który jest raczéj sferą malarza a nie skulptora.

Tak tedy, ośmieliłbym się wyrzec, że wielki mistrz Lorenzo Ghi-

stępuje z rodziną z Arki — czyni całopalenia. — Sadzi winną latorośl — przeklina Hama, błogosławi Sema i Jafeta. 4) Abraham ofiaruje Izaaka. — Trzech Aniołów pojawia się Abrahamowi, błogosławi Izaakowi. 5) Urodzenie Jakóba i Ezawa — Ezaw na łowach — Jakób tymczasem podstępem dostępuje błogosławieństwa ojcowskiego. 6) Józef wrzucony od braci do studni — sprzedany Putyfarowi — tłómaczy sny Faraonowi — poznaje braci — raczy ich biesiadą — każe ukryć puhar złoty w zbożu Beniamina. 7) Mojżesz na górze Synai — Jozue i lud oczekuje go w dolinie. 8) Wody Jordanu się cofają — głazy rzeczne postawione na pamiątkę tego cudu — Jozue rozpina dwanaście namiotów — oblega Jerycho. 9) Dawid zwycięża Goliata — przemaga Filistynów — wraca z tryumfem. 10) Królowa Saba w pysznym orszaku odwiedza Salomona i ofiaruje mu bogate dary.

berti ma dwie jakby istoty, dwie strony czyniące go synem dwóch epok artystycznych. Jakoż, patrząc na ową osnowę ogromną, którą geniuszem swoim ujął, następnie na arcymistrzowstwo jasne, jakiém on nad tym obszarem panuje, zważając jeszcze na te jego gruntowne studya nad naturą i rzeczywistością, a przedewszystkiém nad wzorami sztuki starożytnéj, bacząc nakoniec, na tę piękność idealną, która jest sercem i żywotem dzieł jego; uwzględniając mówię to wszystko, widzimy, że on już należy rzeczywiście do nowéj, do renesansowéj epoki. A przecież znowu, z drugiéj strony, widzimy w tym mistrzu natchnienie, a zapatrywanie się wskróś romantyczne, bo on żywioł malarski, malowniczy wprowadza w dziedzinę rzeźby, a tém samém znać, że on ogarniony jeszcze uczuciem fantazyi średniowiekowéj (*). Wszak to dopiéro Michał Anioł i współczesne mu skulptory XVI wieku znają dokładnie granice i warunki rzeźby, wyuczywszy się ich ostatecznie na wzorach starożytnych.

Zważ jednak! Właśnie sama ta dwoistość, żyjąca w dziełach Ghibertego, jest głośném świadectwem wielce możnéj jego genialności. Gdyby Ghiberti był artystą na nieco niższą miarę, ta dwoistość pewnieby raziła, odzywałaby się jakimś brzękiem niby zerwanéj struny. A przecież zaledwie zatrzymasz się przed temi podwojami, już utoniesz w nich sercem całém, duszą całą; uczucia twoje, porwane na lotach tego wielkiego mistrza, radeby oddać się natchnieniu jego. Ten geniusz ochuchał, ukoił wszystkie ziemskie rozdwojenia. W obec jego dzieł zapominasz wszelkich ścisłych, wyrozumowanych prawideł. I zaiste, wglądając w te obrazy, w te światy jego, już patrzymy jakby w otwarte serce dziejów ksiąg świętych; nie spostrzegamy drobnych wymiarów figur, bo one już w naszych oczach duchem urosły, i słyszymy co one do siebie mówią, i żyjem ich życiem i oddychamy wśród nich, i stajemy się wraz z niemi uczestnikami ich losów, ich trosk i wesela. A przecież mimo naszéj wiedzy tchnie z tych obrazów niewiadoma wróżba, że ten świat, który się roztacza w obec nas, nie jest światem rzeczywistości, bo wdzięki idealne tych postaci, te niebiańskie uśmiechy natury otaczającéj ich w koło przenoszą widza w dziedziny rajskie, bezułomne, co promienią nieśmiertelném życiem a miłością innego świata.

(*) Powyższe uwagi także przypomną właściwość artyzmu naszego *Wita Stwosza*. I Stwosz jest rzeźbiarzem i snycerzem, i on maluje dłutem i tworzy perspektywy i gęste gruppy i krajowidoki; słowem, ogarnia właśnie ten świat, który jest tylko dla malarstwa światem właściwym; co więcéj, on swoje figury rzeźbione, strugane powleka barwami, zbliżającemi je niby do natury. Pytamy, cóż to ma za znaczenie? Pierwiastek romantyczny, malowniczy tak wybujał, iż wkroczył w dzielnice rzeźby, téj sztuki klassycznéj, i w jéj obrębach gospodarzy, jak we własnym domu. Zob. Listy z Krakowa, T. II, str. 154 i następne.

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

Cny czytelniku mój, przechadzając się ze mną po placu katedry, spotkałeś się aż z trzema okresami sztuki pięknéj. Jakoż najdawniejszym tam pomnikiem jest baptysterium Św. Jana, należące do epoki romańskiego stylu; to dzieło tak piękne i bogate złożyłoby nam wraz z równie przecudnym kościołem S. Miniano (odnow. roku 1013) obraz architektury romańskiéj w najstrojniejszym jéj wykwicie; w Pizie atoli obaczymy jeszcze katedrę (z r. 1063) i do niéj należące budynki, które nam dopełnią pojęcia o tym stylu na ziemi toskańskiéj. Wyobrazicielką zaś architektury drugiéj połowy średnich wieków, to jest architektury gotyckiéj, była dla nas katedra florencka (założ. 1296), poczęta z duszy wielkiego Arnolfa, i dzwonnica jéj (r. 1334), w któréj Giotto wyśpiewał poetyczne natchnienie swoje. Aż na końcu kopuła (z r. 1421), wznosząca się niby tryumfem nad gotykiem katedry, zwiastuje pierwsze ocknienie ojczystego ducha Włoch, bo jest dziełem architektury renesansowéj zrodzonéj w fantazyi Filipa Brunelleschi. Nie opuścimy atoli jeszcze dzieł epoki gotyckiéj. Bo to przecie nie lada była ta epoka! Ona i pod względem kultury rodu ludzkiego zacne położyła zasługi. Wszak to w czasie stylu gotyckiego, wśród namiętności wrzących, niesfornych, butnych wyrobiły się pierwiastki idealne, rycerskie, poetyczne a wystąpiły w dziejach uczucia nieznane starożytnemu światu: uczucia honoru i szlachetnéj idealnéj miłości. Te pierwiastki, dostawszy się nam spuścizną po owych Średnich Wiekach, bronią nas jeszcze dziś i chronią byśmy do szczętu nie przepadli, nie zjałowieli na piękne w tych zabiegach materyalizmu, w tych niespokojnych frymarkach obecnéj nam społeczności.

Wyszedłszy z naszéj kwatery na Lung-Arno bierzemy się na lewo. Po prawéj stronie naszéj ciągnie się kamienna balustrada, bieżąca wzdłuż rzeki Arno. Po lewéj stronie stanęły rzędem to pałace, to znów domy zwykłe, co powstały uczciwą pracą i oszczędnością a zachodem wytrwałym. Mijamy téż nie jeden suty budynek, co niegdyś, będąc pałacem a stolicą możnéj rodziny, patrzał z boku na te domy sławetne, mierząc je po swojemu dumném spojrzeniem, a teraz sam zeszedł na oberżę, na hotel, gdzie lada kto się rozpiéra, burmistrzuje, byleby zadzwonił mieszkiem pełnym.

Ile razy posłyszę, że jakiś zamek staroczesny z gotycka przebrany, lub brat jego z rodu jakiś stary pałac w mieście idzie na sprzedaż publiczną, wtedy zdaje mi się, że słyszę wołanie nocnego stróża, co wykrzykuje godziny na zegarze społeczności. Ale nocny stróż woła a woła, aż ochrypł, a ci, którzy go słyszéć mają, śpią sobie w najlepsze a śnią o postaciach zapadłych, co dawno pomarły i dawno pogrzebane na cmentarzu historyi — i nie pojawią się więcéj, chyba jako pokutujące duszyczki żądające paciorka. Niechajże się przebudzą one śpiochy a niechaj po zapustach idą na popielec a czekają z radością palm Kwietniowéj Niedzieli.

Po co nam atoli te koncepta niepotrzebne! Oto lepiéj zwróćmy się ku Arno, który, jak wiecie, ciągle nam towarzyszy. Wzdłuż niego cisną się tłumem ludzie; przez niego przeskakuje aż pięć mostów, po których również biegną ciżbą ludzie, a każdy z tych tysiąców a tysiąców choćby raz rzuci okiem na Arno. Więc téż nie dziw, że ten syn natury, oczyniony urzeczeniem spojrzenia ludzkiego, zwolna i poważnie toczy wody swoje. Ale — niechaj-no wypłynie w kraj otwarty, wtedy często rozkiełzna dziką chuć swoją, a Europa czyta po gazetach, przy cygarach, jako Arno straszliwą powodzią znowu zatopił wioski i miasteczka Toskanii. Bo téż ten proces biédnego człowieka z naturą materyalną nigdy się nie kończy. Z razu zwalczał jéj lwy i smoki i węże przez Herkulesów a Krakusów swoich, to znów ona uderzała na niego w postaci głodu, gradu, mrozu, moru, pożaru, trzęsienia ziemi, ognistych wybuchów gór i t. d. i t. d. Gorzéj atoli, gdy te mocy przyrody, przedzierzgnąwszy się na własne domowniki jego, zbuntują się boleścią, chorobą, kalectwem i t. d.; ale najgorzéj gdy mu staną na zdradzie zamaskowane w schlebne, zwodne zachcianki cielesne i t. d.

Tak przemądrze filozofując miałem już milczkiem minąć most *Ponte Vecchio*, a przecież on jest dziełem zacném *Tadeusza Gaddi* (*), najcelniejszego ucznia Giotta. Ten most dźwiga na sobie zamaszyste budynki, w których niegdyś bywały składy sławnych wyrobów złotniczéj sztuki. Wszak tu niegdyś starszy Ghirlandajo i Benvenuto Cellini sprzedawali dziwy swojéj artystycznéj fantazyi.

Dziś na tym moście jakoś nie pyszno i biédno, a artyzmu w tych wyrobach może nie ma ani na lekarstwo. Jednak ten nasz Ponte Vecchio, choć tak szary i bury a osiwiały, chlubi się innego rodzaju dziełami sztuki, co mu przyszły z dawnych lat. Jakoż tu widzisz gruppę marmurową Herkulesa i Nessusa, którą w roku 1600 wykonał *Jan z Bononii*, i Przenajświętszą Pannę malowaną przez *Andrzeja del Sarto*. Tak to tutaj w téj Florencyi szlachetne koncepcye dłuta i pędzla żyją wśród życia codziennego a gwarów hałaśnych ulicy. Niepodobna, aby te zacne dzieła, spoglądając się na ciągnących tędy ludzi, nie zostawiły w duszy ich śladu swojego spojrzenia i nie wyświęcały na jaw co lepsze i wyższe. Jestem pewny, że zwłaszcza oczy téj Bogarodzicy Andrzeja, patrzące jakby z Nieba na przechodzących, uciszają nie jedną namiętnostkę dziką i nie jedną złą chęć.

Stojąc na tym Ponte Vecchio, spojrzyj w jedną stronę, a obaczysz inny most, bo *Ponte alle Grazie*, on z epoki goty-

(*) Zob. powyżéj str. 207. Według podania most ten pochodzi jeszcze z czasów rzymskich, a Gaddi go tylko przebudował. — St.

ckiéj (*), przeto patrzy poważnie i groźnie niby forteca obronna. Dla utwierdzenia potężniejszego swoich filarów, dźwiga na nich zamaszyste domy, wygląda przeto jak dzielny mąż, co im cięższe a ważniejsze podejmuje powinności brzemię, tém silniéj się utwierdzonym być czuje. Teraz przejdź na drugi bok mostu Ponte Vecchio i popatrz znów na most *S. Trinita*, co, będąc dziełem *Bartłomieja Ammanati* (ur. 1511, † 1592) (**), wdzięczy się fantazyą szesnastego wieku. Ale i bez téj daty zgadłbyś ze samego stylu renesansowego jego metrykę. Jakoż ten most tylko trzema łukami płaskiemi przeskakuje Arno, a przeskakuje z filaru na filar tak lekko i gracyjnie jakby łania leśna. Widzisz! Te dwa mosty są budową niby wprost utylitarną, techniczną, lecz gdy są dziełem wielkich mistrzów już samym artystycznym stylem swoim prawią wdzięcznie o epoce, która je zrodziła.

Mimo ciżby ludności, mimo pałaców i mostów zdawało mi się, iż ciągle ze mną kroczył jakby żyw ów stary *Arnolfo (di Cambio)* przed wiekami zmarły. Widziałem go w téj wędrówce mojéj przed sobą takim jakim jest na dawnym drzeworycie we Vasarim; to samo miał oblicze, te same usta, a oczy głębokie płonące, to samo czoło, w którém pracujący ciągle duch wyrobił sobie tak potężne pagóry. Ciągle widziałem w wyobraźni tego mistrza-budownika katedry florenckiéj, który do niéj rzekł: „Jam cię uchronił przeciw trzęsieniom ziemi, a od gromów piorunnych niechaj cię sam Bóg zachowa“. I nie dziw, że mi był ciągle na oczach Arnolfo, bo wielcy umarli chodzą żywi wśród żyjących i przemawiają do późnych pokoleń dziełami swojemi. Umarli są otuchą dla prawnuków dobrych a groźbą i strachem dla złych a wyrodnych. Szedł ze mną i Arnolfo i prowadził do kościdła *S. Croce*, który także jest zacném dziełem jego.

Ten kościół postawiony dla ubogiego zakonu OO. Franciszkanów r. 1294; więc i cała budowa uboga a przecież ogromnych wymiarów a szerokiego oddechu.

S-ta Croce zbudowany w krzyż łaciński w trzy nawy podłużne a jedną poprzeczną. Filary rozstawione w potężnych odległościach dźwigają arkady ostrołukie. Filary są ośmiościenne, ale nie pokazują na sobie ani śladu rozlaskowania, właściwego gotyckiemu stylowi na północnéj stronie Alp.

Podobnie i arkady nad niemi rozpięte bynajmniéj nie są rozebrane na architektoniczne członki. Powyżéj tych arkad wzniesiona ściana z oknami, co rozświecają nawę środkową. Spojrzawszy w górę nie obaczysz hardego gotyckiego sklepienia, pokrywającego kościół, nie obaczysz nawet stropu, ale li gołe wiązanie dachu. Tak tu ubogo i biédno! A przecież całość świeci tutaj gracyą i pięknością pełną prostoty. Powyższym trybem pokryte są i nawy poboczne. Ale gdy stary genialny Arnolfo wszystko obliczył, zważył i przemyślił, więc odgadł konieczną potrzebę związania z sobą ściśle naw i ścian kościelnych; wiedział jednak, że belki same przez się tego nie dokażą, więc mistrz w poprzek naw pobocznych od filarów do ścian rozpina arkady murowane, a tym trybem organicznie i silném utwierdzeniem posprzęgał ściany i nawy wszystkie. Kościół ten tak prostéj konstrukcyi nigdzie nie jest ubrany w ornamentykę, bo wzgardziwszy wszelkim przystrojem i wszelką ozdobą, wszędzie jest goły i ubogi, a jednak bylebyś zapuścił oczy po tych olbrzymich przestrzeniach, bylebyś się wsłuchał w te harmonie, w te wymiary z taką grandezzą pojęte, wyznasz, że to ubóstwo jest pełne wspaniałości — i wyznasz, że obok niego tém obrzydliwiéj się wydaje owa wspaniałość uboga wielu dzisiejszych budowli, w których cegły bezczelnie udają ciosy, cynk śpiże, w których kije drewniane, odziewając się sztuczną massą, udają kolumny wykonane z kosztownego marmuru (dość przypomnieć budowy a jeszcze do tego rządowe w jednéj ze stolic Niemiec północnych). I zaiste ta świątynia, choć uboga, jest nieskończenie uroczystą i okazałą tchem swojego mistrza (*). Zatém całém sercem pojmujemy, że się stała „Panteonem“ wielkich ludzi Florencyi — że objęła imiona co ślą jasność swoją na cały ucywilizowany świat, na długi szereg późniejszych stuleci.

Patrz — czytaj — to Dante! On jest jednym z tych ludzi, co mogą o sobie powiedzieć: „Ja milion, ja ludem całym, ja jestem wszystką nadzieją i boleścią jego, ja jego skonem i tryumfem, ja jestem całą epoką historyi“. I dla tego właśnie, że Dante wszystkie boleści, wszystkie cierpienia swojego ludu objął w piersiach swoich, dla tego właśnie, że on w jednéj, jedynéj osobie swojéj objął pokoleń tyle, dla tego on jest nieśmiertelnym, bo ten tylko człowiek umiera i umiera na wieki, co jedynie jest własną, wyłączną jednostką swoją; bo ten tylko człowiek, co jedynie jest sobą samym i żyje li w sobie i dla siebie, taki tylko człowiek usycha jako liść spadły z drzewa, jako podcięte zioło polne. Jednostki umierają, bo są jednostkami; kto żyje ogółem, prawdą powszechną, ten żyje na zawsze. Mniejsza o to, że ten tu pomnik nie godzien olbrzymiego wieszcza, którego kości daleko od rodzinnego miasta spoczęły; mniejsza o to, że późniejszych skarłowaciałych czasów nie stać było, by dziełem wielkiém uczcić wielkiego poetę! Dante się obszedł bez pomnika poświęconego jemu przez ludzi, wszak on sam jest pomnikiem, którym uczcił wszystkie czasy i uwielbił cały ludzki ród.

(*) Zbudowany 1235 r. — St.
(**) Zob. str. 160.

(*) W roku 1863 ozdobiono kościół S-ta Croce nową facyatą, wykonaną według zarysów znakomitego budowniczego początku XVI wieku *Szymona Pollajuolo*, zwanego *Cronaca*. — St.

Patrz i czytaj: „Michał Anioł Buonarotti“. Jak Dante wyśpiewał z głębi ducha dzieje piekła i czyśca i nieba, jak on jest pieśnią całego tysiąca lat średnich wieków, tak Michał Anioł w budowaniach swoich i w posągach i malowanych postaciach stał się wieszczem nowoczesnych dziejów świata. Bo on swoją indywidualnością ogromną stał się indywidualności w artyzmie prorokiem; on był pierwszy, co indywidualny nastrój artysty wprowadził w dzieła sztuki. Dziwny to a wielki tytaniczny człowiek! Wszystkie uczucia, kipiące i wrzące po wszech narodach w szesnastym wieku, zuchwalstwo harde, te niebolotne myśli, ten niepokój szamocący się ducha, te boleści rodzenia, i znów ta poezya, co staje śpiewając i śmiejąc i płacząc na rozsypiskach dopiéro co runionego średniowiekowego świata; słowem te wszystkie żywioły, co rozpłynęły po ówczesnym świecie, co, choć niewidome, żyły i drgały w powietrzu, w wodzie, w obłokach, we krwi, w sercu, te wszystkie żywioły uosobiły się, zebrały w jednym człowieku, a tym człowiekiem był Michał Anioł Buonarotti. Dziwny to i wielki człowiek! Bo choć on był wcieleniem i uwidomieniem mocy ogólnych, powszechnych, rozlanych po świecie, przecież znowu nie był ich głuchą personifikacyą; owszem, on wręcz przeciwnie był samym sobą, był spotęgowany indywidualnością, a przy tém był tak osobistym, osobniczym, oryginalnym geniuszem, że do niego już nikt nie był podobnym, że nikt nie był nawet najdalszym jego pokrewnym po duchu. On stanął zupełnie samotną postacią w przybytku duchów. Ztąd też rodzi się niedościgła potęga jego, ztąd jego wielkość, lecz ztąd też spłynęły klęski na świat sztuki!

Jednak ani nam podobna wspomnieć choć w kilku słowach o wielkoludach duchowych, o których tu prawią pomniki, w kościele i po kaplicach porozstawiane; słyszysz wołanie przeszłości świetnéj, ogromnéj. Słuchaj, kto jeszcze w tych przybytkach spoczął w sławie a chwale dla świata. Tu Machiavelli, a tam Galileusz, a tam znowu Alfieri! Każde z tych imion zamknęło w sobie ważną część historyi i kultury ludzkiéj, każde z tych imion jest streszczoną historyą współczesnéj im Europy; jest ogniskiem wszystkich jéj promieni. A krom tych jasnych ziemskich gwiazd, znajdziesz i inne zacne duchy co, choć skromniejszéj poświaty, uczciwą pracą zasłużyły się ludziom. Bym jednego tylko z nich wspomniał, powiem, że i tu w S. Croce przechowane prochy Ludwika Lanzi (ur. 1732, † 1810). Wszak on jest nam oddawna znajomy, boć to jego dzieło tak często przytaczamy, gdy nam przychodzi prawić o mistrzach włoskich.

Lecz S-ta Croce ma także powierzone sobie popioły Polaków, co tu w krainie Etruryi, złożyli doczesne powłoki swoje. W téj świątyni naprzód pomnik Michała Skotnickiego odezwał się do mnie akordem przeróżnych a wdzięcznych tonów. Zaiste, przeróżne to były dźwięki, a złożyły się one w harmonią, która wprost płynęła do serca. Jakoż Skotnicki jest i ziomkiem naszym i choć tylko był miłośnikiem sztuki, stał się jednak sam znakomitym artystą. A potém uważmy, że ten grobowiec i sam przez się jest tak piękny, a pełen smętnéj i rzewnéj poezyi. Powtórzenie tegoż pomnika, wykonane przez tegoż samego mistrza Stefana Ricci i temuż Michałowi Skotnickiemu przez małżonkę poświęcone, znajduje się téż w naszéj wawelskiéj katedrze w kaplicy Szafrańców. A tak pamięć ziomka przenosi duszę z panteonu Florencyi do naszego własnego panteonu, nad brzegi téj Wisły naszéj, co niesie do morza obraz wawelskiego grodu. Patrząc na ten ziomka grób, czujesz, że i dusza twoja jest jakoby owym zwierciadlanym na Wiśle obrazem; bo choć bez wytchu i spoczynku płyną myśli twojéj fale, choć płyną, choć śpieszą w daleką cudzą dal, wiecznie a wiecznie na téj płynącéj uczuć fali przeziera się i ów rodzinny gród.

Przecież jeszcze jednym tonem przemówił do mnie ten pomnik. Wszak dzisiejsze całe pokolenie Krakowa, wszyscy znaliśmy, szanowaliśmy nie dawno zmarłą Elżbietę Skotnicką z dawnéj rodziny krakowskiéj Laszkiewiczów. Była to niewiasta polska dawnéj, zacnéj szkoły. Tylko dla siebie oszczędna, dla ubogich ludzi i dla przedmiotów sztuki szczodra (*).

Najpromienniejszą atoli chwałą naszą na téj etruskiéj ziemi jest grobowiec Zofii hr. Zamojskiéj, księżniczki Czartoryjskiéj. W ka-

(*) E. Skotnicka i tę ma zacną zasługę, iż umierając zapisała bogate i liczne zbiory artystyczne Akademii krakowskiéj pod warunkiem, aby na zawsze dwóch młodych artystów miało utrzymanie za granicą w celu dalszego wykształcenia się. Szlachetna myśl testatorki nie przyszła do skutku z powodu, iż pożar z roku 1850 zniszczył po większéj części zbiory takowe przed wykonaniem testamentu. Co się zaś dotycze grobowca Skotnickiego we Florencyi, przytaczamy tutaj wyrazy uczonego Valery (Voyages en Italie), bo z nich czytelnik pozna i osnowę grobowca tak krakowskiego jak i florenckiego, a zarazem usłyszy zdanie obcych o tym pomniku: „Le mausolée du comte Joseph Skotnicki, Polonais, ami des arts, mort à trente-trois ans d'une maladie de langaeur, un des meilleurs ouvrages de M. Ricci, est touchaut; il lui fut élevé par sa jeune épouse: une lyre, des pinceaux, faisant allusion aux talents du comte Skotnicki, une belle figure de femme représentant la Foi conjugale au pied d'une colonne que surmonte une urne funéraire, forment tout le monument. Le Polonais, qu'il renferme, malgré la douce obscurité de sa vie, semble digne d'habiter parmi les morts glorieux de Sainte-Croix“.

Nasz p. Ambroży Grabowski, w opisie swoim: *Kraków i jego okolice*, mówiąc o pomniku Skotnickiego, umieszczonym w katedrze naszéj, stosuje do niego bardzo słusznie następujące słowa Lady Morgan (Italie), wyrzeczone o pomniku florenckim: „La belle tombe du Comte Skotnicki est de Ricci, sculpteur celébre et membre de l'académie florentine. C'est un ouvrage d'une simplicité noble et d'un gout exquis; et la charmante figure de femme qu'on voit assise sur la terre dans tout l'abandon de soi méme que donne la vraie douleur, offre une image naturelle et frappante d'une tristesse profonde. Le monument a été élevé par une jeune et tendre epouse: l'idée en est donc extrèmement heureuse“.

plicy cichéj, choć przezacnie strojnéj, roztwiera się niża; w niéj sarkofag, na którym spoczęła postać zmarła.

Ale ta postać nie umarła! Ona żyje nadziemskim żywotem, ona jest jakby cichém wtórowaniem hymnów nadświatnych; rzekłbyś, że śpiewy niebiańskie, że harmonie anielskie tu przybrały na siebie ciało, stały się tu widne dla śmiertelnego wzroku ludzi biedzących się jeszcze w nizinach doczesnego żywota. Po obliczu piękności przeczystéj a naniebnego uśmiechu, po ułożeniu wdzięcznem a uroczystém, po samych szatach harmonii pełnych, po całéj téj postaci rozwiane są tchy innych światów; znać tedy, że ona zasnęła za ucałowaniem miłości nadziemskiéj. Zaiste, wpatrując się w ten pomnik, widzisz jakby poranną łunę, co promieni wróżbą jasności pozgonnéj. Tu na tym pomniku widzisz na żywe oczy ową ogromną różnicę fantazyi klassycznego świata, a sztuki romantycznéj, bo nowożytnych dziejów. Ów żywot staroczesny pogański jest wskróś ziemskim żywotem, on oddychał pełnemi piersiami w świecie tutecznym, w chwili obecnéj przelotnéj; — więc téż cała duszy treść owych ludów wypowiedziana była w uroku ich artyzmu, bo wszystko a wszystko, co wówczas przebywało w tajnikach piersi ludzkiéj, zdołało się wcielić w zmysłowe formy sztuki, zdołało się całkowicie uwidomić w posągach ich bogów uroczych. Serce zaś uświęcone Chrystusową prawdą stało się już nieśmiertelnego żywota przybytkiem, więc dla niego nie wystarczy już żadna postać cielesna, żadna forma zmysłowa, choćby wzniesiona do szczytu ideału sztuki; bo i najwyższéj piękności ideał, będąc uwięziony w kształty tuteczne, nie podoła treści najwyższych prawd, nie ukoi tęsknoty ku niebu zwróconéj. Dla téj treści, z góry danéj, dla téj tęsknoty ku wiekuistéj ojcowiznie, dzieło artystycznéj piękności jest jedynie łuną poranną, zwiastującą wróżbą, lecz wróżbą zagadkową, bo niedokończoną, niedomówioną. Jeżeli zaś dzieło sztuki dla ludów chrześcijańskich takowe tylko ma znaczenie, przeto téż dzieła artystyczne, zrodzone wśród tych ludów, winny być właśnie wyrazem tego znaczenia; one winny proroczyć, że się poczęły w treści nieśmiertelnéj człowieka, lecz że nie podołały wypowiedzieć całkowicie téj treści, że jéj nie zdołały objąć w zupełności w sobie. Ztąd téż same te dzieła sztuki chrześcijańskiéj są właśnie objawem téj nieukojonéj tęsknoty, co płacze w sercu naszém; one są tém proroctwem rozpoczętém a niedomówioném.

Chodzą pobożne, rzewne wieści między ludźmi, że duchy umarłe pojawiają się w życiu doczesném, by pocieszyć nieutulone żale tych, co po nich płaczą na ziemi. Na postaci zagrobowéj rozpłynęła poświata wiekuistego świtu, i uśmiech i pokój niewidziany od ludzi wśród biéd tutecznych. I rajskie niepokalane widziadło przemawia pociechą niebiańską i szepnie z cicha słówkiem, uśmiechem o obecném niewysłowioném błogiém szczęściu swojém. I umilknie i ulotni się ten gość tamecznéj dziedziny niby woń, nie dokończywszy słów o nadziemskiéj szczęśliwości błogiéj bez granic. Bo, zaiste, tego zagrobowego żywota jasności ani ziemska mowa wyrazić nie zdoła, aniby jéj pojęli żyjący jeszcze na ziemi. Takowy jest charakter sztuki chrześcijańskiéj, taka cecha twórczéj, romantycznéj fantazyi, takowe przeczucie opłynęło cudowny pomnik Zofii Zamojskiéj w kościele florenckim Krzyża Świętego.

Zaiste mistrz *Bartolini* (*), stwarzając ten grobowiec, sam sobie wystawił pomnik własnéj chwały. Myślę, że to dzieło jego śmiało na równi stanąć może z owym tak wielkiéj a tak słusznéj sławy pomnikiem królowéj Ludwiki w Charlottenburgu pod Berlinem (dłuta Raucha). Może kto z czytelników moich mógłby mniemać, że ja, ujęty czcią dla rzeczy swojskich a poszanowaniem dla pamięci matki najznakomitszego naszego obywatela, dałem się unieść nieco przesadném uwielbieniem rozprawiając o pomniku Zofii Zamojskiéj. Otóż przywodzę wyrazy jednego z niemieckich najnowszych pisarzy o Włoszech, który pewnie nie zapędził się zbyt gorącym zapałem. On, wspomniawszy „o cnotach wysokich i zaletach umarłéj, o niebiańskiéj słodyczy i dobroci rozlanéj na jéj rysach“, powiada „że ta postać jest dziełem sztuki tak wzniosłém, iż dla niego samego warto odbyć podróż do Florencyi“ (**).

Przecież czas, byśmy nawrócili do objawów sztuki w téj świątnicy S. Croce. Jest ich tutaj szereg arcy znakomity a żal bierze, że mówić możemy jedynie o niektórych z nich, bo o tych, które najzręczniéj przypadają do celu naszego.

Pierwszy nasz pokłon oddajmy, jak słusznie, pramistrzowi *Giotto*. W kaplicy Baroncelli spotykamy obraz arcy ważny, bo napis na nim *Opus magistri Joeti* jest już niewątpliwém świadectwem pochodzenia jego.

Giotto jest ogromną indywidualnością, mającą potężne cechy swojego osobniczego geniuszu, a przecież mogącą być zrozumianą jedynie na tle swojego czasu, bo na tle epoki gotyckiéj, któréj on właśnie dał początek na ziemi włoskiéj. Możnaby atoli zdanie odwrócić i wyrzec, że gdy Giotto był ogromną indywidualnością a geniuszem wskróś oryginalnym, właśnie dla tego on jest doskonałym przedstawcą swojego czasu a epoki. Bo rzekliśmy już na innem miejscu, że osobnicza indywidualność, że oryginalne usposobienie geniuszu

(*) *Lorenzo Bartolini*, znany rzeźbiarz włoski w pierwszéj połowie bieżącego wieku, ur. 1777, † 1850 roku. Miękkość i sentymentalizm Kanowy doprowadzał w swych dziełach, z małemi wyjątkami, do przesadnéj maniery. — St.

(**) *Eduard von Lossow*, Reisehandbuch für Italien. Berlin 1853, str. 47. To zdanie p. de Lossow o pomniku hr. Zamojskiéj tém godniejsze uwagi, że zwykle za granicą, zwłaszcza w stronach ojczystych autora, nie psują nas zbytniemi pochlebstwy. Gdy autor zapewnia, że dla tego jednego pomnika wartoby pojechać do Florencyi, więc téż powiedziéćby można, że dla owych samych uczciwych wyrazów jego warto kupić jego dziełko, a to w razie gdyby nawet nie było tak użytecznem, jak niém jest rzeczywiście.

z jednéj strony, a ogólny charakter epoki lub narodu z drugiéj strony są niby dwa odwrotne przeciwieństwa; lecz właśnie dla tego one się jednoczą w duchu wielkiego człowieka. Przypominamy tedy cechę przeważną romantyczności, któréj tak wybitnym wyrazem jest sztuka epoki gotyckiéj. Tą cechą jest, jak wiemy, idealność, a zatém zwrócenie się ku wnętrzu ducha, do myśli, ztąd odwrócenie się od natury, od zewnętrznego świata; ztąd w téj epoce natura, świat rzeczywisty o tyle tylko waży, o ile jest koniecznym do wyrażenia treści duchowéj, myśli abstrakcyjnéj. Ta treść duchowa a myśl głęboka, często nadświatna, żyjąca w dziele sztuki, jest głównem zadaniem artyzmu. A gdy znów ta treść, będąca myślą, a jéj zewnętrzne wyrażenie nie przenikają się nawzajem wskróś, gdy to wyrażenie wzięte z natury miewa prawie tylko wartość zewnętrznego znaku (giestu), zatém takowe stanowisko często bardzo rodzi z siebie allegorye.

Otóż takim był Giotto, takim jest jego obraz w kaplicy Baroncelli, przedstawiający koronacyą Przenajświętszéj Panny. Zaiste, to małoważenie sobie przyrody a rzeczywistości wyraża się w tym obrazie Giotta wielu cechami. Tak np. nie spostrzeżesz tutaj studyów troskliwych natury ani w karnacyi, ani w draperyi, nie zgadniesz np. materyi, z których uszyto te szaty; co więcéj, te twarze, choć wcale nie są nie piękne, przecież wyraźnie po nich znać, że Giotto mniéj dbał o urok ziemski, o promienną piękność. Jak na wielu jego malowaniach, tak i na tym tu obrazie widzimy, zwłaszcza na obliczu Boga-Rodzicy, oczy długie a nie dość wysokie, nie dość rozwarte, nos prosty, podłużny, równy — a część twarzy, nosowi odpowiednia, także zbyt przeciągła, zwłaszcza w stosunku do całego oblicza, broda wązka a wydatna. Ta ostatnia właściwość tém mocniéj tutaj występuje, że twarz od brody podwiązana chustką. Jednak za to najgłębsza treść duchowa wykwita z głębi tego obrazu. A Giotto jest arcymistrzem w objawieniu takowéj treści. Jego genialność właśnie w tém tkwi, iż, mając malować jakąś scenę, jakby prorockim duchem chwyta pewien rys, pewien szczegół na pozór drobny a będący właśnie wyrazem najgłębszéj istoty, najgłębszéj idei. Zrazu widz mniéj wprawny nie spostrzega tych szczegółów, więc téż nie odgaduje głębokiéj treści; lecz gdy się duchem wczyta w to malowanie, z nienacka błyśnie mu w duszy myśl Giotta, i w duszy mu się rozwidni jakby jasnością nadziemską. Otóż tę właściwość trzeba miéć ciągle na oku, na sercu, chcąc zrozumieć wielkość Giotta, jego oryginalną genialność (*). Tę właściwość mistrza, którą jeszcze nie raz wspomnimy, widać téż spełna na téj koronacyi, choć ją łatwiéj czuć niż opisać można. Zatém tutaj podajmy tylko lekki

(*) Porównajcie ustęp powyższy z tém cośmy rzekli o Giotto w T. II str. 234 i następne, tudzież trafną charakterystykę Giotta w dziele *Burckharda, Cicerone.*

i powierzchowny opis. Na wysokim wspólnym tronie usiadł Zbawiciel i Przenajświętsza Matka jego. Oblicze Chrystusa Pana widno tylko w profilu — bo całą postacią zwrócił się do Rodzicy swojéj. Sposób podnoszenia rąk, nachylenie ciała, oczy, usta i wszystkie inne najdrobniejsze właściwości wyrażają tu cześć Chrystusa Pana dla Królowéj Nieba. A dopiéroż sama postać Maryi Panny, — ona tylko nieco zwróciła się do Zbawiciela; w pokorze cichéj niby biernéj, bezwolnéj oddaje się woli Niebiańskiego Syna. Pochyliła z lekka głowę; oczy patrzą w dal, ramiona bezświadomie spuszczone, ręce same przez się jakby instynktem skrzyżowały się na piersiach. Rzekłbym, że tutaj najmniejszy szczegół, nawet udrapowanie szat wyraża tę jedną wspólną myśl. Czujesz, iż temu aktowi świadkiem są słońca i gwiazdy i wiekuistość cała.

Wszak zawsze tak bywa, iż każdy geniusz, dopinający się nowego duchowego szczebla, wydoskonala również i technikę odpowiednią. Nie ma wątpliwości, że tedy i technika malarska wiele była winna mistrzowi Giotto (*).

W téj saméj kaplicy Baroncelli znajdziesz obrazy przedstawiające sceny z żywota Boga-Rodzicy a wykonane przez *Tadeusza Gaddi* (**) najzacniejszego ucznia mistrza *Giotto*. Trudny między niemi wybór! Wspomnę tylko o dwóch dziełach. Na jedném przedstawione narodzenie Przenajświętszéj Panny; na wszystkich obliczach obecnych niewiast uśmiecha się głęboka rzewność, radość serdeczna, a przecież to uczucie, choć wspólne wszystkim twarzom, na każdéj objawia się z osobna inaczéj, bo wedle przeróżnych odcieniów indywidualnych. Na drugim fresku widzisz Trzech Królów ze wschodu. Oni, czuwając wśród nocy, z nienacka, jakby błyskawicę bożą, ujrzeli gwiazdę światłości; a wśród światłości, wśród jasnych promieni gwiazdy pojawia się Pacholę święte. Dreszcze radości, zachwycenia mrowiem przeszły trzech mężów, rzucili się na kolana; a każdy innym ruchem, innym wyrazem oblicza, inną postawą wyraża wstrząśnienie duszy swojéj.

Tak maluje Taddeo Gaddi!

Tak kościół S-te Croce szczycić się może nieprzebranym zasobem wielkich dzieł sztuki; w każdéj kaplicy przemieszkuje jakiś prześwietny duch przeszłości. W tym kościele schodzisz się np. z dziełami: Lucca della Robia, z Agnolo Gaddi, z Giottino, z Andr. Verrochio, z Vasarim, z Donatello; wszak tego mistrza znajdziesz właśnie ów krucyfix, który, jak już wiemy, wywołał współzawodnictwo kolegi jego a przyjaciela Filipa Brunelleschi.

Żal mię bierze, iż się nie mogę dłużéj zatrzymać w pierwszym

(*) Co do techniki Giotta, odsyłam czytelnika do znakomitego dzieła: *Ruhmor, Italienische Forschungen*, t. II. str. 61.

(**) Zob. powyżéj str. 207.

dziedzińcu tutejszego klasztoru, by wam opisać dokładnie kaplicę rodziny Pazzi, będącą właśnie dziełem naszego Brunelleschiego. Ona weseli się arcywdzięcznym przysionkiem swoim, co strojny w kolumny korynckie, w portal wysadzany wewnątrz kasetonami, w piękne belkowanie i attykę lekką, gracyjną, a tak jest jakby pierwszym skowronkiem zapowiadającym klującą się sztukę renesansową.

Stanąwszy powtórnie na placu S. Croce, spojrzałem na tę facyatę jego gołą, ubogą, niedokończoną i nie zaczętą (*), za którą przechowują się rzeczy tak jasnego znaczenia. Ba! alboż to i z ludźmi inaczéj się dzieje! Ile razy przechodzisz około człowieka jałowego z pozoru, a w jego sercu świecą klejnoty nie przeczuwane od ludzi; on umrze od nich nie poznany, lecz Bóg postawi go kiedyś obok wiekuistego tronu swojego.

Pragnąc już dziś dokończyć sprawy naszéj z gotykiem florenckim, dość długą i nużącą pielgrzymką, ruszyłem do kościoła *S-ta Maria Novella*.

Facyata jego tak urocza i radosna, iż rozjaśnia pogodą duchową cały ten plac S-ta Maria Novella, bo na jéj spojrzenie nie jeden z tych domów szarych a troszkę kwaśnych weseli się i wdzięczy, jak się weseli nie jedno stroskane kłopotkami serce na widok pięknéj, szlachetnego serca niewiasty. Nie darmo téż Michał Anioł, który nie był wcale skory do pochwał, świątynię S-ta Maria Novella nazywał „narzeczoną“ a kochanką swoją. Mistrzem budownikiem téj facyaty był *Leon Batista Alberti* ur. 1398 (**). Z téj daty już widzimy, że jego fantazya jest córą epoki renesansowéj we Włoszech. Nie łacna mu była sprawa ubrać tym stylem nowym kościół, zbudowany w architekturę gotycką. Przecież gładko mistrz Alberti wywiązał się z trudnego zadania. Wielkiéj pięknosci jest ten wzniosły portal u góry półkolem zamknięty; z obu boków jego stanęła harda a szlachetna rzymska kolumna. Po obu stronach portalu facyata ozdobiona czterma krągłemi arkadami, które spoczęły na kolumnach smukłych. Tak tedy lekkość gracyjna, wiosenna rozpłynęła się po téj facyacie; od góry ta dolna kondygnacya zamyka się prześliczném belkowaniem. Kondygnacya druga jest nierównie węższa od dolnéj, odpowiada albowiem tylko środkowéj jéj części. Aby jakoś te dwie kondygnacye zestroić, mistrz Alberti po obu stronach wyższéj dodał ściany wyginające się, niby essownice. Toć jest

(*) Zob. przypisek na str. 239. — St.

(**) *Alberti* urodził się według jednych we Florencyi 1398 r. według innych zaś we Wenecyi 1404 r. Facyatę marmurową do S-ta Maria Novella wykonał między 1456 i 1470 r. Należał on do ludzi prawdziwie wyjątkowych pod względem wszechstronności swego uzdolnienia. Był bowiem nie tylko znakomitym budowniczym, lecz i filologiem, matematykiem, rzeźbiarzem, malarzem, poetą i muzykiem. Pisał o malarstwie i architekturze. Umarł roku 1472. — St.

pierwszy przykład takich essów, który miał tak licznych naśladowców. Sansovino zastosował je w Wenecyi w S. Giorgo de' Greci (T. II, str 189 fig. 29), a w naszym kraju znajdziesz ich bez liku. One dość podejrzanéj artystycznéj wartości, bo nie łączą się z konstrukcyą budowy.

Gdym wstąpił do wnętrza, objął mnie gotycyzm niewypowiedzianéj butności, bo pomyślcie sobie, że filary, dźwigające sklepienie a stojące w jednym i tym samym rzędzie, są oddalone aż na 46 stóp (w świetle)! A nie ma téż żadnéj kwoty żelaznéj, coby dopomagała filarom do dźwigania rozpierających się sklepień, ani téż na zewnątrz kościoła nie obaczysz zbyt potężnie występujących, przypornych filarów. Pytasz, cóż to za śmiałkowate, zuchwałe rycerze sztuki tu budowały? Ci rycerze, zamiast kasków żelaznych, nosili kaptury, zamiast zbroi, habit mniszy — byli to dwaj zakonnicy Dominikanie, bo fra (brat) *Sisto* i fra *Ristoro!* (*)

W kościele nabożeństwo. Ludność florencka, skromnie lecz smacznie ubrana, modli się rzewnie. Zatém z cicha, nieznacznie posunąłem się pod kaplicę Ruccellai, znaną mi z dawnych lat. Tu przy ścianie kościelnéj z jakie 20 schodów kamiennych, wązkich, prowadzą do kaplicy. Wszedłem i obaczyłem się w obec obrazu Najświętszéj Panny, tak przesławnego dzieła *Jana Cimabue*. Obraz powieszony nizko na ścianie; przy drugiéj ścianie ołtarz; siadłem na stopniach jego, by z nabożeństwem wpatrywać się w pracę mistrza, co przed pięćset kilkadziesiąt lat umarł, a w téj chwili bawi między nami we wieńcu promiennym. Kaplica od strony kościoła otwarta; widać na dole modlący się lud; wonie kwiatów, obłoki z kadzideł, śpiewy wznoszą się w górę i wpływają w kaplicę, wtórując naszemu dumaniu. Tutaj rzadko zapewne odprawia się nabożeństwo, cały ten drobny przybytek osamotniony, oddalony od świata. I miłe i święte było dla mnie to opuszczenie; nie byłem sam jeden, bo łączyłem się w duchu z dziełem wielkiego mistrza. Wszak Jan Cimabue (ur. 1240, † 1300) jest pierwszym, jest poczęciem, zawiązkiem nowożytnéj sztuki; ona od niego liczy żywot swój, on stanął na czele całego artyzmu nowożytnego świata. Cimabue jest malarzem romańskiéj epoki, nauczycielem Giotta, twórcy stylu epoki gotyckiéj.

Najświętsza Panna siadła na tronie, okrywa ją szata długa, o rąbkach złocistych. Opona na głowie, spadająca po czoło, zakrywa je prawie po brwi; świeci na czole gwiazda, świeci téż gwiazda na ramieniu prawém. Pacholę Święte, całe odziane w sukienkę, prawą rączkę wyciągnęło wprost siebie, dwóma palcami niby w dal skazuje, niby błogosławi, i samo patrzy w daleką przyszłość. Po każdéj stronie trzy aniołki. Lecz one są symetrycznie umieszczone

(*) Budowę rozpoczęto w r. 1278, a ukończono w r. 1357. — St.

po nad sobą. W koło obiega deseń, w którym malowane popiersia świętych misternéj roboty.

Otóż taka jest cała treść obrazu.

Chcesz-li objąć w myśli wielkość Cimabuego, porównaj go ze sztuką, która go wyprzedzała, to jest z bizantyńskiém malowaniem. On przejściem do nowéj epoki, on przeto ogniwem przeszłości z przyszłym rozwojem. Ztąd płyną te urzeczenia dziwne, te tajemnicze grozy, któremi ci wiąże ruch serca ten obraz. Patrzymy z radością, ale spokojnie na jasne, pełne słońce, patrzymy z uniesieniem ale cichém na gwiazdy, któremi na nas mruga jasne, milczące niebo nocne; lecz gdy przez teleskop dojrzymy w głębi przepaścistéj nieba bieluchny obłoczek, niby dech rozwiewny, przezroczysty, wtedy nas przejmą mrowie i dreszcze podziwu, bo obłoczek ten, ta para rozwiewna jest roztulającym się kwiatem w Bożym ogrodzie, jest przyszłą, poczynającą się gwiazdą, co może kiedyś po lat milionach zaświeci, będzie światem, a może stanie się także rozumnych jestestw mieszkaniem. Każde poczęcie, każde pierwsze zwiastuny życia przenikają duszę tajemniczém mrowiem. I w duchu Cimabuego począł się nowy artystyczny świat; ztąd płynie na nas ten urok a groza mrożąca, magiczna jego dzieł.

Wpatrując się w tę Najświętszą Pannę, widzisz jeszcze ślady bizantyńskiéj szkoły. Jakoż bizantynizmem jest symetryczność prawie architektoniczna jawiąca się w całéj kompozycyi, a mianowicie w ułożeniu parami tych aniołków; daléj cała ta ich jakaś abstrakcyjność (np. nie wiedzieć nawet na czém one klęczą); następnie jeszcze bizantyński styl przypominają i koloryt ciemnawy i same rysy oblicza Najświętszéj Panny i rysunek jéj oczu i nosa, a nadewszystko już draperya o tych fałdach nieco ostrych, sztywnych, gwałtownych. Z drugiéj strony atoli świeży, nowy świat pojawia się tu licznemi wysłannikami swojemi; to oblicze Bożéj Rodzicy nie jest już martwém, niewzruszoném; już lekki a łagodny smętek patrzy jéj z oczu, już uczucie owiało jéj usta, koloryt, choć jeszcze ciemnawy, już nie jest brunatny. Główka Pana Jezusa prześliczna; owa symetryczność kompozycyi ułagodzona; jakoż np. choć aniołki, należące do jednéj pary, w ogóle odpowiednie są co do ułożenia i trzymania rąk, przecież one między sobą znów różnią się choć drobną odmianą; a ich głowy przecudne, ich włosy swobodnie w kędziory spływają. A te popiersia medalionów w koło odznaczają się prawdziwie nową i wiosenną koncepcyą. Tak przeto z pośród niewoli a martwicy bizantyńskiéj budzi się życie twórczéj swobody. Nie ma téż wątpliwości, że mistrz Cimabue i w tém przeszedł mistrzów swoich nowogreckich, że wydoskonalił technikę malowania (*).

(*) *Rumohr, Italienische Forschungen* (T. II, str. 31) powiada, że bizantyńscy malarze nakładali farby twardo i ostro, lub téż używali maniery kreskowanéj.

Jest to ten sam obraz, o którym prawi Vasari (T. I), że świat jeszcze nie był widział równie doskonałego dzieła, i opowiada, że tłumy ludu, przejęte czcią dla tego wizerunku Najświętszéj Panny, z największą pompą i przy odgłosie trąb odprowadziły go z mieszkania mistrza do kościoła. Do tegoż samego obrazu, Signoria florencka, chcąc uczcić Karola, króla Sycylii, towarzyszyła mu na przedmieście do skromnego domu Cimabuego, by mu pokazać nie widziane jeszcze przez nikogo dzieło wielkiego artysty. A wedle starego podania, wraz z królem i damy Florencyi w najbogatszych strojach cisnęły się do onego domu. Z czego tak się cieszyli sąsiedzi, że to przedmieście przezwano „Borgo Allegri“, a imię to zachowało się i na przyszłość, choć późniéj to przedmieście wcielone zostało do samego miasta.

Słychać lekkie szelesty po kościele, spojrzałem z kaplicy w dół; już nabożeństwo się skończyło. Pożegnawszy się tedy ze czcią rzewną z obrazem, a tém rzewniejszą żem pomyślał, że go może nigdy już nie obaczę, zeszedłem do kościoła. Tu już oddawna czający się na mnie custode poprowadził przed, czyli pod ów sławny krucyfiks *Filipa Brunelleschi*. Jest to właśnie to dzieło głośne F. Brunelleschiego, którém ten mistrz upokorzył Donatella, nieco zarozumiałego przyjaciela swojego. Szkoda, że praca Donatella przechowuje się jak wiecie w S. Croce, bo gdyby oba te dzieła wielkich mistrzów były umieszczone obok siebie, byłoby rzeczą arcy zajmującą to porównanie ich z sobą. Ba! z krucyfiksu Brunelleschiego nie zdołam wam zdać sprawy; bo jakoś niedogodnie i niekorzystnie był w téj chwili oświecony. Niechaj człeczyna bez serca, bez głowy, przeczyta ci głośno ustęp z Mickiewicza, a obaczysz, co on z téj poezyi zrobi! Czém deklamacya dla poematu, tém oświecenie dla rzeźby.

W samotnéj kaplicy Ruccellai z dzieła Cimabuego owiewał was dech epoki romańskiéj; wstąpmy do kaplicy Strozzi, a obaczymy życie wrzące, którém kipiał okres sztuki gotyckiéj. Tu maluje *Andrea Cione* zwany *Orcagna* (*). Wszak ten mistrz-malarz-rzeźbiarz-budownik stawiał ową Lodżyę de Lanzi, ozdobił ją rzeźbami a zjednał sobie chlubę i innemi znakomitemi dziełami skulptury. W téj tu kaplicy obraz o pięciu ostrołukich oddziałach. Figury malowane na tle złocistém u spodu A. D. 1357 wyrazy: *Andreas Cionis de Florentia me pinxit.* I na ścianach roztaczają się prace tego wielkiego mistrza. Sąd ostateczny — rozwarte niebiosa — po powietrzu na rozpiętych lotach unoszą się grające, śpiewające anioły, nie przeliczone zastępy świętych mężów i niewiast, i cała ludność

Od czasów zaś Giotta włoscy artyści pokrywali swoje obrazy a tempera malowane płynną powłoką, łagodzącą szorstkość nałożonych farb. Być tedy bardzo może, powiada *Rumohr*, że Cimabue dał pierwszy przykład tego zwyczaju.

(*) Zob. powyżéj str. 158.

błogich wniebowziętych wybrańców. Zapewne trzeba było wielkiego geniuszu, aby takowe niewyczerpane bogactwo figur ująć w jedność mocą kompozycyi. Wyższéj jednak czci i podziwu godzien ten wyraz wysokiéj szlachetności i zacności, przemawiający w tych figurach wszystkich. Jakby purpurowe Boże zaranie rozlewa się na ich obliczach, na ułożeniu ich ciała jakaś anielska słodycz a przeczyste, nadziemskie uczucie. Tak jest, ten Andrea jest litym następcą Giotta; jego dzieła muzyką: jeżeli masz słuch duchowy podłożysz pod te jego tony słowa; bo on pędzlem prawi ci powieści, epopeje, bylebyś miał duszę do słuchania. O Andrzeju Orcagna jednak mówić jeszcze będziemy w Pizie, bo ona jest jego artystycznego władztwa stolicą.

W téjże kaplicy Strozzi jest jeszcze inne malowanie przedstawiające *piekło*. Wykonał je *Bernardo Cione*, brat Andrzeja, talent o wiele niższy. To piekło wyobraził pędzlem Bernardo per modum jak je wyśpiewał Dante. Rozumie się tedy, że państwo szatana podzielone na kondygnacye. U saméj góry ustęp. Charon w łódce. Poniżéj Minotaurus wół-potwór z nogami, około których wiją się węże. On wita rykiem potępieńców, czyniąc im honory piekła; potém Cerberus skrzydlaty pożera dusze zazdrosnych; jedna z tych duszyczek na poły połknięta, na poły wisi jeszcze z gęby i t. d. i t. d. Na samym zaś dole, w najgłębszéj głębi piekła, na samém dnie siedzą zdrajcy! Sam trójgębny Pluto wybiera ich sobie z otchłani ludowéj, niby z półmiska po jednemu zjadając.

Lubo tedy Bernardo mniéj artystyczne miewa pomysły, bo jego okropności ze śmiesznością graniczą, przecież, jak z dzieł Andrzeja Cione, tak i z jego koncepcyi występuje swoboda bez granic, niczém nie krępowana, która mniéj ogląda się na naturę, na rzeczywistość, byle wydała myśli allegoryczne, a idee o które chodzi. Jest to zaprawdę istota i puls onych czasów romantycznych a gotyckiéj sztuki. Idea, jak łuna pożaru z za obłoków, wygląda po za figury malowanéj.

Jeżeli zaś chcecie zrozumiéć epokę, która nastała po téj romantyczności gotyckiéj, rozpatrzcie się w presbiterium; tutaj gospodarzy styl wczesnego renesansu, bo malowanie XV wieku w osobie *Dominika Ghirlandajo* (1449, † 1495). Tutaj już spotkasz się z głębokiemi studyami natury a rzeczywistości, tutaj allegoryczność, symboliczność gotycka zniknęła, a sztuka przemawia do oczu i serca mową wyraźną, jawną. Te malowania są freskami. Po prawéj stronie mistrz roztoczył sceny z dziejów Św. Jana, po lewéj historyą Najświętszéj Panny. Te obrazy mógłbym jedynie porównać z *Przenajświętszą Rodziną* naszego *Zaleskiego*.

Uroczéj piękności jest obraz, przedstawiający ustęp po narodzeniu Św. Jana. W izbie skromnéj, o stropie kasetowanym, spoczęła Elżbieta Ś-ta. Na przedniém tle zaś usiadła mamka karmiąca dziecię; obok niéj druga wyciągająca ku niéj ręce, jakby pytała o zdrowie pacholęcia, i jakby je chciała pokazać kobietom, które właśnie wstępują w komnatę. Ostatnia z tych niewiast — postać prześliczna, niby służebnica wnosi na głowie koszyk pełen przepysznych owoców. Możnaby uczynić słuszny zarzut mistrzowi, iż on treść świętą umieścił niby w świecie ludzkim, że z ziemska ją przedstawił. Przecież z drugiéj strony uważmy, że się to stało w drugiéj połowie XV wieku, który miał właściwe zapatrywanie się w téj mierze, bo przecież obrazy Ghirlandaja z przyzwolenia a woli ówczesnego duchowieństwa umieszczone są w kościele, a do tego jeszcze w kaplicy samego presbiterium. Co do nas, nie wdając się w rozbiory o ile malarz ujął charakter religijny w osobach świętych tu obecnych, zwracamy się jedynie ku tym figurom kobiecym, o których wiemy z pewnością, że one wedle myśli artysty nie miały miéć na sobie charakteru świętego. Otóż wyznajmy, że po nich rozwiane jest życie domowe niewiasty, tak pełne cichéj treści serdecznéj, tak stulone i niewidne, a przecież tak głębokiego znaczenia dla ludzkiego rodu, zatém tu jawią się téż te moce obyczajowe, tajemnicze, co rodząc się w sercu kobiety opiekują się światem jako anioły stróże jego. Na tym obrazie widzisz naturę wzniesioną do artystycznéj piękności, i rzeczywistość uszlachetnioną mistrza natchnieniem.

Cudny również i przecudny jest drugi obraz, na którym Najświętsza Panna odwiedza Elżbietę Ś-tą. Scena pod gołém niebem.— Drzewa, wieże, domy, kościoły, a w perspektywie kilka figur. — Główne osoby stanęły na przedniém tle. — Boga-Rodzicy towarzyszy orszak niewiast, podobnie téż kilka kobiet wyszło z domu ze Św. Elżbietą na przeciw nadchodzącéj Maryi Panny. Towarzyszki tak jednéj jako i drugiéj strony zatrzymały się w pewném oddaleniu i patrzą z głębokiém uczuciem na witanie się rzewne obu niewiast świętych.

Nie skończyłbym, gdybym chciał choć w części wypowiedzieć treść tych malowideł i choć lekkim wyrazem dotknąć tych wdzięków czarownych, naiwnych, tych uczuć misternych, delikatnych naszego mistrza, a mianowicie téj jego sztuki w rozdzielaniu świateł i cieniów. Wszak wiecie, jak to ludzki ród w stuleciu XV roztworzył szeroko oczy na świat boży i na całą naturę, jak to w drugiéj połowie tego wieku Kopernik poczynił one nieśmiertelne odkrycia na niebie, a Kolumb na ziemi, jak to wynalazki nowe, dziwne zewsząd zaczęły wróżyć nawrót człowieka do przyrody; otóż te nowe czasy odezwały się potężnie i w tych freskach Dominika Ghirlandaja. Gdy on sam już gorącą miłością kocha tę naturę i tę rzeczywistość otaczającą go w koło, więc téż te swoje figury wyposaża otoczeniem bogatém, prawdziwie artystycznie pojętém. Mistrz Dominik czuje w sercu swojém, że jak dla żyjących ludzi, tak i dla malowanych postaci otoczenie zewnętrzne jest tłem, a istném wtórowaniem, że jest jakby orkiestrą, przygrywającą pieśniom śpiewaków. Maluje

tedy obok figur swoich krzewy, drzewa, kwiaty, a mianowicie z troskliwością misterną tworzy architektury. Styl tych architektur jest właśnie renesansem w całym świeżym wdzięku swojego wesela. Nie ma nic cudniejszego nad te ozdoby architektoniczne w komnacie Maryi Panny. Tutaj ściany rozebrane na kształtne pola, więc arabeski, więc belkowanie, a od góry bieży szeroki pas, na którym szczęsny ludek geniuszków, niby pacholąt anielskich, figluje, tańcuje, gra na lutniach i fletach i t. d. Nie trudno odgadnąć, iż Ghirlandajo, malując te obrazy, brał sobie wzory z niewiast i ze strojów i z komnat ówczesnéj Florencyi. Widać tedy, że to był lud na piękności wychowany, godny by rodził z siebie świetnych mistrzów. Bo jak mistrze działają na lud swój, tak nawzajem lud działa na mistrzów swoich. Obie strony, nawzajem się podnosząc a będąc wzajemnym siebie powodem i skutkiem, składają jedną ścisłą całość.

Gdy oglądałem z miłością te obrazy, przybiegło kilkoro państwa do kościoła. A ot tak sobie zwykłe stado wędrownych wojażerów. Lekkomyślne uwagi, zamętne i czcze pytania sypały się gradem z pięknych i nie pięknych ust. Cicerone co ich przyprowadził i nasz custode to spozierali ukradkiem na siebie, to mierzyli tych panów i te panie wzrokiem niewypowiedzianéj pogardy. Choć we Włoszech ludzie téj klassy bywają chciwi na pieniądze, choć cudzoziemcom w oczy niziuchno się kłaniają, przecież drwią sobie w duszy z forestierów jako z zaalpejskich barbarzyńców, jeżeli ci nie umieją cenić świetnych dzieł po dawnych mistrzach włoskich. Od téj pogardy nie wykupi się podróżny żadną zapłatą, choćby najsutszą, żadną pompą choćby najbutniejszą.

W tym naszym kościele wielce ważną dla dziejów sztuki jest kaplica czyli raczéj kapitularz Hiszpanów (degli Spagnuoli). Tutaj pracowali uczniowie Giotta, więc malowania, które tu widzimy, są jeszcze gotyckiéj epoki. Nie wymieniając innych fresków, zdobiących ściany i strop, wspomnimy tylko o dwóch z nich, które ujęte są w duchu wskróś allegorycznym. A rzekliśmy już powyżéj, iż allegorya bywa często własnością gotyckich czasów. Na jednym z tych fresków przedstawiona: „Mądrość, rządząca spokojnie Kościołem". Tu pełno figur allegorycznych, tu zasiadła Miłość, Wiara, Nadzieja, Teologia, Prawo, Arytmetyka, Muzyka i t. d.

Na innéj ścianie znachodzimy fresk unaoczniający Kościół w pełném działaniu swojém. Katedra florencka wyobraża Kościół w ogólności. Przed nią zasiadł na tronie Papież jako przedstawca wiary, a obok króluje monarcha jako jéj świecki opiekun. Rzesza wiernych pokazuje się w kształcie tłumu świetnych panów i dam i żebraków i kalek mizernych; tu i owdzie panie z koroną na głowie uklękły wśród nędzarzy. Ugruppowanie tych figur jak na on czas jest wielce szczęśliwe. Te postaci stojące, klęczące podają też doskonałe pojęcie o strojach tamtego wieku. W oddaleniu widać Św.

Dominika każącego przeciw odszczepieńcom Kościoła; a jeszcze daléj pojawia się znowu trzoda owieczek, ale ta napadniętą jest przez wilków, którzy allegoryczne mają znaczenie kacerzy. Dzielnie bronią téj trzodki pieski białe o czarnych plamkach (Domini-canes). Ujadanie się piesków z wilkami dość żwawo się odprawia; gdzie niegdzie już jakiś niecny wilk brzuchem do góry wywrócony pokutuje za zuchwalstwo swoje. Wszakże nie powiedziałbym, aby te wszystkie figury zwierzęce były skutkiem głębszych badań natury. Zwłaszcza wilki często miewają głowy jakoś nie swoje; te ich łebki to jakby od sarny, to znowu jakby od nierogacizny pożyczone. Jednak właśnie te niedostatki są cechą téj szkoły a wieku. Bo natura nie była jeszcze przedmiotem artystycznych studyów, a allegorya obchodzi się chętnie bez prawdy przyrodzonych form.

Zanim opuścimy ten kościół S. Maria Novella, wstąpimy jeszcze do tak zwanego Chiostro Verde. Tutaj znajdziemy freski *Pawła Ucello* (*) wykonane jednym kolorem (terra verde). Mistrz Paweł zadzwonił o szarym świcie na rodzący się renesans w malarstwie. Zatém nie na żarty uczy się od natury jéj form, a zwłaszcza ślęczy choć o głodzie i chłodzie nad tajemnicami perspektywy, co jest również jednym z najdawniejszych żywiołów zmysłowéj przyrody. Że mistrz Ucello miał oczy otwarte na ten świat zewnętrzny, że go nie darmo zgłębiał, tego dowodzą tutejsze malowidła jego. Np. na jedném z nich Noe, wyszedłszy z arki, czyni Bogu dziękczynienia ofiarne. Na przedniém tle stanął ołtarz otoczony w koło rodziną patryarchy. Wyraźnie widać, że te głowy są portretami wziętemi z natury. Założyłbym się nawet, że jakiś kleryk, należący do znajomości Pawła, odgrywa tu rolę jednego ze synów Noego. Owce, woły, konie, nawet jednorożce przypatrują się zadumane dziatwie Noego; a miny tych bydlątek tak uczciwe i sentymentalne jakby jakich ludzi dobrodusznych. Z daleka arka; z niéj wylatują tłumy ptaków trzepoczących się radośnie w powietrzu. Na niebie tęcza; wśród niéj promieni popiersie Stwórcy, a przedstawione w tak śmiałém skróceniu, iż nie trudno zgadnąć jako malarz chciał się popisać swoją umiejętnością perspektywy.

Nie skończyłbym, gdybym chciał rozprawiać o innych jeszcze dziełach sztuki, któremi tak słusznie szczyci się S. Maria Novella, a które przypominają najświetniejsze imiona w dziejach sztuki. Treść powyższa wystarczy zupełnie dla naszego celu.

(*) *Paolo Doni* zwany *Ucello* ur. 1396, † 1469 r. Położył zasługi przez zastosowanie zasad perspektywy do malarstwa. — St.

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

Dziwna to, arcydziwna rzecz z tą ducha rodzimego potęgą; zamknij ją na siedm żelaznych bram, weź ją pod siedm pieczęci, trzymaj na siedmiu dyamentowych łańcuchach, nic z nią nie wskórasz. Ona może zbiednieć, schudnieje, ale to wszystko do czasu, bo choćby musiała ziarna w młynku obracać, jak jaki oślepiony Samson w ciemnicy filistyńskiéj, toć jednak wcześniéj czy późniéj i jéj, jak niegdyś Samsonowi, odrosną włosy przyrodzonéj siły, i ona chwyci słupy domu oburącz a natrząsających się opiłych Filistynów zabije, zgruchocze; z tą tylko małą różnicą, że ona sama nie zginie jak on biedak i, że jéj nikt oczu wyłupić nie zdoła. A wiecie wszyscy co napisano jest: „Wszelki grzech i bluźnierstwo będzie odpuszczone ludziom, będą wam odpuszczone winy przeciw Bogu Ojcu, ale bluźnierstwo Ducha nie będzie odpuszczone". *(S. Mateusz VI, 21.)*

Otóż te powyższe uwagi przyszły mi do głowy, gdym się dziś wybierał do kościoła *S. Lorenzo*. Ta budowla rozpoczęta w 1425 r. jest dziełem *Filipa Brunelleschi* (albo Brunellesco bo i tak go piszą), co pierwszy, jak wam wiadomo, dał hasło na zrodzenie się renesansu w architekturze (*). Zatém ten Samson nasunął się myśli mojéj, bom się ucieszył szczerze, że Włosi tak rychło pozbyli się gotycyzmu i dali początek renesansowéj epoce. Nie myślcie atoli, abym temi wyrazami dawał pierwszeństwo architekturze renesansowéj nad gotycką. Ja chętnie przyznaję niedostatki tamtéj a czczę w całéj głębi serca olbrzymie estetyczne znaczenie stylu gotyckiego i wiem dobrze, że on należy do najwięcéj godnych uwielbienia dziwów artyzmu chrześcijańskich wieków. Ani przeczę, że dzisiejsze zlichowaciałe pokolenia na północnéj stronie Alp słusznie się chełpią tą przepyszną strzelistą architekturą swoich katedr gotyckich jako zwiastuną dzielności dawno umarłych czasów. Zaiste! Mają się z czego chełpić te dzisiejsze na duchu hołysze a kaleki na sercu. Może przecież kiedyś te stare wieże niebolotne a gwiazd sąsiady ustami dzwonów swoich zawołają z obłoków do kręcącéj się u stóp ich mizernéj gawiedzi, przypominając, że człowiek nie jest przecież nędznym żołądka swego wyrobnikiem, że nie jest obrzydliwą żarłoczną gąsienicą, któréj się nie śni o złocistych motylich skrzydłach kiedyś dla niéj przeznaczonych.

Jeżeli tedy, mimo tych wszystkich wielkich zalet stylu gotyckiego, cieszę się, iż Włosi tak rychło uwolnili się od niego, toć cieszę się głównie dla tego, iż ich twórcza fantazya, wyswobodziwszy się

(*) Zob. powyżéj str. 208 i nast.

od owego dla niéj obcego a cudzoziemskiego artyzmu, tém samém odzyskała całą rodzimą wolność a potęgę swoją. Styl gotycki, jak już wiemy, był dla italskiego ludu obczyzną, cudzoziemczyzną, co im przyszła z za Alp; ona im była narzucona a tém samém tamowała własny rodzimy rozwój ich sztuki.

Uważmy jeszcze, że pod względem rzeźby i malarstwa, artyzm włoski niezmiernie zyskał tém, że styl gotycki na ziemi italskiéj nie tylko nie rozwinął się w całéj pełni, ale nawet rychło z niéj ustąpił. Bo architektura gotycka właśnie z istoty swojéj to ma do siebie, iż chłonie rzeźbę i malowanie, bo nie użycza tym dwom rodzajom sztuki swobodnego rozwoju. Ale o tém obszerniéj pomówimy w naszym zarysie sztuki toskańskiéj.

Wróćmy atoli już do kościoła S. Lorenzo. Jest-to niby bazylika, lecz już rozbudzona życiem i rozwinięta organicznie. Nawa główna, oddzielona od pobocznych siedmiu korynckiemi kolumnami z każdéj strony, a każdéj nawie pobocznéj towarzyszy rząd siedmiu kaplic niższych od tych naw. Krom tego jest jeszcze ramię poprzeczne. Nad skrzyżowaniem się obu ramion wyrosła kopuła bez bębna. Nad nawą główną i poprzeczną strop płaski. Otóż jest główna myśl całego kościoła; bazylika, jak widzicie, jest tu i zbogacona w treść zamożną. Tu już nie ma mowy o wymiarach poziomych, właściwych prawdziwym gotyckim kościołom (jak to widzieliśmy na planie katedry medyolańskiéj fig. 42 str. 23). Już na pierwszy rzut oka w S. Lorenzo wita cię głośno i jawnie nowa epoka, zwłaszcza gdy się spojrzysz na te kolumny tak czystéj starożytnéj formy, na ich kapitele korynckie, na arkady półkoliste łączące kolumny z sobą i na profilowanie tych arkad, bo to wszystko są szczere starorzymskie formy. Najsilniéj atoli spostrzegasz zmartwychwstanie staréj klassycznéj architektury, gdy się wpatrzysz w belkowanie obiegające w koło całe wnętrze kościoła. Niechaj sam o niém czytelnik naocznie sądzi. Kładę przed nim ułomek tego belkowania na *fig. 65*. Otóż trzy członki jego, bo brus (architraw) z trzech części złożony, daléj fryz zdobny w główki anielskie i nakoniec bogaty gzyms, wieńczący całość, zachowują się nawzajem do siebie w wymiarach a stosunkach wskróś klassycznych. Te formy są nieprzesadne, przeczyste a przecież grają dzwięczną harmonią i tak są poważne i świąteczne.



Fig. 65. **Małe belkowanie.**

Nie będę się rozwodził o dziełach wielu znakomitych mistrzów, które stały się istnemi klejnotami kościoła S. Lorenzo, bo tych artystów wszystkich poznamy dokładniéj a w chronologicznéj kolei z naszego *Zarysu dziejów sztuki toskańskiéj* (T. IV). Tutaj poznajomię czytelnika z jednym tylko mistrzem, co jest zaprawdę geniuszem-olbrzymem — bo *Michałem Aniołem Buonarotti.*

Michelangelo żyje ogromem ducha swojego w tutejszéj kaplicy (mniejszéj) Medyceuszów, zwanéj Sagrestia Nuova. Słusznie ktoś rzekł, że podobno nigdzie na ziemi w tak drobnéj przestrzeni nie znajdziesz już rzeczy wyższego znaczenia dla artyzmu jak w téj zakrystyi.

W niéj umieszczone grobowce dwóch Medyceuszów, bo Juliana Medici (księcia Nemour) i Lorenza Medici (księcia Urbino).

I uważmy, Michelangelo i sam zbudował tę kaplicę i sam stworzył do niéj grobowce i posągi — a tak sam był architektem i rzeźbiarzem. W tym przybytku architektura i rzeźba w jednéj i téj saméj chwili natchnienia zrodziły się z twórczych tajemniczych głębin wielkiego mistrza. Tak oba te rodzaje sztuki złożyły całość genialną nawzajem się dopełniając i potęgując; żaden w nich nie przeważa, żaden z nich nie drobnieje obok drugiego. W téj zakrystyi pracował Buonarotti aż po rok 1531.

Gdy wejdziesz w progi tego przybytku, widzisz przy ścianie naprzeciw wchodu ołtarz. Na nim gruppa marmurowa przedstawia Boga-Rodzicę z Pacholęciem Przenajświętszém dłuta Michała Anioła; obok stanęło dwóch świętych, bo S. Damian przez *R. da Montelupo*, i Św. Kosmos przez *Montorsoli* (*). Przy jednéj ze ścian bocznych wznosi się sarkofag Juliana a przy drugiéj, jéj przeciwnéj, sarkofag Lorenza.

Zanim o tych pomnikach powiemy, opiszmy choć z lekka architekturę tych ścian, bo ona, jakeśmy rzekli, ze samemi grobowcami łączy się ścisłą harmonią.

Otóż całość ściany (każdéj) przez potężne belkowanie rozdziela się na dwa piętra, z których dolne jest znacznie wyższe niż górne. A każde z tych dwóch pięter rozebrane jest za pomocą korynckich płaskosłupów (pilastrów) na trzy części, z których środkowa jest szersza niż boczne, lecz za to boczne nieco występują naprzód. Rozumie się, że gdy dolne piętro jest wyższe niż górne czyli drugie, zatém téż pilastry jego, jako wyższe, będą téż nierównie szersze potężniejsze a pilastry drugiego będą niższe a lżejsze.

Gdy dolne czyli pierwsze piętro jest wyższe niż drugie, gdy zarazem część środkowa jest szersza niż boczna, zatém widać, że część

(*) *Rafael da Montelupo*, ur. około 1503, † 1570 r. i *Fra Giovanni Angelo Montorsoli*, ur. 1498, † 1563, byli uczniami i pomocnikami Michała-Anioła przy budowie *Nowéj Zakrystyi* w *S. Lorenzo*. — St.

środkowa tego piętra dolnego jest właśnie najznakomitszą, bo największą dzielnicą w téj całéj kompozycyi; tutaj ognisko całéj budowy niby ton dominante a jedność i ognisko całości. Właśnie do téj części przypiera grobowiec, ona jest jego tłem. Nie będę opisywał w szczególności, jak znowu każda z tych części, mianowicie środkowa, znów jest rozebrana na architektoniczne działy; powiedzmy tylko, że tutaj choćby mimowolnie dziwić się i bez końca dziwić trzeba wpatrując się w tę genialną kombinacyę, którą mistrz ujął w proporcye przestrzeni. Zachowanie się wzajemne kondygnacyi dolnéj do wyższéj, i znów stosunek stron bocznych do środkowego pola, daléj ruch gzymsów, pilastrów, niż, brzmi rytmem poważnym, majestatycznym.

Nad temi ścianami wznosi się na bębnie kopuła, nad nią latarnia. Światło łagodne, spokojne zalewa kaplicę. — Światło! Tém światłem Michelangelo dokazuje cudów z mistrzowska je rozdzielając, godząc i ślubiąc; on na tonach światła wygrywa swoje kompozycye jako na klawiszach organów.

Jeden z celnych krytyków sztuki wielce słusznie rzekł, że Buonarotti, komponując swoje dzieła architektoniczne, zwykle odstępował od zwyczajnego trybu, bo jemu z razu nie chodzi o szczegóły; on przedewszystkiém oczyma duchowemi widzi całość, a mianowicie przyszłe ogólne działanie światła i cienia, które tak ogromną potęgą chwyta za duszę widza. Do téj niby muzyki światła stosuje szczegóły stwarzając dzielnice ścian, więc gzymsy, pilastry, niże i pola. Jest-to wprawdzie samowolność, bo on w tém tworzeniu nie ogląda się bynajmniéj na wyrozumowaną potrzebę konstrukcyi. Z podobną samowolnością komponuje téż same szczegóły. Jakoż Buonarotti nie tylko wymyśla nowe proporcye, ale stwarza nowe formy dla tych szczegółów. Tak np. belkowanie, oddzielające kondygnacyą dolną od wyższéj, wykrojone jest w profil nadzwyczajny; co więcéj, fryz tego belkowania składa się z szeregu obok siebie umieszczonych maszkaronów. Te twarze zarchitektonizowane są straszliwe, ich brwi spuszczone, ich gęby otwarte, niby krzyczą a jęczą. Podobnie téż pilastry w części środkowéj stanęły na postawach niezwykłego rysunku, a kapitele ich patrzą się na nas także dziwacznemi maszkarami, okropnemi larwami. Ta samowolność wielkiego człowieka zrodziła rzeczy wielkie a ogromnéj mocy i siły, gdy ją atoli naśladowali jego następcy o średnim talencie, wtedy stała się już swawolą paczącą wszelkie zasady logiczne sztuki i zwichnęła artyzm w kapryśny barocco.

Teraz pomówmy o tych dwóch pomnikach grobowych, umieszczonych przy dwóch ścianach przeciwległych sobie; one należą do dzieł najoryginalniejszych w całym świecie artyzmu, a świadczą po przez wieki o tytanicznym geniuszu Michała-Anioła.

Oba sarkofagi już zapowiadają przyszłe linie stylu barocco, gdyż oba są od góry wygięte.

Nad jednym z nich siadł *Julian Medici*, nad drugim *Lorenzo Medici*. Na samym zaś sarkofagu Juliana, poniżéj jego stóp, na pół leżąc, na pół siedząc spoczywa postać męzka wyobrażająca *dzień* i postać niewieścia *nocy* (notte). Na sarkofagu zaś Wawrzyńca, także znacznie poniżéj jego stóp, podobnie niby leżąc niby siedząc spoczęły równie dwie postaci: jedna męzka, przedstawiająca *zmierzch wieczoru* (crepusculo), druga niewieścia, wyobrażająca *zaranie* (aurora).

Nasza *fig. 66* pokazuje nam posąg Wawrzyńca.



Fig. 66. **Lorenzo siedzący.**

Trudno wypowiedzieć jakie sprawia wrażenie ta marmurowa postać tak potężnie na sobie oparta. Moc niewymowna, tajemnicza, w sobie się tuląca, siła skryta, zatajona, groza i zgroza, uroczystość, cisza harda, zadumana; te wszystkie wyobrażenia żyją w tym marmurze. Jakiś strach, jakaś trwoga, jakieś przeczucie jakoby blizkiéj katastrofy przejmują cię, gdy się dłużéj wpatrzysz w tę postać tonącą w otchłaniach swoich myśli; ona jest ci obecną, zasiadła między żyjącemi — a przecież jest jakby złowrogiém widmem z innego świata.

Włosi uważają, że ten posąg znaczy to co oni *il Pensiero* (myślenie) nazywają; zowią go też il Pensoso, „zamyślony"; te jednak wyrażenia nie wystarczą, bo z téj figury jeszcze tchnie jakaś moc oczyniająca, demoniczna, fascynująca, która nie jest do opisania. Radbyś odwrócić oczy od tego posągu, bo cię przeraża do dna serca, a przecież on cię trzyma jakąś niby magią straszliwą. Ten Lorenzo de Medici, książę Urbino (ur. 1492, † 1519 r.), był ojcem owéj Katarzyny de Medici, nienawistnéj pamięci królowéj, co z umysłu zepsuciem zaraziła własnych synów, a szczując intrygami wojny domowe nocą Św. Bartłomieja dała hasło wymordowania całéj ludności przeciwnego stronnictwa. Znać, że Lorenzo byłby rozwinął się w podstępnego ciemiężcę ludzi, gdyby wczesny skon nie był uwolnił świata od nieużytego stracha.

Na przeciwko niego, na swoim grobowcu usiadł podobny mu *Julian* (*). On bez szyszaku, w ręku trzyma buławę, głowę nieco zwrócił w bok, na obliczu znać niby lekki uśmiech pogardy. I tutaj widzisz te same muskuły, te same formy ciała, tak chełpiące się przepychem swojéj siły, i tutaj cicha groza strasząca, moc skupiona, napięta w sobie, czająca się w tém życiu skamieniałém. Ile razy zdołasz przerwać czar, którym cię oczynia jedna z tych postaci, i odwrócić się i zbliżyć do drugiéj, strach na cię pada, boć się zdaje, iż tamten pierwszy, zestąpiwszy ze swojego podniesienia, kroczy ciężkim marmurowym krokiem po posadzce kaplicy.

Zdaje się atoli, że wyższém jeszcze są dziwem owe cztery bezszatne figury, spoczywające na tych dwóch grobowcach. One nie są dokończone spełna, a przecież ich działanie na uczucia nasze jest wstrząsające. Są to, jak wiemy, dwie niewiasty i dwaj męże, ale jakie to są niewiasty, i jacy to są mężowie! Tutaj nie spodziewaj się ani piękności wdzięcznéj, ani niebiańskiego uroku. Natomiast niesłychana potęga i prawda, jakiś surowy, rodzimy majestat oddycha w tych marmurowych ciałach. Powaga męzka i zaduma rozlana głównie na obliczu „Wieczora". On patrzy, jakoby był już poznał wskróś dzieje ludzkie i koleje ich i zabiegi i biedotki — niby komedyą, która się odgrywa na świecie od tysiąca lat. Wyższego jednak znaczenia, wedle mnie, są jeszcze te niewieście figury; one, jak znać z ich form, już przeżyły pełny młodości kwiat. Mimo wszakże tych kształtów nieco przysiadłych niesłychana duma i potęga w tych marmurowych a żywych ciałach kobiecych! Zaiste tak z takiemi formami sobie wystawiam matkę pierwotną całego rodu ludzkiego, to jest prototyp pramacierzy ludzkości całéj, zanim człowiek grzechem i słabością, głupstwem i zbrodnią, śmiertelnym trudem i cierpieniem bez końca nie spadł do téj bezdennéj nędzy fizycznéj i duchowéj, w któréj dziś zostajemy wlokąc, jakby brzemię kajdan, to życie ku grobowi.

Nie darmo też ta „Noc", co jak przedświatna niewiasta legła na

(*) W nowszych czasach powstała bardzo uzasadniona wątpliwość co do dotychczasowego oznaczenia owych dwóch grobowców Michała-Anioła. Znany historyk sztuki, prof. *Hermann Grimm*, w swojéj biografii Michała-Anioła (2-gie wyd. w dwóch tomach 1875 r.), dowodzi, że Vasari, za którym wszyscy idą, pomięszał nazwy tych posągów, mianując Wawrzyńca Julianem i na odwrót. Według Grimma, postać zamyślona, *il pensiero* (fig. 66), nie przedstawia Lorenza Medici, lecz jego nieszczęśliwego stryja Giuliana, księcia Nemours, który z natury swojéj był usposobienia melancholicznego a nadto stał się świadkiem upadku domu Medici, gdyż wraz ze starszym bratem Piero wygnanym został z Florencyi w r. 1494. Ten los i to usposobienie Giuliana chciał tedy Michał-Anioł, według Grimma, upostaciować w téj figurze zadumanéj. Tymczasem postać miana dotąd za Juliana jest rzeczywistym Lorenzo; przedstawia wodza z buławą w ręku, pełnego dumy, energii i odwagi, jakim właśnie był młody książę Urbino, który w r. 1513 zapewnił nowu Medyceuszom panowanie nad Florencyą. Do powyższego zdania Grimma kłaniają się i inni nowsi historycy sztuki, jak np. *Lübke*. — St.

grobowcu Juliana, stała się przedmiotem poetów. Jeden z nich (J. B. Strozzi), tak zaśpiewał o niéj:

Noc, którą tu widzisz w słodkim śnie tonącą,
Była z opoki przez Anioła wywołaną.
A lubo ona śpi, ona jednak żyje;
Jeżeli nie wierzysz, obudź ją, a ona przemówi do ciebie! (*)

Na te wiersze sam Michał-Anioł imieniem nocy odpowiedział odważnie i dzielnie, trącając śmiało o władzców ówczesnych:

Miłym mi jest sen, a miléj mi być jako głaz,
Póki trwa poniżenie, a ciśnie sromota;
Nie słyszéć — nie czuć — jest wielkiém dla mnie szczęściem;
Dla tego nie budź mię — o! mów ciszéj! (**)

Jeszcze popatrzymy na inne dzieło Michała Anioła, bo na Najświętszą Pannę, znajdującą się na ołtarzu, więc przy ścianie kaplicy. Boga-Rodzica trzyma Pacholę Święte, które siadłszy na kolano matki, z jednéj strony spuszcza jedną nóżkę, a z drugiéj drugą. Znać z téj gruppy, że dzieła podobnéj treści nie są właściwym przedmiotem dla Michała Anioła. Tu nie zobaczysz cichego, wdzięcznego uroku i lubości, linii i powierzchni miękkich i łagodnych; ale i formy ciała i szaty są jakieś zbyt butne, a postać Św. Pacholęcia często i trafnie porównywano do młodego Herkulesa. Ta gruppa nie jest skończoną.

Teraz cóż mam rzec w ogólności o rzeźbie tego wielkiego mistrza? Zaiste z niéj znać, jako Michał Anioł skąpał i serce i oczy w pięknościach starożytnego świata, że rozmówił się jako z braćmi, z duchami zapadłéj sztuki klassycznéj; znać, jako Michał Anioł długie lata poświęcił głębokim studyom anatomii, a przecież te posągi nie są starożytnym pokrewne; cała przepaść rozgranicza te dzieła Michała Anioła od onéj dawnéj sztuki klassycznéj. Może naśladowanie natury, głębokie znawstwo anatomii uczyniło te postaci tém, czém one są! Rzekłem już, że takich niewiast, takich mężów nie ma na świecie; one istniały może kiedyś w onych zaraniach wszechrzeczy, gdy pierwsza para ludzi wyszła z twórczych Bożych dłoni. Może oni atoli przypominają tę cichą, serdeczną rzewność romantycznéj skulptury, którą W. Stwoszy, P. Vischery,

(*) La notte, che tu vedi in si dolci atti
Dormire, fu da un Angelo scolpita,
In questo sasso, e perchè dorme ha vita
Destala, se no'l credi, e parleratti.

(**) Grato m' è 'l sonno, e più l'esser di sasso
Mentre che 'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir — m'e gran ventura:
Però non mi destar — deh! parla basso!

Krafty malują dłutem powieści święte i najgłębsze serca poczucia? — Bynajmniéj, te skulptury są istnemi rzeźbami i z istoty i z formy, całą przepaścią oddzielone od malarskiego stylu skulptury średniowiekowéj.

Rzeźba Michała Anioła nie jest wyrazem żadnego z tych pierwiastków w szczególności; ona je zebrała wszystkie w sobie, jako jedność; lecz właśnie znów dla tego, że je w sobie, w jedność zlała, a więcéj jeszcze dla tego, że ona rozpłonęła duchem tego nadzwyczajnego człowieka, ta jego skulptura sama wzmogła się powyżéj wszelkiéj zwykłéj miary. W tych posągach umiejętność natury, anatomiczne tajemnice stały się potulnemi służkami geniuszu; trudności techniczne w wykonaniu — to już ślepe oka za nic nie liczące; w dziełach Michała Anioła marmur stracił opór swój, on zmiękł woskiem pod spojrzeniem wielkiego człowieka. Ten mistrz jest mistrzem starożytnym, lecz z całym indywidualizmem nowożytnego uczucia; on romantykiem z całą głębią ducha, co się rozwarła w człowieku na wołanie wiary zbawienia, a przecież on poufny ulubieniec fantazyi dawnéj Hellady. Rzekłbym, że Michelangelo jest najwyższém ześlubieniem fantazyi klassycznéj i romantycznéj, gdyby znów do tych dwóch żywiołów nie był przystąpił żywioł trzeci silny i możnowładny, który je oba przeważył, a tém była własna natura tak wyjątkowa, tak osobnicza, tak nadzwyczajna samego Michała Anioła. Ta właściwa natura jego dla nikogo nie powinna była być wzorem, a przecież znalazła naśladowców, i dla tego skręciła, spaczyła sztukę następnych pokoleń (*).

Tuż za prezbiteryum tego kościoła S. Lorenzo wzniosła się świecista, błyskotna pogrzebową paradą *kaplica (większa) Medyceuszów*. Gdy tamta nie zna wątku droższéj ceny nad marmur biały, lecz za to zrodzona geniuszem Michała Anioła sięga najwyższych szczytów artystycznych, ta przeciwnie mając za architekta *Jana Medici* (brata wielkiego księcia Ferdynanda) bawiącego się w artystę (**), zakupiła od gnomków podziemnych co najkosztowniejsze wątki, by się

(*) Jeżeli zaś powyżéj (str. 232 i nast.) mówiąc o L. Ghibertim, mówiłem, że w tym mistrzu zeszła się fantazya romantycznych wieków z klassyczną, toć u Ghibertego oba te pierwiastki nie spłynęły w jedność, bo romantyczność w jego płaskorzeźbach odzywa się stylem malowniczym (perspektywą i t. d.), a klassyczność objawia się idealną pięknością przycieniów ze starożytnego świata. U Michała Anioła zaś oba te czynniki tak spłynęły w jedność, że wszelki dualizm ustaje, że rzeźby jego są wskróś prawidłowemi rzeźbami, lecz za to wnętrze, indywidualność, treść głęboka, nieznana starożytnéj rzeźbie, występuje w dziełach jego dłuta — a krom tego jeszcze własny kierunek wyjątkowego geniuszu Michała czyni jego skulptury tém, czém są. Takowe jest moje porównanie tych dwóch wielkich mistrzów, nie wiem atoli, czyli mam słuszność, czyli się mylę w tym względzie.

(**) Kaplica Medyceuszów, zwana *Capella dei principi* wzniesioną została w r. 1604 przez budowniczego *Matteo Nigetti* († 1649 r.) według zarysów *Jana Medici*. — St.

w nie ubrać i popisać przepychem. Za to jednak, pod względem artystycznym, kaplica ta jest bardzo umiarkowanéj wartości. Zbudowana na ośmiokącie, u góry zasklepiona ośmiokątną kopułą ogromną, nie żałowała sobie dla swoich ścian jaspisów i najdroższych marmurów, a ustroiła się dokoła w herby miast toskańskich, lśniące barwami drogich kamieni (pietre dure). Niesłychany przepych materyału w téj kaplicy stał się przyczyną, że 200 lat pracy nie zdołały jéj do ostatka ukończyć. W koło napisy i grobowce zmarłych Medyceuszów, pomnik Ferdynanda I, dłuta *Jana z Bononii;* a w sąsiedztwie wyzwał myśli moje pomnik z napisem Franciszek II; powody tego zamyślenia mojego opowiem wam zaraz poniżéj.

Gdyby mi nie było tak śpieszno, chętniebym się jął opisania *biblioteki Laurenziany*, znajdującéj się w tutejszym klasztorze. Bo rysunek do budowli téj podał sam Michelangelo, a wykonał ją Vasari. Byłoby tedy nam o czém prawić i nad czém się unosić; moglibyśmy jednak również wskazać to i owo w téj architekturze, na co się krzywią dziś surowsi sędzie-estetycy. Jednak kaplica mała Medycejska pokazała nam już wielkość Michała Anioła. A co się tyczy skarbów, które zachowuje ta biblioteka, one są tak ciężkiego znaczenia, że sława ich ustaliła się po szerokim świecie naukowym. Zważcie, że w téj bibliotece przechowuje się rękopism dzieł Wirgiliusza podobno z IV wieku! Ewangelia Św. po syriacku pisana z r. 586. Biblia ze VI stulecia, Decameron Boccaciusza z r. 1384, a Digesta (pandecta) z VI czyli VII wieku, zatém sięgające prawie czasów Justyniana cesarza. Ten rękopism należał kiedyś do miasta Amalfi, które, prowadząc wojnę z Pizanami, utraciło to dzieło, będące jéj chlubą. Gdy późniéj Florencya toczyła wojnę zwycięzką z Pizą, znów jéj z kolei odebrała, niby łup tryumfalny, te kosztowne zabytki. Ten rękopism, zawierający mądrość ustawodawczą starego Rzymu, jest najdawniejszym egzemplarzem pandektów, a tak stał się główną podwaliną dzisiejszéj umiejętności prawa. Nie darmo téż ten rękopism tak był we czci, że niegdyś pokazywano go jedynie ze świąteczną uroczystością i przy płonących pochodniach. Cząstka jego znajduje się pod szkłem, reszta przechowana starannie.

Te i tym podobne przedmioty, będące klejnotami tego zbioru, choć wielce obchodzą każdego myślącego człowieka, mniéj się krewnią z celem naszéj książki, zatém je puszczamy, ruszając daléj w świat, bo już oddawna na nas czeka dość blizki pałac Strozzi, który z czasu zrodzenia swojego i ze stylu należy do epoki kościoła S. Lorenzo.

Nie tracąc czasu, w drodze ku temu pałacowi dokończę historyjki rozpoczętéj jeszcze w Wenecyi, o któréjbym całkiem zapomniał, gdyby nie „większa kaplica Medici“. Otóż tam na grobowcach wyczytałem imię Franciszka i Ferdynanda Medyceuszów. Te imiona uczyniły na mnie wrażenie, jakby oblig jaki pokazywany przez natrętnego wierzyciela swemu dłużnikowi. Zatém ja, choć mi nie

w smak, uiszczam się z zobowiązania. Zrozumié czytelnik, że tu mowa o kolejach ślicznéj pani Bianki Capello i ślicznego pana Pietro Buonaventuri (*). Przecież pojmiecie także łatwo, że krótko zbędziemy tych państwa. Florencya tak niezmiernie bogata w rzeczy szlachetne i wielkie i piękne, że gdyby nam czasu stało, mielibyśmy za prawdę o czém lepszém prawić, niż o téj parce nicponiów, o których nawet wolałbym zamilczéć. Trzeba mi jednak uczciwie dotrzymać słowa, choć może czytelnikowi i nie wiele na tém zależy.

Otóż, wiecie, że Bianca Capello, córa jednéj z najdawniejszych rodzin Wenecyi, uciekła z gaszkiem swoim do Florencyi. Capellowie ogłosili 2,000 czer. zł. nagrody temu, ktoby zamordował pana Buonaventuri. Nikomu wprawdzie nie udało się zarobić na one piękne dukaty, lecz za to pokuta schwytała dość wcześnie Biankę. Ona nawykła od małego do wygód wykwintnych i pieszczot życia, teraz w nędzy, o chłodzie i głodzie, trawiła żywot swój, a co gorsza, z każdym dniem wzmacniało się w niéj przekonanie, że ten Buonaventuri z kształtu tylko był pięknym i szlachetnym, lecz wewnątrz wskróś co się zowie kulfonem. Słowem, tak się stało z małżonkiem jak jéj współczesnéj Maryi Stuart z Darnleyem.

Pod one czasy właśnie Cosimo I, wielki książę Toskański, ponury ciemiężca, sprzykrzywszy sobie rządy, zrzekł się tronu na rzecz syna swojego Franciszka, człeka także ladajakiego. Nie wiem, czyli z przypadku, czyli z ducha spekulacyi Wenecyanki przebiegłéj zdarzyło się pewnego razu, iż nowy wielki książę Francesco, przejeżdżając konno wśród świetnego orszaku główne ulice Florencyi, obaczył pannę czyli panią Biankę. Nie długo potém oboje państwo Buonaventurostwo sprowadzili się do książęcego pałacu. Pan Pietro, mimo ślicznych świetlic w których mieszkał, nie zajmował wcale, jak się domyślacie, stanowiska zbyt honorowego; miał jednak za to wygód a dostatków po uszy. Francesco uczynił go nawet intendentem, po naszemu marszałkiem pałacu. Gdy atoli szanowny intendent stawał się coraz więcéj wymagającym, kapryśnym, gdy mu się i ptasiego mleka zachciewało, gdy się robił coraz to rubaszniejszym — więc umarł. Kto mu się przysłużył, czyli książę, czyli Bianca, czyli oboje, nie wiem, bo jedni piszą tak, a drudzy inak. Zresztą, dla niego to nie stanowiło, jak myślę, istotnéj różnicy, a zgodzicie się, iż dla nas jest to rzecz jeszcze obojętniejsza. Stało się to w r. 1574. Te konszakty miłośne Franciszka i spółki zostawały atoli jeszcze tajemnicą, bo książę starał się właśnie o rękę Johanny arcyksiężniczki Austryackiéj. Lecz gdy książę już ślubem złączył się z małżonką, nie ukrywał brudnych namiętności i wyprawiał jawne huczne, świeciste zabawy, na cześć przyjaciółki swojéj. Jeszcze mniéj dbał o żonę, gdy ta mu same córki rodziła. Bianka wtedy powiła syna,

(*) Zob. T. II, str. 183 i nast.

ale ten syn był szczerém oszukaństwem, bo dziecięciem podstawioném, czyli pod płaszczem jakiegoś jegomościa do pałacu wniesioném. Francesco otumaniony uwierzył, co mu w téj mierze prawiła zdradna Bianka. Przecież miała ona wielu wspólników podstępu, co groziło niebezpieczeństwem. Nie dziw tedy, że one jéj kompany zbrodni po jednemu mimowolnie powynosili się na tamten świat. Wielka księżna tymczasem żyła w samotném opuszczeniu od świata, znosząc w ciszy a pobożnie wyrządzane jéj krzywdy. Nad podziw atoli zrodziła ona syna, przecież niezadługo umarła w słabości. Wtedy odezwało się sumienie we Franciszku; wyrzuty straszące zapukały w sercu jego choć zepsutém; cnoty skromne, domowe zmarłéj małżonki i niezasłużone jéj smętne losy stanęły mu żywcem przed oczyma. Wyjechał tedy z Florencyi, zapewne w myśli, aby przerwać stosunki z Bianką. Atoli we dwa miesiące późniéj już się z nią ożenił, lubo jeszcze ślubem tajnym. Do tego doprowadziła go przebiegłość ulubienicy jego!

Bianka jednak nie przestawała wcale na sekretném małżeństwie, ona chciała być i w obec świata małżonką Franciszka, ona pragnęła zostać wielką księżną Toskanii. Jak się tedy jęła chodzić około męża, tak i dokazała swojego. Franciszek pyta o radę hiszpańskiego Filipa II. Ten odpowiada, że jeżeli Bianka jest małżonką jego prawą przed Bogiem, dla czegożby nie miała nią być przed ludźmi? Imię Bianki atoli było, jak wiemy, skalaném w Wenecyi. Trzeba było jakoś zmyć tę plamę. Franciszek wyprawia tedy poselstwo do Wenecyi, które uroczyście oświadcza signorii: „że Francesco II, de Medici wielki książę Toskanii, chce pojąć za małżonkę jedną z córek Św. Marka i że uprasza, aby za takową córę uznaną była Signora Bianca Capello“. Senat Wenecyi, uważając sobie tę prośbę za zaszczyt najwyższy, ogłasza uroczyście Biankę za prawdziwą córę rzeczypospolitéj Weneckiéj. Po czém wyprawia Wenecya do Florencyi dwóch posłów i dziewięćdziesięciu świecistych nobili, z najznakomitszych rodzin, by byli urzędowymi świadkami uroczystego ślubu. I tak się stało. Te ceremoniały kosztowały 300,000 czerw. zł., co było na owe czasy summą kolosalną.

Błyszczała sobie tedy na tronie wielka księżna Bianka. Jedno tylko ją korciło, niesmaczkiem zaprawiając słodycze wielkości; była to myśl, że dotychczas zostawała w przykrych stosunkach do kardynała Ferdynanda de Medici, brata Franciszka. Pragnęła przeto jakiegość wzajemnego zbliżenia. I w saméj rzeczy przyszło do zgody. Księztwo zeszli się z kardynałem na Poggio. Ferdynand był gospodarzem; życząc sobie uczcić braterstwo, wyprawił ucztę sutą co się zowie (r. 1587). Bez przynuki obiadowano w kółku familijném. W miejsce zawistek dawnych stanęła serdeczność a miła zgoda. Po obiedzie atoli wielki książę Francesco II, i wielka księżna Bianka poczuli jakieś nudności, potém boleści straszliwe — potém oboje umarli. Potém Fernando wstąpił na tron.

Nie prawdaż, że ta historya cudném łakociem dla tych poetów, co wysileniem swojego talentu lubią wyrabiać figury swojéj z mieszaniny krwi i błota?

Oto lepiéj wpatrzyć się nam w ten *pałac Strozzi*, który właśnie staje przed nami a tak dumnie i zacnie spogląda na wiek nasz. Widzicie go na *fig. 67*.

Od tego pałacu nauczyć się możemy, że w świecie sztuk obejdzie się bez wymysłów przesadnych, bez strojów zarozumiałego bogactwa, że myśl wzniosła, wypowiedziana szlachetną prostotą, uderzy uczucie prawdziwém uwielbieniem. Prawda, że jak ogrom

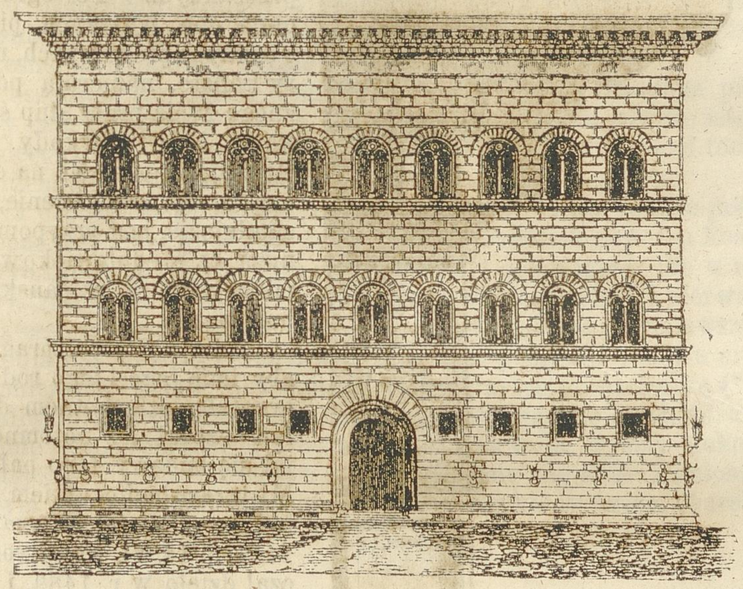

Fig. 67. **Pałac Strozzi.**

fizycznego wzrostu nie liczy się w człowieku, tak sam przez się nie stanowi wartości dzieła sztuki; przecież i to prawda, że piękny budynek, jeżeli nie ma być cackiem, winien się wzmódz w wymiary wspaniałe, okazałe. Zważmy, że facyata pałacu tego ma 98 stóp wysokości, co dochodzi pięciu a nawet półszósta naszych pięter krakowskich, które nie są zbyt nizkie. Pomyślcie téż, że długość téj facyaty Strozzi, dochodzi 120 stóp. Z tych rozmiarów domyślicie się ogromu szczegółów, bo cokułu, okien, bramy, ciosów, samych pięter, i t. d. Ta potęga w przestrzeni łączy się ze siłą a majestatem saméj myśli architektonicznéj. Tutaj bez kokieteryi i najprost-

szemi środkami dokazano wielkich rzeczy. Do tych środków należy przedewszystkiém uczucie proporcyi. Jakoż stosunki wysokości pięter do siebie, oddalenie wzajemne okien, ich wielkość, wysokość belkowania, wieńczącego całość i t. d. są utrafione z taktem wielce mistrzowskim. Uważmy téż, że na téj facyacie nie widzisz bynajmniéj części, coby zestrajały piętra między sobą, albo łączyły boczne strony ze środkiem pałacu. Całość jest niby jednostajna, rzędy okien spoczęły wprost na gzymsie szlachetnym, silnym, jednak nie przesadnym. Te ogromne okna obu wyższych pięter o cudnych proporcyach, u góry koliste, nabierają poważnego życia przez słup środkowy i dwie arkady rozdzielające je znowu na dwie części. To rozdzielenie, jak zgadujecie, jest przypomnieniem ze średniowiekowego, mianowicie z romańskiego budowania.

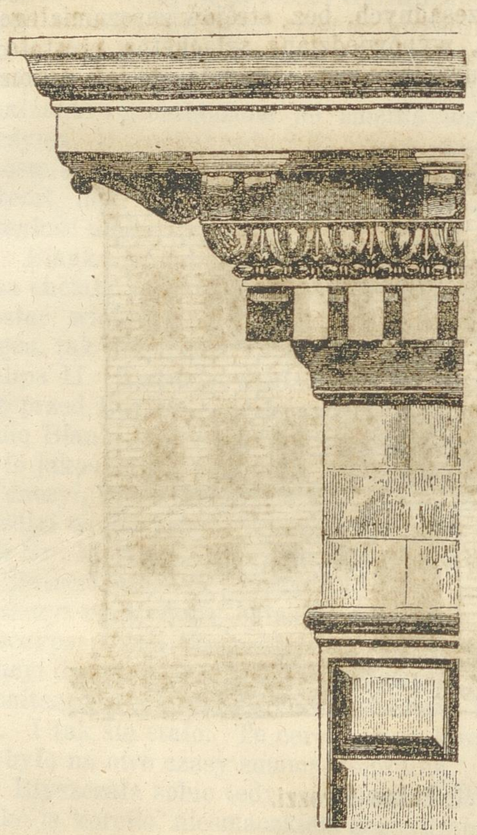

Fig. 68. **Belkowanie pałacu Strozzi.**

Filippo Strozzi pragnąc, aby imię jego i jego rodziny przeszło szlachetném dziełem sztuki do potomności, jął się budowy tego pałacu. Mistrzem-budownikiem zaś był *Benedetto da Majano* (ur. 1444, † 1498), który rozpoczął dzieło w r. 1489, i wyprowadził je prawie aż pod dach; poczém oddalił się do Rzymu. Ukończył zaś ten pałac *Szymon Cronaca* (*). Tegoż wielkiego architekta kompozycyi jest również właśnie owo belkowanie, które czytelnik widzi na naszéj *fig. 68*. Swojenie się jego doskonałe do całości pałacu, a przedewszystkiém dźwięcznie utrafione proporcye, szlachetność profilu, cicha, wspaniała uroczystość tego belkowania jest jasnym dowodem, jaka wymowa, jaka poezya tchnąć

(*) Zob. powyżéj str. 239 przyp.

może nie tylko w całém dziele architektoniczném, lecz nawet w jednym z jego szczegółów. Dla tego téż to belkowanie, które tu widzicie, stało się tak na cały świat sławne, że mało który znajdzie się artysta-budownik, który odwiedzając Włochy, nie przerysował go sobie do album swojego. Butnie téż patrzą te olbrzymie pierścienie utkwione rzędem w ciosach, co służyły do utwierdzenia sztandarów rodzinnych domu Strozzi w czasie uroczystości. Sławne również są a gracyjnego kształtu latarnie pochodzące z onych czasów.

Ze saméj epoki i ze stylu widzicie, że ten pałac należy do *wczesnego renesansu* florenckiego tak poważnego i uroczystego w porównaniu do uśmiechów igrających renesansu, który wtenczas żył sobie radośnie w Wenecyi. Uważajcie, proszę, pałac Strozzi za prototyp ówczesnéj architektury pałacowéj we Florencyi.

Puszczając się dalszą drogą ku pałacowi Pitti, ruszyłem przez znany nam już most Ponte S. Trinità, co będzie na zawsze istném świadectwem, że i most zdolen uduchownionemi szlachetnemi formami przemówić głęboko do uczuć człowieka.

Na drodze mojéj stanął kościół *S. Spirito*. I on równie jak S. Lorenzo jest dziełem *Filipa Brunelleschi*. Przecież gdy ten kościół dopiéro długo po jego śmierci († 1444 r.) był dokończony (bo w roku 1481), zatém nie wiedzieć, o ile wiernie wykonano myśli pierwotne wielkiego mistrza. Ztąd téż rozkład poziomy jest przedewszystkiém dla nas ważny; i wierzajcie, że trudno pomyśleć o dziele architektoniczném i skomponowaném z większą artystyczną logiką (*).

Moglibyśmy długie studya odprawić, zajmując się dziełami, które w sobie objął ten kościół; lecz czas na nas woła, byśmy dokonali ostatecznie oględzin naszych; spotkalibyśmy się atoli z imionami, którym już przy innéj sposobności oddaliśmy hołdy nasze, charakte-

(*) Rozkład tego kościoła jest tak genialny a zarazem tak prostoty pełny, iż bliższy jego opis pewnie zajmie ciekawszego czytelnika. Naprzód uważmy, że kościół S. Spirito jest budowany w krzyż łaciński. Ramiona poprzeczne tego krzyża jak i samo prezbiterium są zupełnie równych wymiarów; one podobnie jak i prezbiterium nie kończą się połową wielokąta, ale są zamknięte ścianą prostą. Zaraz poniżéj obaczymy, że szerokość tego prezbiterium i tych ramion w stosunku do ich długości (głębokości) jest wielce znaczna. Ramię wstępne i prezbiterium i ramiona poprzeczne są jednakiéj szerokości a podzielone na trzy nawy przez kolumny korynckie, dźwigające arkady półkoliste. Bliższe wzajemne stosunki wszystkich rozmiarów poznamy z liczby kaplic umieszczonych we wszystkich ścianach, bo w grubości zewnętrznych murów, a poznamy je tém dokładniéj, gdy kaplice takowe są wszystkie jednakiéj wielkości i jednako od siebie oddalone. Jakoż ramię wstępne, więc najdłuższe, ma tych kaplic po ośm z każdéj strony; prezbiterium i obie nawy poprzeczne objęły w swoich ścianach pobocznych po dwie kaplice z każdéj strony (te ściany poboczne tak krótkie stanowią przeto długość czyli głębokość tych części kościoła). Owe zaś ściany proste, zamykające w poprzek nawy poprzeczne i prezbiterium a stanowiące tedy szerokość tych części kościoła, mieszczą w sobie po cztery kaplic.

ryzując ich artystyczny styl. Pośpieszamy tedy do pałacu Pitti. Ulice nie bardzo pokaźne, choć ludne, mrowiące się, prowadzą przed ten pałac nad wszystkie pałace.

Stanąwszy przed tém budowaniem, co niby grom, niby natury potęga działa na ciebie, chętnie zgodzisz się z tymi, co uznają, że na całéj ziemi nie ma już budowy świeckiéj, którąby była równego majestatu, jak ten tu *Pałac Pitti*. Z niego nie ozdoby wdzięczne, nie stroje bogate, kosztowne przemawiają do duszy, owszem temi środkami pogardza wspaniała budowa, ona je rzuciła daleko od siebie, a działa-li mocą potęgi swoich stosunków na ogromną stopę pojętych. Właśnie ta dumna pańskość, pogardzająca efektem, tak wielki sprawuje efekt. Tutaj nie ma rozmaitości, raczéj jedna i ta sama myśl się powtarza; jest to jakby najgłębszy, najpotężniejszy akord na organach jednostajnie się powtarzający, co tak grzmi w tym ponurym majestacie pałacu.

Pomyślcie budowanie, umieszczone na placu obszernym, wznoszące się z wolna, z lekka; a tak już samém położeniem pałac króluje i spogląda na świat z góry. Jego kierunek dąży raczéj w długość niż w wysokość. On cały niby z opoki, bo jedynie z ciosów surowych wyrobiony. Jakoż on wznosi się w olbrzymie banie, w opoczyste ciosy prawie surowe, bo li z grubego okrzesane (rusticabosage). Każdy głaz, głębokim żłobem od sąsiedzkich oddzielony, sterczy zuchwale na zewnątrz, uwydatnia się silnie własném osobném oświetleniem. A te głazy tak są ogromne, jakby były przez cyklopów wzniesione.

Dół przedstawia ścianę prawie jednostajną. Bo w niéj dość rzadko umieszczone niże i drzwi, a jéj okna czworograniaste zdają się drobne na tych olbrzymich przestrzeniach. Powyżéj tego poziemia balustrada niby balkon biegnący wzdłuż całego pałacu. Tu wznosi się pierwsze piętro i tutaj dźwigły się ciosy, z których każdy z osobna wydatnie występując zuchwali się a grozi ponuro. W tém piętrze widzisz rząd okien krągło zasklepionych, a zasklepione są opokami w łuk również wydatnemi ogromem; tych okien jest 23. Powyżéj tego piętra znowu sznuruje balustrada, wzdłuż całéj facyaty. Tu znowu wznosi się piętro wyższe; takowe zaś nie zajmuje już całéj długości facyaty, ale tylko środek jéj, a co do długości swojéj odpowiada jedynie 13 oknom środkowym pierwszego piętra. Tak tedy samo jedynie zawiera w sobie 13 okien zupełnie tak wielkich, jak okna owego piętra poniższego. Nierówna długość jest przeto całą różnicą tych obu kondygnacyj. To piętro powyższe także otoczone u wierzchu swojego balustradą. Macie tedy nowy przykład, czém jest renesans wczesny we Florencyi! Ten renesans właśnie tu się poczyna a rozwinął się w swojéj pełni w znanym nam pałacu Strozzi.

Późniéj do obu krańców pałacu Pitti przystawiono pod kątem prostym dwa budynki nierównie niższe. One także skomponowane

w podobnym stylu i również z takowych butnych ciosów, i również z wierzchu są uwieńczone w balustrady. Tak tworzy się niby plac z trzech stron zamknięty.

Widzicie tedy, czém jest pałac Pitti. *Filip Brunelleschi* rozpoczął go z polecenia Łukasza Pitti w roku 1440, lecz dokonał jedynie najniższéj jego części, bo umarł w roku 1444, przeto ciągnął daléj budowę *L. Fancelli*. W XVI wieku *B. Ammanati* († 1592) zbudował dziedziniec, nie trzymając się myśli genialnego Filipa. Jakoż dziedziniec ten piętrzy się w trzy rzędy arkad spoczywających na filarach. Arkady i filary stawiane podobnie z tak opoczystych na pół surowych i dzikich ciosów. Do tych filarów przypierają półkolumny, również baniaste to jest złożone z kręgów surowych. Te półkolumny przypominają na poziemiu porządek dorycki, na pierwszém piętrze joński, na drugiém koryncki; na każdém też piętrze biegnie balustrada. Jest tu przepych podsadzisty mass a hałaśliwego oświetlenia; nie zdaje mi się atoli, aby był dziełem prawdziwéj piękności.

Nieprzebraném a wielce bogatém nagromadzeniem przedmiotów sztuki jest *galerya* przechowana w tym pałacu Pitti. Choćbyś całą objechał Europę i spoufalił się ze wszystkiemi zbiorami artyzmu, galerya Pitti stanie z niewielą innemi w pierwszym rzędzie.

Bo jeżeliś się we wszystkich dziełach w niéj objętych całą duszą rozpatrzył, bądź pewien, że jeszcze po długich latach będziesz miał czém rozjaśnić mroczne chwile życia twojego. A przecież krótko z czytelnikiem zabawię w tych przestrzeniach lśniących pięknością, bo o tyle tylko, aby uzupełnić cel założony sobie w téj naszéj podróży.

Zaledwie wstąpisz w te przybytki, a oczy mimowolnie zatrzymują się na dziele *Karola Dolce* (ur. 1616, † 1686). Jest to *Św. Andrzéj* przed krzyżem. Dwóch oprawców wkopuje krzyż, trzeci rozbiera męczennika Św., co starcem będąc tuż przed samą męką modli się. Tą modlitwą atoli już duchem sięgnął rajskiéj ojczyzny swojéj; dla niego już znikły czekające go katusze, dla niego nie ma ziemskich boleści; anielska słodycz, z głębi serca wykwitła, rozpromieniła oblicze jego niebiańskim pokojem. Wśród kilku jeszcze innych dzieł tego mistrza jaśnieje tu głównie wielkiéj piękności *Ecce Homo*.

Gdy jednak w owym Andrzeju Św. Dolcego żyje dusza jakby rajskiéj gołębicy bez winy, bez żółci potęga patetyczna, porywająca wszechwładnie duszę do czynów nadzwyczajnych, pali pełnym żarem w téj *Judycie Christofano Allori* (ur. 1577, † 1621). Trudno wypowiedzieć jaki jest wyraz na obliczu téj cudnie pięknéj kobiety. Ona tylko co dokonała czynu; w prawéj dłoni ściska miecz, w lewéj pięści trzyma za włosy głowę uciętą Holofernesa. Oczy płonące szeroko rozwarła, jakby sama osłupiała, zatrwożona krwawym czynem swoim — jakieś dzikie zachwycenie zdaje się walczyć z głęboką rzewnością na téj twarzy. Cała postawa jest silna, pełna potężnéj

woli; a przecież znowu ta Judyta jest istną niewiastą. Lecz co za niewiasta! Ona tak straszna, straszliwa, a jednak tak pełna kobiecego uroku. War gorący bije na widza od tego oblicza, od całéj téj drgającéj postaci. Ciepło kolorytu jéj oblicza jeszcze się wzmaga przy téj twarzy sinéj, martwéj, płowéj Holofernesa (*).

Ponieważ, począwszy od Carlo Dolce, który jest ostatnim, więc najpóźniejszym ze znakomitych malarzy Toskanii, posunęliśmy się od niego do trochę wcześniejszego mistrza, bo do Chr. Allorego, więc idźmyż już tak ciągle wstecz, i cofnijmy się do *Ludwika Cordi*, zwanego *da Cigoli* (ur. 1559, † 1613). Wiemy bowiem, że on, będąc uczniem Fryderyka Baroccio, pokrzepił, wzniósł we Florencyi podupadłe malarstwo, które znowu, choć na czas krótki, świeżością odżyło. W Pitti nie brakuje jego obrazów, a przedewszystkiém przemówiło mi do serca *Zdjęcie z Krzyża*. Wiele prawdy i mocy przebywa w tych figurach. Św. Nikodem, odziany turbanem, podtrzymujący ciało i z obliczem pełném rzewnego współczucia, patrzy się w twarz Zbawiciela. Najświętsza Panna ujęła jedną dłonią rękę Syna, a drugą rękę przyciska do serca, co z boleści pęka. Cała postać jéj jest wyrazem cierpień palących; w jéj oczach, w jéj obliczu widać ile ona przebolała mąk i katuszy serdecznych. Na boku, nieco w głębi, stanęło dwóch Aniołów; ich też rysy zalała boleść łzawa i smutek głęboki. Barwy i cieniowanie potężne, szaty doskonale pojęte. Obraz ten sprawia ogromnie głębokie wrażenie; jednak nie śmiałbym powiedzieć, żeby w nim była idealność nadziemska, namaszczenie niebiańskie. Rozumiem, iż ludzie szlachetni, zacni zupełnie podobne mogliby mieć wejrzenie; zwłaszcza nie widać boskości na twarzy Chrystusa Pana. Ztąd też uczucie, którém nas porusza ten obraz, choć jest głębokie, podobne jednak do wzruszenia duszy naszéj w chwili, gdy się patrzymy na zmarłego a ukochanego człowieka, męża wysokiéj szlachetności, co łamał się boleśnie z życiem całém i dźwigał krzyż cierpień przez świat, a któremu nakoniec Bóg, folgując boleści, pozwolił umrzéć.

Teraz cofnijmy się jeszcze więcéj wstecz, bo do epoki *Jerzego Vasari* (ur. 1512, † 1574). Wiecie już dobrze, że zwykle Giorgio uważany jest za malarza, który i piśmiennictwem się bawił; przecież jabym raczéj go mianował pisarzem, który i malarstwem się trudnił. I to właśnie z hołdu dla „pisarza“ żem stanął z wami przed jego obrazem. Ta praca przedstawia pokusy *Św. Hieronima*. Święty mąż, na poły bez szat, klęczy, trzymając lewą ręką krucyfiks, wpatruje się w niego z nabożeństwem, prawą dłonią chwycił kamień, którym się bije w piersi. Za nim Afrodyte, uwieńczona w róże, więc nie braknie i amorków zbrojnych w łuki i strzały, gołąbków, więc jest obecną cała ona kompanijka z pogańskiego świata. To pomieszanie rzeczy świętych a mitów jest wielce rażące, ale właśnie charakteryzuje ów czas.

(*) Drugi podobny temu obraz widziałem w Uffizi.

Podobnie też ta naciągana, wymyślna, trzeźwa allegoryczność jest cechą epoki Vasarego, bo epoki właściwego odrodzenia; wszak ten sam duch odpowiedni jéj naoczniéj jeszcze występuje w manierowanych pozycyach i ruchach figur, a co więcéj, w braku głębszéj treści i wyrazu na twarzach. Mimo najlepszéj woli, nie mogłem dostrzedz wyższego namaszczenia nawet na obliczu samego Św. Hieronima.

Od Vasarego przejdźmy wstecz do okresu, który poprzedza epokę jego, będącego właśnie czasem najpiękniejszego rozwoju, jak to czytelnik wié z naszego *Zarysu Sztuki Toskańskiéj* (*).

Wybierzmy sobie zwłaszcza dwóch mistrzów tego czasu, z których każdy po swojemu jest wielkim artystą. Patrz na ten obraz, na którym *Chrystus Pan* stanął wśród Czterech Ewangelistów. Jest to dzieło *Fra Bartolomea* (czyli Baccio della Porta, ur. 1469, † 1517). Jest to jeden z tych potężnych sztuki pojawów, który na cię woła z ram swoich, zatrzymując każdego z przechodniów bez względu, czyli będzie w duszy prostaczkiem, czyli też ma serce i oczy estetycznie wyprawione na dziełach sztuki. Zaiste! ogromnéj potęgi są te postaci! Rzekłbym, że działanie ich jest piorunne, gdyby spokojność i zacność, rozlana na tych figurach, nie łagodziła gwałtowności wrażenia, którego doznajesz. Jest to niby msza grana przez wielkiego mistrza na organach olbrzymich, gdy cała rzesza pobożna padła na kolana, płacząc w rozrzewnieniu duszy swojéj. Chrystus Pan stanął na podniesieniu. W lewéj ręce trzyma niby berło, na którego szczycie świata kulica, a nad kulicą promieni krzyż. Prawą rękę podniósł wysoko, błogosławiąc mężów ewangelistów i wskazując im drogę nauczania ludzi. A jakże patrzą świątecznie ci mężowie! Oni stanęli po dwóch z każdéj strony tronu, w głębokiém natchnieniu; trzymają księgi święte w rękach, jako godło posłannictwa swojego na ziemi. Z ich oczu zadziwionych płonie zachwycenie. Zaiste, tacy mężowie mogli wziąć dzieje ludzkości na barki swoje! Architektoniczne a przecież nie wymuszone ustawienie figur, koloryt ciepły, głęboki, czyste tchy powietrzne obwiewające te postaci wzmagają istną gloryą to zacne a szlachetne dzieło. W trybunie w Uffizi widzieliśmy już postać *Hioba* przez Fra Bartolomea (**); może jednak wyższéj jeszcze siły od niego jest *Św. Marek*, który także jest przechowany w Pitti. Ta postać istnym jest dowodem, jakie dzieje potężne duchowe roztoczyć się mogą w jednéj pojedyńczéj figurze.

Drugim mistrzem współczesnym, lubo nieco młodszym a zupeł-

(*) Zob. powyżéj str. 147 i nast. oraz początek T. IV.
(**) Zob. powyżéj str. 183 i nast.

nie innego usposobienia, był, jak wiemy, *Andrea del Sarto* (ur. 1488, † 1530). W téj galeryi świeci kilka sławnych utworów jego genialnego pędzla.

Gdy Bartolomeo tworzy w głębokiém skupieniu ducha, gdy z tych jego piersi, zamkniętych dla świata, pojawiają się postaci, na których znać, że na ich zrodzenie patrzały uroczyste i pełne grozy potęgi, innego świata zesłanki, przeciwnie Andrea jest mistrzem, któremu uśmiechają się wdzięcznice wiosenne życia; on tak chętnie zbiera kwiaty na niwach ziemskich urosłe, lubo niekiedy także widać kwiaty niebiańską rosą wykarmione. Te uczucia jego dla wdzięków a piękności, z weselem lekkiém na ustach, jednoczą się i z niewypowiedzianą łatwością tworzenia i z cudownym kolorytem i z mistrzowską przezroczystością farb, i ze światłami a nigdy nie mylącym się rysunkiem. Świetność Andrzeja widzisz tu na obrazie *Wniebowzięcia Najświętszéj Panny*.

Powiedziałbyś, że jak w duszy Andrzeja działają dwa czynniki bo ziemski i idealny, tak i w tym obrazie dramat święty rozdziela się współcześnie na dwa akty osobne. Na ziemi grób pusty Maryi Panny otoczony Apostołami. Jakież to szczęśliwe ułożenie tych figur, tak gęsto umieszczonych, a przecież nie krzyżujących się nigdzie szorstko ani twardo! Na każdéj twarzy, na każdéj postaci indywidualność charakteru inna a inna, a przecież wszystkie przejęte są wskróś jedną myślą, wspólném rzewném podziwieniem a dreszczem duszy na widok opuszczonego grobu. Po nad niemi ustęp drugi tych dziejów świętych. Na obłoku jasnym Marya Przenajświętsza. W koło niéj aniołki, niby uczucia niebiańskie. Najświętsza Panna raczéj wysokich ziemskich wdzięków, niż piękności idealnéj; na jéj obliczu raczéj uśmiech rzewny niż uroczyste zachwycenie. A te aniołki — one lekkie, lotne, jak idee co uleciały z pod Bożéj stolicy.

Drugi obraz Andrzeja, który mnie do głębi poruszył, była tak zwana *Dysputa*. Tutaj znaczenie nieskończenie głębokich myśli przemawia do widza potęgą, przed którą się korzysz i stulasz w sercu. Trudno porównywać obraz ten z wielu innemi dziełami tego mistrza, w których on, choć zawsze wdzięczny, z wierzchu tylko dotyka istoty rzeczy.

Teraz się zatrzymaj i obacz, jakie widmo straszliwe wygląda na ciebie z tych ram; wpatruj się dobrze w te okropności, ale potém je zażegnaj, wyrzuć je z pamięci do joty, by ci się kiedyś nie przyśniły nocnym febrycznym snem. To są *Trzy parki*, które wyprosił z piekła *Michał Anioł*. Wystawcie sobie trzy kobiety zgrzybiałe, szatami całe odziane, głowy obwiązane w chusty. Twarze twarde, nieużyte, z wyrazem męzkim, zmiętoszone w tysiączne zmarszczki, na rękach, na palcach chudych wystąpiły żyły. Oczy wielkie palą się, tleją jakiémś światłem ponurém, nocném. Te stworzenia okropne nierównem światłem są oświecone. W środku samym stoi prządka Kloto; ona oburącz snuje wątek życia, lecz i zwraca twarz nieco ku prawéj, bo tam stanęła Atropos „niewstrzymana“, wyciągając drapieżną rękę, by nożycami przeciąć wątek życia. Ta Atropos najokropniejsza; wyraz zimny, skamieniały zastygł na jéj ustach. Po lewéj onéj prządki, lecz więcéj w dalszém tle obrazu i w głębokim cieniu, stanęła Lachesis „losowładna“. Ona trzyma kądziel; jakby przelękniona tém przecięciem nici żywota, rozwarła usta, pokazując szczerby zębów; twarz jéj obumarła, trupia. Nic straszliwszego, jak ta prawda, którą tutaj pokazują te kobiety zgrzybiałe. One są ostatecznym wyskokiem wszystkich onych starych, wstrętnych niewiast, których tak pełno we Włoszech. A koloryt się nadaje do obrazu; on smętny, posępny, bury i popielaty, umarły jak sam przedmiot.

Mógłbym wam długo, długo bardzo prawić o innych jeszcze klejnotach tu obecnych, a będących również dziełem florenckiéj szkoły. Powyżéj przytoczone niechaj nam wystarczą. Nie chcę przecież ani mogę milczeniem pominąć kilku obrazów, należących do innéj szkoły. Patrzcie, tu żyje jeszcze fantastyczny *Salvator Rosa* (ur. 1615, † 1673), liczący się do późniejszéj szkoły naturalistów. Salvator — to istny syn czasu swojego, kipiącego namiętnością gorącą. Ten mistrz-malarz, co był poetą i muzykiem zarazem, ten szlachetny awanturnik, co żył sobie to brat za brat z rozbójnikami, to znów stawał się bywalcem wielkiego świata; ten człowiek gwałtowny, o żądzach palących, a przecież serdeczny i miękki, dał o sobie świadectwo w obrazach dość znacznéj liczby, bogacących galeryą Pitti. Na jednym przedstawił *Sprzysiężenie Katyliny*. Bo Katylina, to istny przysmak dla kipiącéj fantazyi Salvatora Rosy. Katylina, ten zbankrutowany na duszy i na mieniu podpanek staréj Romy, stanął na przodzie obrazu oświetlony silną jasnością. Profil wyrazisty, broda bezwłosa, mocno występująca, brwi zamaszyste, oczy świecące, przezierające z głębokich jam, twarz cała niby piękna a demoniczna; on podaje przez stół prawicę drugiemu koledze, zapewne nowo zwerbowanemu spiskowcowi, na znak że oni, ręka w rękę, rzucą się społem by złupić, podpalić Rzym, wywrócić ład społeczny, by na okopciałych gruzach swojéj ojczyzny, wśród ziejącéj posoki wymordowanych współobywateli oddać się bezduszuéj rozpuście a chuci błotnéj. W koło stoją towarzysze zbrodni, to o rysach gwałtownych, to poważnych, zadumanych. Ten cały obraz w swoim rodzaju jest wysokiéj doskonałości. Pierwiastek złego rozpina tu panowanie swoje z niesłychaną mocą a grozą; a mimo téj nocnéj treści tchnie tu jakaś grandezza choć szatańska.

Drugi obraz Salvatora Rosy przedstawia nam gaik piękny, chłodny; wysokie drzewa wybujały gęstym bukietem. W koło czarowna okolica; bo co do pejzażów, to Salvator dzielny a wielce sprawny mistrz. Władztwo nad światłem doszło tutaj do ostatecznéj doskonałości swojéj. Otóż tu pod drzewami schodzą się „filozofy“ —

i dla tego ten obraz zowie się *La selva de filosofi*, niby lasem filozofów. Jakże ci filozofowie wyglądają? Ot, czytelniku, wiem że gdybyś miał jechać przez lasek, w którymby się filozofowie tego aspektu przechadzali, pewniebyś wziął z sobą parę nabitych krucic, albo nawet kilku żandarmów. Jakoż taka mina i czupryna tych figur. Choć i to prawda, że te postaci wcale znowu nie tuzinkowe; olbrzymia siła patrzy im z oblicza, a większa potęga duchowa bije z tych rysów niżby znaléźć można w całym szeregu naszych książek filozoficznych, wyślęczonych w naszéj epoce tak mównéj a piśmiennéj.

Gdym szedł przez jedną z tych sal, uderzył mnie nagle obraz zawieszony nade drzwiami. Jest to Boża Rodzica z Dziecięciem Świętém, zwana *Madonna długoszyja*, dokonana przez *Franciszka Parmegianino (Francesco Mazzuoli* ur. 1503, † 1540 r.). Tutaj widzieć możesz, do jakiéj wstrętnéj obrzydliwości zabłąkać się może artysta, gdy przesadzi w wyszukiwaniu wdzięków. Mówiliśmy już w Medyolanie (*), że nasz Francesco był uczniem Correggia i że pragnął przewyższyć w gracyi swojego mistrza. Patrząc się na to malowanie jego nie wiedzieć czyli się odwrócić z niesmakiem od takiego dzieła, czyli się rozgniewać lub czyli się rozśmiać z malarza. Francesco, chcąc nie szczędzić gracyi ideałowi swojemu, nadał mu szyję niezmiernie długą niby łabędzią, przytém ręce, ruch cały téj postaci, ułożenie przeszły wszelkie granice mizdrzących się, afektowanych wdzięków. Ztąd téż ten obraz wstrętny jest tylko jakby głośném napominaniem daném artystom, aby przedewszystkiém pamiętali, że choć Parmegianino był od natury udarowany prawdziwie wielkim i świetnym talentem, jednak przesadzając wpadł w manierę ckliwą, nieznośną.

Na tém kończę moje obchody po téj galeryi. Dotknąłem się tylko tych mistrzów, bez których się obejść nie mogłem, chcąc uzupełnić przegląd nasz szkoły toskańskiéj. Jaką zaś skarbnicą sztuki jest ten zbiór w pałacu Pitti, pozna czytelnik, gdy mu powiem, że tutaj przechowują się świetne dzieła Rafaela, np. z licznych sztychów i kopij znana wam Madonna della Seggiola (albo della Sedia), Madonna del baldachino, Madonna dell' impanato, Wizerunek Leona X, Juliusza II, Małgorzaty Doni, Piotra Inghirami, Widzenie Ezechiela i t. d. Pomijając atoli nawet dzieła Rafaelowe, tém bardziéj wypada mi milczéć o obrazach mistrzów, jakim jest Guido Reni, J. G. Romano, Perugino, P. Veronese i t. p.

(*) Zob. str. 41.

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

Gdy przed wielu laty odwiedzałem Tatry, przebyłem pewnego razu samotnie noc przy Morskiém Oku. Już wieczór zapadał gdym stanął u jego brzegów. Skalne niebotyczne góry, obstępujące w koło jezioro, zachodziły już od spodu, od wody zwolna ciężką, ciemnobłękitną oponą; ale na samych przyczołach turniów gorzały jeszcze ogniem promienie zachodzącego słońca. Te ostatnie ofiarne całopalenia natury rzucały gorące łuny na już zacienione, choć wzniosłe piętra gór, wywołując z twardéj ich piersi dźwięki magiczne barw, rozświecając czarodziejstwem świateł przepaściste szczeliny. Aż dziwno było widzieć jak to te skały, te gołe głazy tak bogate są we farby i nieprzebrane migotne odcienia. Na tajemniczych ciemnych bezdeniach jeziora niekiedy jeszcze zadrgało jakieś światełko, niby wspomnienie upłynionego dnia, niby poświata mistyczna, bijąca z topieli niezgłębionéj wód. Czasem tuż obok mnie w gałęziach drzew coś zaszeleści — to spóźniony ptaszek do gniazdka śpieszący. Ale już na owych przyczołach z kolei wszystkie słoneczne ognie pogasły, nawet usunęły płomienie na czole Mnicha, bo tak zowią górale jeden z najwyższych tatrzańskich szczytów. Coraz wyżéj a wyżéj, coraz śpieszniéj a śpieszniéj podnosi się od wód owa ciemna gęsta opona — już dostała się na same iglice zawrotne gór a nakrywszy je sobą rysuje teraz ich czarne kontury na zamroczoném niebie. Dzień zasnął, wszelkie życie ucichło, zmorzone dziennym trudem; umilkły od dawna w oddaleniu ostatnie dzwonki pasących się zwierząt. Niekiedy jeszcze słychać łoskot martwy, przeciągły a nagły — to drobne okruchy skalne, co, staczając się z wysokości, w coraz śpieszniejszych podskokach pędzą po stromych opocznych upłazach, aż z brzękiem metalicznym rzucają się w wodę. Może je na szczytach orzeł skrzydłem potrącił — może je poruszył zwierz dziki kryjący się w norach. Nakoniec i te łoskoty ucichły; cała natura w koło oniemiała. Wystąpiła noc. — Noc, budownica święta, w tajemnicy pracując równa przepaściste szczeliny, zalewa ciemnością urwiska, zapełnia głębokie gardziele, prostuje stoki tatrzańskie, zamieniając je w pionowe ściany. A piętrzy te ściany na ścianach, aż budową olbrzymią otoczy w koło jezioro, jakby bezmierną nawą kościelną. Od góry nad nawą rozpięła się kopuła nocnego nieba, a z jéj sklepienia mrugają błyszczące gwiazd kagańce. Kościół Boży stanął gotowy. Wody jeziora są mu posadzką; od czasu do czasu błysną, zadrgają gwiazd spojrzeniem. Cicho, milcząco w przybytku Pańskim. Ale słuchaj — tam z daleka zabrzmiały organy — to dech nocny w przelocie potrąca jakby w struny w sosnowe bory. Góry zahuczały — i bliżéj i bliżéj przyśpiesza muzyka nocnych powiewów, już ona grzmi w koło ciebie

ogromnym chorałem. A zapachy świeże, żywiczne rozpłynęły w powietrzu niby kadzidła, darem, ofiarą od borów przesłane. Lecz nocne tony śpieszą po nad wody, już uleciały w dal, a słabiéj i słabiéj słychać ich jakby duchów górskich wołanie. Jeszcze nie umarły do ostatka te akordy, a znów z innéj dalekiéj doliny z nad Czarnego Stawu nowy słychać natury śpiew — to echa téj pierwszéj dopiéro co słyszanéj muzyki. Jeszcze nie ucichły te echa, gdy znów po przez gardziele górskie, po nad bory sosnowe przylatują powtórne wiatrowe tchy; teraz one brzmią w dźwięki wysokie, przeciągłe tęskne. Po chwilce odpowiadają im dalekie góry echem równie tęskném, wysokiém, przeciągłém.

A tak głosy borów a granie w dolinach zapadłych i ich odgłośne echa, niby dwa daleko od siebie rozstawione chóry, nawzajem sobie odpowiadają, nawzajem sobie wtórują. Wśród tych pieśni, tuż pod tobą wzdłuż brzegów jeziora słychać szepty przytłumione, jakby gwary modlącéj się rzeszy. To zioła, krzewy, trzciny nadwodne odmawiają pacierze. Dreszcze przeszły duszę twoją i dumasz i w skupieniu serca słuchasz nabożeństwa natury. Zdaje ci się, że co chwilę obaczysz w tym przybytku Pańskim kapłana, co złoży za całą ludzkość błagalne ofiary — czekasz i czekasz kapłana. I zjawił się arcy kapłan — on wystąpił z twoich piersi własnych, a całe życie twoje i urodzenie i skon i wszystkie radości i smutki i wesela i boleści składa w ofierze Ojcu na niebie. A noc cicha, samotna, ciemna zamieniła się w wielkie jasne święto Boże, pełne treści nieskończonéj. A w duszy tak teraz pogodno i szczęsno, jak gdybyś już umarł śmiercią i znowu się odrodził bytnością nową, nadziemską, tameczną. — Spadło bielmo z oczu wewnętrznych. To życie doczesne, rzeczywiste, drobiazgowe staje jakby obecnością przytomną. Nie rozumiesz, jak cię mogły tak nęcić owe cacka biedne, za któremi wraz z innymi skwapliwie przez życie biegłeś i nie pojmujesz, zkąd ci przychodziły owe troski i żale za straconą ziemską uciechą, i patrzysz się wstecz z podziwem na wszystkie przecierpiane lata, jakby na choroby i biedy, któreś jeszcze za dziecięcych lat przebolał. Więc w téj jednéj nocy, gdy natura odziała się w grozę swojego majestatu, rozwidniło się w twéj duszy i obaczyłeś z wysokości i świat i własne przeznaczenie twoje, i zmierzyłeś je miarą nieskończoną. W téj jednéj, choć tak krótkiéj, chwili zaświeciła jakby Bożą błyskawicą najwyższa mądrość całego twojego żywota, i niby wszystkich wieków ostateczne wróżące przeczucia. Ta mądrość błyskawiczna nie była dorobkiem pracującego nieznękanie badawczego rozumu, ale jakby jakiéj intuicyi a wewnętrznego widzenia, któremu się niebo rozwarło. Zdaje się jakby w takich chwilach duch ludzkości przeszedł około ciebie i spojrzał duchowi twojemu w oczy i tchnął na niego nadgwiazdnym tchem; zdaje się, że obudził w nim i rozniecił płomienie miłości nieskończonéj, ogromnéj jak świat — miłości Boga i ludzi.

Otóż cny czytelniku mój, owa noc, przebyta niegdyś przy Oku Morskiém a pamiętna mi na życie całe, staje mi ciągle przed duszą od pierwszéj chwili mojego przybycia do Florencyi; ona mi towarzyszy często po wędrówkach moich po téj cudnéj stolicy artyzmu, a najczęściéj już wtedy, gdy, zebrawszy się w sobie, kreślę notatki moje zdając sprawę z codziennych przechadzek. Bo dzieła wielkie arcymistrzów i wielkie dzieła natury przejmują nas uczuciem wielce podobném.

Tchnij w naturę ideę, żyjącą w najświętszych tajnikach serca twojego, a obaczysz to serce twoje jakby w jasnościach, wzniesione nad codzienne słabostki a winy — i serce się wzniesie, urośnie jakby arcykapłanem w przybytkach własnych piersi twoich. W takowych chwilach, w obec ogromnych zjawisk natury każdy człowiek może się stać choćby na chwilkę artystą, poetą. Bo przecież w każdym człowieku przebywa fantazya; co więcéj, wszyscy ludzie mają jednakie poczucie, jednakie prawo do zrozumienia tego co jest wzniosłém, wielkiém a świętém, bo w każdym człowieku przemieszkuje istota naddoczesna; chodzi tylko o to, by jéj nie zagłuszył burzą namiętności nizkich; potrzeba mu tylko chwilki szczęsnego wyższego nastroju duszy, by ową nadziemską istotą przeniknął tę naturę, a wtedy już ona sama zamieni się we własne jego artystyczne dzieło.

W obec dzieł sztuki prawdziwéj zadanie dla widza nierównie łatwiejsze, bo mu już mniéj potrzeba szczęśliwego nastroju, bo rzecz sama już jest gotowa, będąc darem przez mistrza danym; przeto widz już nie tworzy, on już nie przeistacza natury na dzieło sztuki i już nie wlewa idei a ducha swojego w przedmiot, bo w tém artystyczném dziele, w które on się wpatruje, już mistrz za niego tworzył, natura w tém dziele już jest przemożona, a idea już w niém żyje obecnością widomą. Czara kipiąca jest już winem niebiańskiém nalana, czeka tylko byś ją spełnił na cześć piękności i na cześć własnéj twojéj zacności bezśmiertelnéj, ztąd też się dzieje, iż dzień w dzień pijąc z téj czary wznosisz się nad siebie samego, jakby w kąpieli promiennéj spadają skazy ze serca i troski maluchne powszedniego życia. Nawykasz nawet bez wiedzy twojéj do wielkich wymiarów, któremi mierzysz ludzkość i przeznaczenie swoje. Poufalisz się z wielkiemi ludźmi, a wielkością w oczach twoich już nie jest bynajmniéj sława światoburzców, ale poświęcenia za prawdy zacne, które w sercu każdego człowieka świętością promienią, choć najczęściéj samemu tylko Bogu widome.

Tego usposobienia a nastroju doświadczałem zwłaszcza w tych ostatnich dniach. Odwiedzałem przybytki, w których przechowane, jako w skarbnicy, dzieła dawnéj sztuki toskańskiéj; w nich napawałem się istną rozkoszą duchową, w nich wiele się nauczyłem. Przecież dotknę się ich teraz jedynie w części, bo sobie zachowuję podać

wiele ważnych wypadków z tych moich odwiedzin w moim *Zarysie Historyi Sztuki Toskańskiéj* (T. IV *Podróży do Włoch*).

Zatém jedynie tutaj wspominam o zbiorach obrazów akademii, w któréj zaczynając od Cimabuego i Giotta, możesz studyować cały szereg dawnych mistrzów Toskanii. Jest-to jeden z najważniejszych przybytków sztuki w całéj Florencyi.

Ztąd w skupieniu duszy udałem się do kościoła *Św. Marka*, bliskiego akademii. Jeżeli już sama ta świątynia budzi nabożną baczność i dla dzieł jasnéj sławy artystów, dla grobu Pico da Mirandola, toć już należący do świątyni klasztor OO. Dominikanów jest świętym przybytkiem dla uczuć naszych, bo tu żył, tu modlił się malując *Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (ur. 1387, † 1455). Znacie dobrze tego mistrza. Wiecie, że on nie zabierał się nigdy do pędzla, dopóki sercem rozrzewnioném, klęcząc, nie uprosił gorącą modlitwą Panny Przenajświętszéj, by mu błogosławiła w téj pracy jego. Zatém téż jego obrazy malowane są niby widziadła rajskie przez aniołów odsłonione, niby pojawy ze światów wiekuistego, szczęsnego pokoju. Na dziedzińcu klasztornym tu i owdzie przemykają się wojskowi, echa ich kroków przerwały milczącą ciszę, niekiedy odzywają się brzęki karabinów po korytarzach. Nastręczył nam się ojciec Dominikan, staruszek bieluchny jak gołąb', przyśpieszył schylony drżącym krokiem ofiarując się na przewodnika. Wprowadza naprzód w kapitularż. Tutaj Pan Jezus na krzyżu między dwoma winowajcami. W oddaleniu tłumy ludów i mnóstwo biskupów. Wszędzie i wszędzie ta słodycz beznamiętna a zgoda niebiańska duszy owiała te postaci. Poczém wstępujemy na pierwsze piętro klasztoru, po korytarzach staruszek pokazuje nam miejsca na ścianach obite deskami, bo za deskami schroniły się malowania Fiesolego, by nie były uszkodzone, bo klasztor tymczasowie zamieniony na koszary. Za to przecież mentor siwy otwiera mi cele. W tych celach po ścianach freski anielskiego malarza, jako np. Zwiastowanie, Przemienienie Pańskie, Ostatnia Wieczerza i t. d. Nie będę wam bliżéj opisywał tych dzieł, bo nam już znajomy styl tego szczęsnego artysty, który podobnie jak szkoła florencka opowiada głębokie idee i święte sprawy, a to opowiadanie łączy z tkliwością uczuciową, rzewną, z pięknością pełną słodyczy Sieńskiéj szkoły. Najserdeczniéj atoli przemówił mi do duszy obraz przedstawiający jak Odkupiciel świata, wstąpiwszy do Piekieł, uwalnia ztamtąd Patryarchów. Cela maluchna, troszkę zakurzona, pusta, szyby nieprzezroczyste; za cały sprzęt stół, chwiejący się. Ten stół podobno ma być estradą, z któréj bliżéj przypatrzyć się można obrazowi. Wlazłem na te chwiejące się, dygocące wysokości. Staruszek trzymał zwątlonemi rękami stół polecając ostrożność. Obraz ten ucierpiał wiele, i nie dziw, bo to ze czterysta lat po nim przeleciało. Święci mężowie kroczą długim zastępem, lekkim, jasności pełnym, niby widziadła, niby duchy przejrzyste. Chrystus Pan stanął przed otwartém rajskiém królestwem; bramy piekieł leżą na ziemi u stóp jego zgruchotane. Fra Angelico malował tu Chrystusa Pana jak mu się był pokazał w duszy jego niewinnéj, nieskalanéj żadnym pyłkiem światowym, ziemskim. A lubo prawda, że i na tym obrazie widać, że u mistrza Angelico mniéj ważyły studya natury i rzeczywistości, że tedy np. te jego figury nie chodzą, nie stoją silnie na swych stopach; wiemy jednak, że natura, że rzeczywistość nie były dla niego światem właściwym, a o tych drobnych niedostatkach nawet zapominasz w obec jego uczuć serdecznych, rzewnych, które tu widzisz barwami wywołane, w postaci ludzkie wcielone. Tutaj jawnie znać, jak to w serce czyste wstępuje miłość przeczysta chrześcijańska niby w przybytek swój, i mieszka we własném śmiertelném stworzeniu, jakby w niebie swojém.

Uwaga. Tu w tych samych murach klasztornych, w których żył i umierał anielskiego serca Angelico Fiesole, mieszkał nieco późniéj inny zakonnik, który, urodziwszy się trzy lata przed śmiercią tego wielkiego mistrza (bo w r. 1452), był wprost jego odwrotném przeciwieństwem. Ten zakonnik ponuréj a gwałtownéj duszy, wrzekomy prorok, sam miotany będąc burzą namiętności, szalejącą w sercu jego, rzucał burze i gromy na Florencyą. Jakoż w tym klasztorze Dominikańskim do dziś dnia pokazują celę, w któréj mieszkał i żył *Savonarola*. Z téj celi on wywleczony był przez rozhukany lud i wtrącony do kaźni, która była już ostatniém jego mieszkaniem, bo z niéj wystąpił, by spłonąć na stosie (r. 1498). Zaiste działanie Savonaroli we Florencyi i losy jego są jednym z tych dramatów historycznych, które najwierniéj przedstawiają owo łamanie się mocy dziejowych przy schyłku wieków średnich a rodzeniu się nowożytnych dziejów. W tych dramatach na oczy widzimy jak to wśród konwulsyj i boleści ciężkich konała dawna wolność republiki florenckiéj, a zbliżało się milczkiem złociste, świecące samowładztwo Medyceuszów, a wraz z niém zepsucie obyczaju, co miało rakiem stoczyć dawną energią a zdrowie czerstwe ducha.

Jeszcze ważyły się w sercach wnuków ostatki dawnéj dzielności naddziadów z wrogiemi żywiołami nadchodzącego upadku, gdy przybywa pieszo do Florencyi Savonarola i zamieszkuje ową celę w klasztorze Dominikańskim Św. Marka. Długie nocne studya, niewczasy, katusze pokutne przemogły cielesność a rozniecily ognie fantazyi i rozwiązały pioruny wymównych jego ust. Jak widmo z innego świata stawał na ambonie zakonnik młody i wstrząsał serca tłumów wykładając apokalipsę, wróżąc im straszliwe nieszczęścia i powodzie ludzkiéj krwi zalewające bruki, i groził ostatecznym sądem, jeżeli nie wyrzekną się zbytków i rozuzdanych obyczajów. Więc nastawał na muzykę, na obrazy, na posągi i na poezyą jako na sprawy szatańskie a gubiące dusze. Wtedy przed znanym czytelnikowi Pa-

łacem Starym (palazzo vecchio) zbudowano stos i każdy śpieszył z dziełami sztuki, książkami, narzędziami muzycznemi i rzucał w ogień co mu było najdroższego; tak gorzał Dante, Petrarka, Boccacio i świetne dzieła artyzmu, i gitary, harfy i lutnie i t. d. A żył wtedy we Florencyi jeden z najznakomitszych malarzy, był nim Baccio della Porta. Młodzieniec ten już się był dosłużył świetnéj sławy w sztuce, gdy oczyniony zjawieniem się Savonaroli słuchał napiętą duszą płonące nauki kaznodziei. Otóż on, porwany jego słowami, sam zanosił w ognie stosu malowania swoje (*).

Savonarola dźwignął się wielemocną potęgą we Florencyi. Mimo usilnych a częstych zaprosin nie przestąpił progów pałacu Wawrzyńca (Lorenzo) Medici. Zostawszy przeorem zakonu nie oddał mu nawet odwiedzin zwykłych jako naczelnikowi republiki, a gdy Lorenzo, jako potomek fundatorów klasztoru, odbywał peryodyczne w nim wizyty swoje, przeor posępnie zamykał się w celi, niechcąc widzi é tego, którego uważał za uzurpatora władzy publicznéj.

Stało się, że Lorenzo w ciężką zapadł chorobę; on przez życie całe mimowolnie szanował surowego niezłomnego Savonarolę, choć go widział nieprzebłaganym wrogiem swoim. Teraz gdy już przeczuwał blizki skon swój, zaklinając wzywa przeora OO. Dominikanów, by go dysponował na śmierć. Wysłuchał prośby Savonarola i staje u łoża konającego. Medyceusz wita go z głębokiém poruszeniem duszy, ze skruchą wyznaje, jako głównie trzy straszne grzechy ciążą brzemieniem na duszy jego. I spowiada się z tych trzech ciężkich grzechów. „Udzielę ci rozgrzeszenia z tych trzech grzechów pod trzema warunkami“ — rzekł spowiednik. — „Czyli masz mocną niezachwianą wiarę w nieskończone miłosierdzie Boże“. „Czuję w głębi serca mojego, że mam tę wiarę, odpowiedział umierający“. —„Czyli zwrócisz przywłaszczone sobie fundusze i majątki obce, zwłaszcza sierotom wydarte?“ — Po długiéj chwili rzekł Lorenzo: „przyrzekam“. — „Nakoniec, potrzecie, czyli wrócisz ojczyznie dawne rządy ludowe?“ — Na te słowa Lorenzo odwrócił się do ściany — i milczał. Savonarola wyszedł nie dawszy rozgrzeszenia (r. 1492).

Ciągle brzmiały kazania z ust wymownego zakonnika-trybuna. Władza jego nad sercami ludu była bez granic. Wszak sławny jego współczesny Pico de la Mirandola pisze, że szatany na on czas niepokojący klasztor Św. Marka drżały na widok jego, i czyniąc mu wszelakie złości wymawiały jego nazwisko w ten sposób, iż zawsze jedną ze zgłosek opuszczały — że często, gdy przeor chodził po celach i krużgankach klasztornych z kropidłem w ręku, zaklinając złe duchy, one zasłaniały mu drogę gęstym obłokiem i t. d.

(*) Baccio później po śmierci Savonaroli w nieutulonym żalu wstępuje do zakonu Dominikanów. Ztąd on znany światu pod imieniem klasztorném *Fra* (brat) *Bartolomeo*. (Zob. str. 183 i 271.)

Gdy Piotr de Medici, następca Wawrzyńca, był wypędzony z Florencyi, Savonarola całą siłą popiera formę rządu czysto demokratyczną, nakoniec ośmielił się uroczyście i urzędownie oświadczyć jako sam osobiście posłował do Nieba od obywateli, jako sam Chrystus Pan, przyzwalając na zaprowadzenie téj formy rządu we Florencyi, przyjął naczelnictwo niewidome republiki Florenckiéj. Nie dziw, że podobne ogłoszenia Savonaroli przeróżny wywarły skutek nawet wśród jego zwolenników. Wprawdzie sfanatyzowana większość na oślep poszła za skinieniem jego, inni zaś uważali go za obłąkańca i odstręczyli się od niego; inni znowu nazwali go szalbierzem i przeszli na stronę jego przeciwników. Wszak Savonarola nie tylko potężnie wpływał na sprawy polityczne państwa, nie tylko kazał przeciw ludziom świeckim, ale często zwracał piorunne wyrzuty przeciw życiu ówczesnego duchowieństwa. Nie zadługo oskarżano go, jako on, każąc przeciw nadużyciom, posuwa się nawet do naruszenia saméj nauki Kościoła. Aleksander VI zabrania mu przemawiać z ambony. Savonarola nie słucha zakazu.

Już od niejakiego czasu można było spostrzedz, że potęga Savonaroli nad ludem przeszła przez najwyższe południe swoje; coraz silniéj rósł wpływ jego przeciwników. Pewnego uroczystego święta, gdy wstąpił na ambonę, znalazł ją już zajętą przez wypchanego słomą osła. Savonarola zaledwie uszedł z życiem. Prawda atoli, że w miarę jak się wzmagała moc przeciwników jego, potęgował się nawzajem i zapał stronnictwa jego.

W roku 1498 w kościele S. Croce zaczął miewać kazania ojciec Francesco z zakonu Św. Franciszka, dowodząc jako zasady Savonaroli są przeciwne wierze katolickiego Kościoła.

Stało się, iż w chwili gdy kościół był przepełniony ludem, O. Francesco ogłasza z ambony, iż Savonarola oświadczył „jako na dowód prawdy nauki swojéj wróci umarłego do życia, że tedy tenże Savonarola gotów udać się z jednym z OO. Franciszkanów do grobów, byleby zakon Franciszkański i całe ich stronnictwo zobowiązało się, iż uzna za prawdziwą naukę tego z nich, który pierwszy wskrzesi umarłego“. O. Francesco oświadcza, iż takowego wyzwania przyjąć nie może, bo będąc człowiekiem grzesznym nie zdoła czynić cudów, że atoli ze swojéj strony wzywa Savonarolę na inną próbę, to jest, że się ofiaruję wstąpić z nim razem na stos gorejący. Dodaje O. Francesco, jako jest przekonany, że on sam niezawodnie w płomieniach zginie, ale że sobie za nic własne życie waży, byleby własną śmiercią uwolnił Kościół od heretyka, który zgubił i jeszcze zgubić może nieskończenie wiele dusz.

Gdy wiadomość o tém uroczystém oświadczeniu doszła uszu Savonaroli, ten rzekł, iż nie przyjmuje wyzwania, bo podejrzywa swoich nieprzyjaciół o zdradę. Przecież młodszy Dominikanin, imieniem Dominik Bonvicini de Pescia, wielbiciel gorący przeora, ofiaruje się za niego wstąpić w ogień. Wtedy Franciszkan O. Francesco

oświadcza, że on tylko ze samym i jednym Savonarolą stanie na stosie, bo jeżeli sam ma stracić życie, chce przynajmniéj przyprawić o zgubę gorszącego odstępcę od wiary.

Otóż w okamgnieniu inni dwaj Franciszkanie występują z chęcią poddania się próbie ogniowéj razem z Dominikiem de Pescia. Na to wezwanie wielka liczba OO. Dominikanów ofiaruje się również na próbę ogniową. Rzeczy do tego doszły, iż z całéj Toskanii pośpieszają wszyscy księża tego zakonu, dobijając się o pierwszeństwo wstąpienia na stos płonący. A gdy Savonarola 1 Kwietnia 1498 r. pojawił się na ambonie, wśród kazania jego tłumy napełniające kościół wołają: „Ecco jo, ecco jo andaro in questo fuoco per gloria tua Signore“ (Otóż ja! otóż ja pójdę w ogień dla twojéj panie chwały). Wtedy jakby na wyścigi duchowni i świeccy, nawet kobiety, nawet dzieci oblegają signoryą, każdy błaga ze łzami aby go wybrała na uczestnika stosu. Signorya ogranicza liczbę poświęcających się do dwóch. Dominik de Pescia miał być przedstawcą zakonu OO. Dominikanów, a O. Andrzéj Rondinelli Franciszkanów. Przed pałacem Vecchio zbudowano stos; wejście do niego było od lodżyi de' Lanzi, którą przedzielono przepierzeniem na dwie części, aby każdy z dwóch zakonów miał swój wstęp osobny. Od lodżyi wprost przez plac uczyniono podwyższenie z cegieł i z ziemi, wysokie na stóp pięć a szerokie na dziesięć; długość jego sięgała stóp ośmdziesiąt. Na tém podniesieniu, po obu jego stronach a w całéj długości jego ułożono dwie ściany z dużych łupek drzewa i smolnego łuczywa. Każda ściana dochodziła grubości pięć stóp; pośród tych dwóch ścian, więc przez ośmdziesiąt stóp, biegła ścieżka szerokości tylko jednego łokcia.

Było to w sobotę, dnia 7 Kwietnia 1498 r., gdy całe miasto i okolice zbiegły się na plac i ulice sąsiednie. Wszystkie okna, ganki, napełnione ludem, który od rana wśród piekącego pragnienia i głodu w najzaciętszém napięciu duszy czeka rozwiązania strasznego dramatu.

Najprzód w ciszy a milczeniu przybyli OO. Franciszkanie. Późniéj pojawia się Hieronim Savonarola. Przed nim Dominik de Pescia niesie krzyż, a za nim wszyscy zakonnicy śpiewają psalmy, trzymając w ręku czerwone krzyże; za niemi mnóstwo obywateli z płonącemi pochodniami w ręku.

Gdy zgromadzone tłumy co chwilę oczekują rozpoczęcia próby ogniowéj, wszczynają się między przeciwnikami trudności bez końca. Franciszkanie twierdzą, że Dominik de Pescia jest może czarodziejem, że jego habit może zaprawiony przeciw ogniom. Po długich swarach zgodzono się na to, iż O. Dominik zwlecze szaty swoje a przywdzieje suknie wybrane przez przeciwników. To się stało. Wtedy Savonarola oddaje Dominikowi w ręce przenajświętszy sakrament, czemu jako świętokradztwu sprzeciwiają się Franciszkanie. Spierano się przez kilka godzin. Wieczór się zbliżał a jeszcze nie przyszło do wzajemnego porozumienia. Nakoniec już było prawie

ciemno, gdy ogromna nawałnica, uderzając na miasto, przemoczyła do szczętu przygotowany stos.

Rozbiegły się ciżby głodne, zgniewane, rozhukane. Savonarola stracił ufność i wiarę u ludu. Śpieszy do kościoła i tam w obliczu zgromadzonych tłumów opowiada szczegóły tego co się stało. Na drugi dzień, było to właśnie w Kwietnią Niedzielę, podczas nieszporów Savonarola, przeczuwając swój upadek, żegna się z ambony ze słuchaczami swojemi. I słuszne były te przeczucia. Jego przeciwnicy gromadzą pospólstwo pod katedrą, pobudzając je przeciw fałszywemu prorokowi, ztamtąd ruszają w nieprzeliczoném mnóstwie do klasztoru Św. Marka. Lud zgromadzony w kościele broni klasztoru; a lubo mu brakuje oręża, długo odpiera szturmy oblegających. Nakoniec podpalono i wyłamano bramy. Savonarola, Dominik de Pescia i Silvestro Maraffi wywleczeni na ulicę i wśród szyderstw wtrąceni do kaźni.

Wytoczono im proces. Oskarżeni wzięci na męki i skazani zostali, jako bluźniercy i odstępcy, na śmierć ogniową. Dnia 23 Maja 1498 r., więc w siedm tygodni po owym pierwszym stosie, zbudowano na tym samym placu stos drugi; na nim Savonarola w pośród dwóch towarzyszy swoich zginął w płomieniach.

Z tak pamiętnego klasztoru Św. Marka samo blizkie sąsiedztwo wzywa do *S. Annunziata*.

W XIII wieku, gdy jeszcze w sercach bywało ciepło i tkliwo, siedmiu obywateli florenckich, zdjętych czcią dla Panny Przenajświętszéj, złożyli się w bractwo i wybudowali w ofiernéj miłości ten kościół. A Marya Dziewica pobłogosławiła dziełu ich!

Ten dom Pański S. Annunziata do dziś dnia jest jedném z głównych ognisk nabożeństwa mieszkańców, a wzmógł się téż bogactwem dzieł artystycznych. Bo i twórcza potęga w człowieku jest także darem łaski niebiańskiéj i zacną ofiarą przez człowieka składaną. Tutaj Fiesole, Perugino, Bandinelli, Vasari, Pontormo, Jan z Bononii i wielu innych mistrzów poskładali, niby pobożne wota, prace swoje. W S. Annunziata téż znajdziesz kaplicę, *Capella dei Pittori*, którą Cosmus de Medici wystawił na dziedzińcu klasztornym, by była artystów grobowcem. Tam téż spoczęli w sławie A. Sansovino, Fra Bartolomeo, Benv. Cellini. Najzamożniejsze jednak pamiątki zostawił tutaj *Andrea del Sarto* (*). Nade drzwiami krużganku prowadzącemi do kościoła widzisz przesławną jego Madonnę del Sacco. Przedewszystkiém atoli Andrzéj dowiódł genialności swojéj opowiadaniem świętych historyj a to w przysionkach S. Annunziaty po większéj części przez niego ozdobionych. Tutaj po wszystkich

(*) Zob. powyżéj str. 272.

freskach pojawia się życie całą potęgą rozwinięte. Ale najwyższéj prawdy jest już scena, gdy gracze, napomnieni od S. Filipa, trwając zacięcie w swojéj namiętności brudnéj, uciekają spłoszeni spadającym na nich piorunem. Osłupienie, trwoga śmiertelna z mistrzowska wyrażają się w tych figurach. Przysionki te, krom prac Andrzeja, objęły jeszcze dzieła innych pięknego imienia artystów. Szkoda nieodżałowana, że malowidła te, będąc narażone na działanie żywiołów, wielce są od nich napoczęte. Właśnie w mojéj obecności majstrowie stolarscy krzątali się około tych przysionków. Mówiono mi, że mają być oszklone. Troszkę po niewczasie o tém pomyślano; znać, że „mądry i Włoch po szkodzie". Co się tycze budowy samego kościoła, wspominam o osobliwości architektonicznéj wskróś nadzwyczajnéj. Prezbiterium zasklepione kopułą, a kopułą bez okien, bez latarni! Nie ma co powiedzieć, że światło, zkądinąd bijące w tę kopułę, podług mnie dziwnie uroczo ją maluje w jasności rozpłynne i w krągłe cienie. To prezbiterium i ta jego kopuła są dziełem *Leona Battisty Alberti* (ur. 1393, † 1472) (*).

Byłoby czém na dłuższy czas się bawić w tym kościele i klasztorze S. Annunziata, zwłaszcza moglibyśmy odbyć nie mało studyów nad stylem Andrzeja del Sarto; ale o tym mistrzu już w innych miejscach kilkakroć dostatnie mówimy, zatém idźmy za głosem serca naszego i oddajmy hołdy wielkiemu mistrzowi Masaccio, którego obrazy czekają nas w kościele Carmine. Ta świątynia daleka od S. Annunziata, bo położona na drugiéj stronie rzeki.

Kościół OO. Karmelitów, będący pomnikiem z XIII wieku, spalił się w roku 1771 prawie do szczętu; jednak, na wielkie nigdy dość nieocenione szczęście, płomienie nie tknęły kaplicy Brancacci. Malowania w niéj rozpoczął *Masolino da Panicale*, daléj prowadził *Masaccio* a nakoniec *Filippino Lippi*. Dwanaście fresków tych mistrzów widzimy po ścianach kaplicznych. Co tu zapowiada Masolino, iści już w całéj pełni *Masaccio* (um. 1443). Nie będę wam opisywał teraz jego fresków, bo wspomnę o nich bliżéj w moim *Zarysie sztuki toskańskiéj* (T. IV).

Rozpatrując się w téj kaplicy Brancacci w malowaniach Masaccia można obaczyć naocznie pochód ducha historyi przez wieki. Bo lubo sztuka jest tylko jednym z wielu objawów a czynników ducha, tego, przecież ona wyraźnie świadczy o ogólnym trybie jego rozwojów, a zwłaszcza o znaczeniu geniuszu w dziejach ludzkości.

Zwykle zwolna i niepostrzeżenie postępuje ludzkość niby mrówczą pracą silących a licznych po sobie idących pokoleń; ale te prace choć nie znękane, choć nigdy nieustające, nie byłyby dostateczne, gdyby od czasu do czasu nie wystąpił na świat geniusz. Geniusz, jakby owładniony potęgą wyższą, niezależną od niego, zajaśnieje

(*) Zob. o nim przypisek na str. 246.

światu gromem swojego posłannictwa; on głosi ludziom nową ideę, którą sam otrzymał jakby na wysokościach wzniesionych nad ziemię wśród błyskawic a gromów. Tę nową dla ludzi prawdę, choć starą jak świat, oddaje współczesnym pokoleniom na dosługi, a odrodziwszy dzieje i wyświęciwszy je nowym żywotem, sam umiera. A dzieje wstępują na nowe drogi rozpoczynając nową epokę historyi. Wtedy nastaje czas właściwy dla talentów; one, przeniknąwszy się tą nową ideą sobie od geniusza przekazaną, pracują jego imieniem i pod jego choć niewidomem kierownictwem. A nie braknie nigdy talentów; zjawiają się ich całe zastępy, które wprowadzają w rzeczywistość onę ideę i snują z niéj cały wątek coraz dalszych wypadków. A tak talenta, przędąc ową dziejorodną myśl, same znów tworzą w jéj rozwoju szczegółowe epoki i stopnie.

Tym trybem owa prawda, za którą geniusz często życiem płaci, zwolna przeniknąwszy świat, staje się rzeczywistością już pulsującą we krwi wszystkich żyjących. A gdy ona całe życie, całą społeczność sobą przejmie, gdy odbędzie wszystkie koleje i przemiany swoich epok własnych, gdy dosięgnie swojego końca, wtedy obumiera, usycha jako przeżyta. Świat tedy znowu czuje brak a próżnią w sobie, bo czcze formy owéj idei zostały, ale im już nie dostaje treści duchowéj a ożywczéj prawdy; jakaś niewymowna tęsknota współczesnych ogarnia; ludzkość wyglądać będzie jakichś nowych życia warunków, choć sobie nie zdoła zdać jasnéj sprawy z tych nadziei swoich. Wtedy zjawia się z kolei inny geniusz, który znowu tchnie na świat nową ideę, będącą dla przyszłości świata gwiazdą przewodną na nowych dotąd nieprzeczuwanych drogach. Tę ideę, wyższą od poprzedniéj, znowu rozwiną talenta następnych pokoleń.

Tym przeto trybem rośnie kultura całéj ludzkości; podobnym prawie trybem roztacza się każdy szczegółowy jéj czynnik a objaw duchowy. Tak rośnie i artyzm sam.

Wróćmy atoli już do naszéj kaplicy Brancacci w kościele *Carmine*. Mówiliśmy, że dziejom świata nie wystarcza pilna, nigdy nieustająca robota talentów, że jéj potrzeba potęgi geniuszu, co od czasu do czasu jakby jednym zamachem unosi ludzkość na nowe zwroty duchowe; ztąd téż tę potęgę geniuszu wtedy jedynie spełna ocenić zdołamy, jeżeli epokę, którą on stworzył, porownywać będziemy z epoką, która go wyprzedziła, którą on zastał rodząc się na świat. Prawdy takowéj świadkiem żywym jest Masaccio w téj sławnéj kaplicy. Epoką, która go wyprzedziła w sztuce, jest epoka czasów gotyckich, więc ów kierunek stworzony przez Giotta. Masaccio rozpoczyna w całéj pełni epokę renesansu. Renesans a gotyk zaiste mają się do siebie jak dwa światy wręcz różne od siebie.

Już powyżéj wspomnieliśmy o znamionach téj epoki gotyckiéj, rozpoczętéj przez *Giotta*, więc tutaj przywiedzmy sobie jedynie z lekka na pamięć powyższą naszą charakterystykę, uzupełniając ją jeszcze kilku zdaniami. Rzekliśmy, że w okresie gotyckiéj sztuki

myśli głębokie, spekulacye oderwane od ziemi, wysoko wzniesione nad rzeczywistość, więc życie wewnętrzne, idealne, niebolotne stało się głównem zadaniem artyzmu. Gdy przeto forma zewnętrzna była tylko jakby skinieniem, znakiem nakazującym odgadywanie owych myśli z głębokiéj mądrości zrodzonych, zatém też natura nie miała wagi dla siebie saméj i o tyle tylko znaczyła, o ile była jakby potrąceniem dla duszy widza, by sobie sam dopowiedział, co się taiło w toniach duchowych mistrza. Widz z oczyma duchowemi winien się zapatrywać na te obrazy gotyckiéj epoki jako niby na metafizykę malowaną, jeżeli pragnie napoić duszę swoją ukrytém ich znaczeniem. Ale też za to jak te oczy wewnętrzne przyzwyczai do tych uroków mistycznych, tajemniczych, wtedy ten świat zagadkowy rozwidni mu jakąś poświatą, niby zorzą północną świecącą w ciemnościach.

Ze saméj istoty téj sztuki gotyckiéj wynika, że ona kocha się w allegoryach. Bo szkoła ta, podobnie jak jéj odpowiednia i współczesna architektura gotycka, jest istną romantycznością; jakoż treść duchowa wykipia powyżéj form zewnętrznych, zmysłowych; natura jest tylko nieudolną służebnicą dla ducha.

Zupełnie inaczéj rzecz się ma z epoką następną. Obrazy Masaccia nie czekają byś się wmyślił w ich treść tajemniczą, ukrytą, ale wprost, wyraźnie i jasno jak na dłoni rozpowiadają treść swoją. Co w nich żyje wewnątrz, to występuje wybitnie i w zupełności w formie zewnętrznéj i nie wymaga żadnego odgadywania, żadnych domysłów. Tutaj tedy forma dobiła się praw swoich, bo natura ujęta już jest z całą miłością, więc jest uszlachetnioną, uduchownioną. Rysunek Masaccia pewny, niemylny, bo przyroda zewnętrzna była przewodnicą mistrza, który ją uwolnił od niepociesznego służalstwa i wypytał o wszystkie jéj skrytości i tajemnice.

Z drugiéj strony uważmy, że Giotto, lubo wyraża myśli abstrakcyjne, nawet allegoryczne, używa jednak chętnie figur indywidualnych, portretowych, ale je przedstawia właśnie w chwili przelotnéj, jednostkowéj, najwięcéj znaczącéj, najpotężniéj wyrażającéj myśl jego. Śmiałbym powiedzieć, że tę właściwość zrozumieć można ze samych zasad logiki, bo abstrakcya myśli przerzuca się w drugą odwrotność, bo w jednostkowość i w indywidualizm; idea ogólna, wiecznie trwała pojawia się błyskawicą w chwili przelotnéj, jednostkowéj jako w przeciwieństwie swojém a drugiéj odwrotnéj sobie ostateczności. A tak znowu wyraża się właśnie owo wybujanie indywidualności osobistéj, będącéj cechą tak przeważną społeczności w epoce gotyckiego stylu. W Masaccio natura jest idealizowana, tu niema już tych dwóch ostateczności odwrotnych obok siebie położonych. U mistrza tego nie widać już myśli abstrakcyjnéj, zrodzonéj naprzód zadumą, a szukającéj dopiéro dla siebie formy indywidualnéj. U Masaccia idea rodzi się już z ciałem gotowém, więc już z formą idealizowaną. Oba te czynniki, przenikając się wskróś, stanowią jedność. Zapewne i mistrz ten zapatrywał się na ludzi rzeczywistych, indywidualnych, ale podnosił indywidualizm ich do idealności. Ta istota Masaccia, rozlana na całéj jego kompozycyi, pokazuje się w ugruppowaniu figur ułożoném jakby z niechcenia, a przecież tak z mistrzowska skomponowaném; ta istota okazuje się podobnie i w drapowaniu szat ujętém na stopę wielką, wspaniałą, a przecież pełną prostoty. W takowych na pozór drobnych szczegółach wiedzieć możesz, że Masaccio miał też wysokie a wielkie zapatrywanie się na świat. Jednak znać, że jeszcze walczy z techniką, że téj naturze, otaczającéj człowieka a z całéj duszy ukochanéj, jeszcze spełna poradzić nie umie; u niego zaprzyjaźnienie się z naturą pojawia się w całéj potędze dopiéro w figurach ludzkich, zwłaszcza bezszatnych.

W kaplicy Brancacci przekonać się również można na oczy czém jest talent obok geniuszu, bo tutaj obok Masaccia roztoczyły się malowania, które wykonał *Filippino Lippi* (ur. 1460, † 1505 a był synem Fra Filipa Lippi (*). Filippino tutaj pracuje może w 40 lat po Masaccio; po jego dziełach poznać można, że już przemógł do szczętu wszelkie trudności techniczne. Ale za to znać pośpiech, lekkość ducha, brak owéj głębokości poglądu na świat, téj prostoty pełnéj wspaniałości, stanowiącéj wielkość Masaccia; tak np. szaty jakoś drobiazgowo fałdowane a przytém łamią się gwałtownie w kąty ostre. A przecież tutaj obecność duchowa Masaccia, jak twierdzą znakomite powagi, trzymała jeszcze Filippina na wodzy, i dla tego też w dziełach późniejszych te wady jemu właściwsze jeszcze daleko silniéj występują.

Trudno mi przychodziło pożegnać się z tą kaplicą, zwłaszcza gdym sobie na pamięć przywiódł, że właśnie w niéj, na miejscu, w którém ja stałem, przez długie godziny i dni stały w samotném uwielbieniu i cichéj czci całe pokolenia wielkich mistrzów, badając tajemnice piękności w obrazach Masaccia. Wszak to w téj kaplicy Perugino, Leonardo da Vinci, Bartolomeo, Michał Anioł, Rafael i tylu innych geniuszów uczyli się dzieł Masaccia, tego wielkiego w sztuce swojego pradziada.

Wróciłem nakoniec znów na plac di Gran Duca. Poczta w bliskości — znalazły się dla nas listy z kraju — pośpieszyłem z żoną do Lodżyi de' Lanzi by je przeczytać. W koło nas, tuż obok nas, wznoszą się posągi jako świadki wielkich czasów przeszłości i wielkich mistrzów, co byli twórcami ich — a ten pałac Vecchio i ten plac przed nami — to niby scena opuszczona, kędy niegdyś historya odgrywała wielkie dramata swoje. Ztąd też to otoczenie dziwnie się nadaje do odczytania listów z naszego ojczystego miasta, bo choć te listy gawędzą tylko o rzeczach prywatnych, więc są treści maluchnéj, tylko nas samych obchodzącéj, przecież one kreślone były pod

(*) Ur. 1412, † 1469 r.

Wawelem, co także jest panem z panów, a zarazem arcykapłanem a wodzem w sprawie kultury i zacności ludzkiego rodu.

Te listy z domu, że były dla mnie jakby pokrzepiającym napitkiem, przeto znowu żwawo i rzeźko zabrałem się do ostatecznych oględzin nowożytnych rzeźb, które tu stanęły i w téj lodżyi i na tym placu. A opiszę je wam w porządku chronologicznym, by ile możności złożyć sobie choć tymczasowie historyą rzeźby toskańskiéj. Otóż, wystąpiwszy z téj lodżyi, patrzmy na te medaliony rzeźbione, któremi wysadzona jéj facyata.

Jak samą lodżyę zbudował *Andrea di Cione*, zwykle *Orcagna* zwany (*), tak on sam dłutem mistrzowskiém ozdobił tę architekturę swoją; a znamy téż już Andrzeja jako wielce znakomitego malarza. Orcagna, współczesny Dantego i Giotta, choć od niego młodszy, jest, jak wiemy, mistrzem epoki gotyckiéj, lubo go już zalatują powiewy piętnastego wieku. W tych medalionach mianowicie zwracają uwagę naszą figury, przedstawiające cnoty główne, a w pośród tych wielkiéj piękności jest *Moc i Wiara*. Pierwsza jest postacią siedzącą. Ona skrzydlata, piersi obnażone, w prawéj ręce trzyma berło, na lewém ramieniu tarczę. U stóp głowa lwia. — *Wiara*, jest także figurą siedzącą, lecz już bez skrzydeł, cała ubrana w płaszcz, w prawéj ręce kielich, w lewéj krzyż. Na pierwszy rzut oka nie poznasz, że te prace pochodzą z czasów gotyckich, bo one są pojęte jakby duchem renesansowym. Przecież myślę, że za bliższém rozpatrzeniem się nie braknie cech właściwych rzeźbie z epoki gotyckiéj. Zaiste tu znajdziesz pewną abstrakcyjność pomysłu i naturę z lekka tylko dotkniętą. Misterne fałdowanie się szat, pewne architektoniczne ułożenie postaci, nakoniec ścisłe trzymanie się symboliczności jest charakterystyką, dowodzącą jawnie jako te prace są kwiatami epoki gotyckiéj. Lubo i to prawda, że symboliczność wypływa ze samego allegorycznego znaczenia tychże figur, a ułożenie ich architektoniczne w części wynika ztąd, że te rzeźby są ornamentyką budynku (**).

Następująca epoka, bo wiek XV, więc wczesny renesans, ma swojego przedstawcę w gruppie śpiżowéj Judyty i Holofernesa przez *Donatella*. Donatello atoli wyobraża tylko jedną stronę swojéj epoki, bo pilne zapatrywanie się na naturę, a mniéj ma zmysłu dla drugiego jéj czynnika, bo dla uzacnienia, uduchownienia téj natury. Ta Judyta bez idealności, bez wdzięku jest sobie kobietą silną, potężną. Ten realizm, lubo ułagodzony studyami starożytnych wzorów,

(*) Zob. powyżej str. 158.

(**) Niektórzy przypisują te rzeźby mistrzowi Jacopo di Pietro; lecz jest rzeczą prawie pewną, że Jacopo jedynie w części przyczynił się do ich wykonania. Pewną jest nadto rzeczą, że *Lodżia de' Lanzi* skończoną została dopiéro po śmierci Orcagni, ale zarówno budowę jak i rzeźby do niéj wykonano prawdopodobnie według jego rysunków. Zob. przypisek do str. 158. — St.

występuje atoli wielce jeszcze szorstko w formach téj niewiasty. Wszak on jeszcze o sobie znać daje pod innym względem bo w doskonałéj technice, to jest w prawnéj wyćwice w odlewaniu z metalu. Również ten realizm wyjawia się jeszcze późniéj w jednym z najznakomitszych artystów pierwszéj połowy XVI wieku, bo w mistrzu *Benvenuto Cellini* (ur. 1500, † 1571), dowodem tego jest śpiżowa gruppa Perseusza, stojąca w sąsiedztwie Judyty Donatella.

Czytelnik widzi to dzieło na naszéj *fig. 69*.

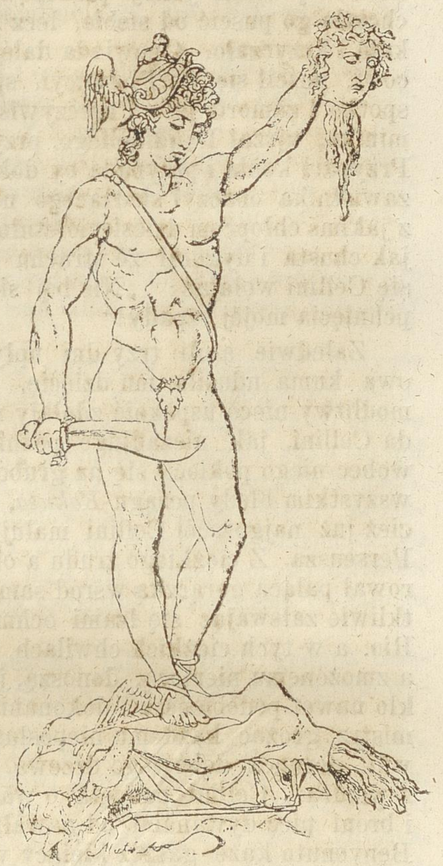

Fig. 69. **Perseusz.**

Perseusz, z mieczem w ręku, stanął na trochę zbyt zwichniętém ciele Meduzy; lewą ręką trzyma uciętą jéj głowę, którą wysoko podnosi po nad siebie pokazując ją z tryumfem światu. Prawda, że i tutaj jest nie mało jeszcze trzeźwego naturalizmu, jednak znać, że fantazya mistrza napiła się już troszkę z kastalskiéj krynicy poetów. Może tu i ówdzie znajdą się nawet chyby, całość atoli czyni wielce korzystne wrażenie, zwłaszcza że w któréjkolwiek bądź strony staniesz, zawsze obaczysz kontury wdzięczne, faliste, harmonijne, a przecież nie drobiazgowe. Często gęsto do tego dzieła nawracałem w czasie mojego pobytu w téj cudownéj Florencyi, a może mnie ono tém więcéj zajmowało, że mimowolnie przemykały mi się sceny z własnych pamiętników Celliniego, które tak wrzącemi barwami malują owe czasy i samego autora (*). On np. okropnie się zżyma na kolegę swojego rzeźbiarza Bandinellego, co mu pomocników poodmawiał, a nawet

(*) Autobiografia Celliniego wydaną została ostatnio we Florencyi 1852 r. Göthe przełożył ją na początku bieżącego wieku na język niemiecki. T. XXII i XXIII dzieł Göthego. Na język polski przełożył ją *H. Feldmanowski* 2 tomy. Poznań 1868 r. — St.

się żali przed samym W. Księciem „na tę bestyą Bandinellego“. Nakoniec Cellini, w ogniach rozpaczy i zawiści, umyślił ubić zazdrośnika. Dosiadłszy tedy dzielnego konia, cwałem rusza do Fiesole, aby odwiedzić wychowującego się tam u kumy dwuletniego synka, a dziecię małe, jakby przeczuwając straszliwe zamysły ojca, nie chciało go puścić od siebie, lecz trzymając go oburącz okropnie płakało i krzyczało. Opowiada daléj Benvenuto że, wydarłszy się malcowi, puścił się do Florencyi, spodziewając się, że swojego wroga spotka i zamorduje. I rzeczywiście, gdy dojechał do placu Św. Dominika, ujrzał Bandinellego, przybywającego ze strony przeciwnéj. Przyparł konia i przypada by dokonać krwawego czynu; gdy jednak zawistnika obaczył siedzącego na mule jakby na jakim ośle, wraz z jakimś chłopcem dziesięcioletnim, gdy widział, że Bandinelli zbladł jak chusta i dygotał ze strachu od stóp do głów, wtedy wstrzymał się Cellini wołając: „Nie bój się nędzniku, tyś nie godzien nawet pchnięcia mojéj szpady!“

Zaledwie atoli trzy dni upłynęły, aż tu doszła wiadomość, że owa kuma udusiła mu dziecię. Wtedy jedynie rzewne, gorejące modlitwy nieco uspokoić zdołały rozpacz ojcowską. Potém opowiada Cellini, jak niezadługo późniéj w pałacu W. Księcia, a nawet wobec niego pokłócił się na grubo z Bandinellim, wykazując na oczy wszystkim błędy posągu *Kakusa*, przez tegoż dokonanego (*). Przecież już najgoręcéj Cellini maluje chwilę, gdy przyszło do odlewu Perseusza. Z ciężkiego trudu a okrutnego poruszenia umysłu zachorował palącą gorączką wśród saméj pracy. Daremnie go pocieszała tkliwie zalewając się łzami ochmistrzyni domu jego, pani Fiore del Rio, a w tych ciężkich chwilach, na domiar jemu leżącemu w łóżku a zmożonemu niemocą, donoszą, jako cała robota się zepsuła, a znikło nawet podobieństwo dokonania odlewu. Wtedy zrywa się chory mistrz, grożąc każdemu nieposłusznemu śmiercią, wpada do pracowni, dorzuca dębowego drzewa. Lecz deszcz okropny leje jakby z wiadra. Cellini pamięta o warach śpiżowych i każe dach gasić i broni piec dywanami od nawałnicy. W tém wieko pieca pęka! Benvenuto każe gąszcz kipiący wpuścić w formy, ale metal ten nie dość płynny. Cellini posyła po swoje talerze i misy cynowe, a było ich ze dwieście, i ciska je w massy śpiżu. Potém się modli i woła: „O Boże! Ty, ktoryś ze śmierci zmartwychwstał i w chwale wstąpił do niebios, spraw, aby się ta forma moja od razu napełniła!“ Odlew szczęśliwie ukończył się na dwie godziny przed świtem. Tryumf! Choroba ustąpiła radości. A w koło rozeszła się wieść, że Cellini dokonał téj sprawy za przyczynieniem się szatana (**).

(*) Zob. powyżéj str. 160.

(**) Co się tyczy odlewu Perseusza i okoliczności powyżéj przytoczonych, ob. Pamiętniki Celliniego, T. II. Rozdz. 3—5.

Teraz, cny czytelniku, uczyń ze mną kilkanaście kroków, aż pod bramą pałacu Vecchio, a przenieś się ze mną do epoki następnéj, w któréj już gospodarzy *Michelangelo Buonarotti* (*).

Przed tym wspaniałym portalem stanął z jednéj strony *Dawid*, posąg olbrzymi Michała Anioła (**) a z drugiéj strony dzieło właśnie co dopiéro wspomnianego Bandinellego, ów *Herkules z Kakusem*.

Nasz Giorgio Vasari, wielbiciel i uczeń *Michała Anioła*, powiada, że od lat kilkudziesięciu na podwórzu katedry leżał bałwan marmuru ogromny, bo 9 łokci długi. Z niego niegdyś *Simone z Fiesole* (***) miał wykuć kolosalny posąg, lecz zepsuł go zupełnie; marmur tedy leżał niby martwy a bez przyszłości żadnéj. Otóż Michelangelo zażądał go dla siebie, a otoczywszy go w koło przepierzeniem z deszczek, jął się tak dzielnie pracować, iż w miesięcy 18 stanął gotowy *Dawid* na uwielbienie wszystkim. Nakoniec Vasari opisuje mechanizm wymyślony przez braci San Gallo, by ten posąg kolosalny ustawić (r. 1504).

Ten pasterz młody, zwycięzca olbrzyma dufającego jedynie w moc materyalną, staje przed widzem w wielce szlachetnéj postawie. Ciało spoczęło na prawéj nodze, więc téż silniéj prawe biodro występuje; za to noga lewa z lekka wysunięta; prawa ręka na dół spuszczona, lewa zaś, podniesiona powyżéj piersi, trzyma kamień. Cała figura cudnéj piękności, a mianowicie wielkiéj potęgi; zrozumiemy łatwo, że to jest ów Bożym tchem ożywiony młodzieniec, co świadom będąc, że sprawa ludu jego jest Bożéj sprawiedliwości sprawą, z procą i kijem wyszedł na spotkanie pancerzem odzianego i mieczem opasanego Goliata.

Tuż w sąsiedztwie jego umieszczona, jakem rzekł, gruppa Bandinellego: *Herkules i Kakus*. Tę gruppę nam przedstawia drzeworyt *fig. 70* (str. 292).

Wirgiliusz w Enejdzie (ks. VIII w. 185 i następ.) wprowadza Ewandra, który, tłomacząc Eneaszowi powód uroczystości ofiarnych, opowiada, jako przed laty Herkules oswobodził całe te strony od okropnego Kakusa, i pokazuje trojańskiemu królewiczowi miejsca, kędy była ciemna pieczara tego „półczłowieka“ (Semi-hominis). Otóż Bandinelli, jak widzimy na figurze naszéj, uchwycił chwilę, gdy Herkules lewą ręką przycisnął, przygniótł głowę Kakusa (Cacum corripit in nodum complexus), i już, już maczugą się na zbójcę zamierza.

Gruppa ta jest może więcéj zajmująca niż odznaczająca się do-

(*) Wiemy, że choć Michelangelo jeszcze w głębi XV wieku urodzony, żyje długo w stuleciu XVI. A co do stylu należy do drugiéj części tego XVI wieku.

(**) Zob. przypisek na str. 160.

(***) W drugiéj połowie XIV wieku. — St.

skonałością. W niéj widać, jak szkodliwą jest rzeczą gdy nawet świetny talent żąda bądź co bądź sprostać geniuszowi, a geniuszowi tak osobliwemu, jakim był Michelangelo. Bandinelli (ur. 1487, † 1559) nie lubił tego wielkiego mistrza, a przecież go naśladował, podpatrywał jego styl, sadząc się na to, by mu wyrównał, a tak wpadł w wymuszenie, w manierę. I tę manierę znać na téj naszéj gruppie; lubo i ostre krytyki wyznają, że całość jaśnieje wielkiemi zaletami, że obie figury, wyrażając sprzeciwieństwo swoje, wybornie są obliczone i doskonale się wiążą z sobą, a kompozycya sama zrazu uderza wielką potęgą i siłą.

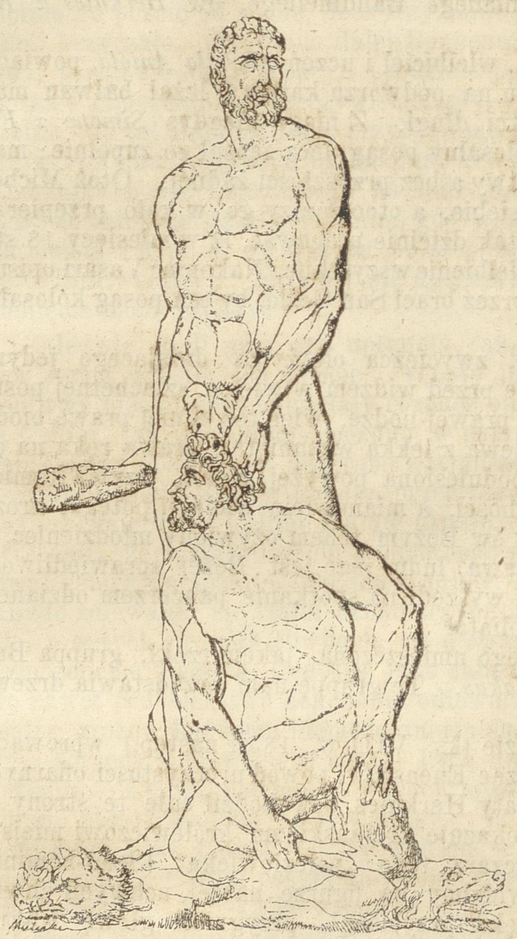

Fig. 70. **Herkules i Kakus.**

Teraz przejdźmy znów przed lodżyę i obaczmy dzieła należące do późniejszego mistrza, bo do *Jana z Bononii* (ur. 1524, † 1608), który jest geniuszem nierównie wyższych w d z i ę k ó w, niż Bandinelli. Tu widzisz *Herkulesa* zwyciężającego Centaura Nessusa. Jest to gruppa pełna ruchu, a przecież nie krzykliwa. Jednak nie o tém dziele mam mówić, bo tuż obok stojąca kompozycya Jana z Bononii, owo *Porwanie Sabinki*, napełniło swoją sławą świat. *Fig. 71* przedstawia nam to marmurowe acydzieło. Czytelnik zechce zważyć, że ta gruppa składa się aż z trzech osób, o których słusznie powiedzieć można, że się stroją do siebie wybornie. Pomysł niezmiernie zuchwały urzeczywistnił się tutaj z wielkiém mistrzowstwem. Naprzód podziwiamy budowanie się wyborne tego dzieła, bez względu na pojedyncze figury. Od spodu osoba

wywróconego Sabina tworzy niby podstawę szeroką, powyżéj znowu całość cieńczeje znacznie, bo składa się jedynie z ciała samego Rzymianina. Powyżéj znowu nabywa znacznéj szerokości utworzonéj przez osobę Sabinki, prawie w poprzek uniesionéj. Kończy budowę piramidy ręka lewa Sabinki, wysoko wzniesiona. Możesz stanąć z któréj bądź strony téj gruppy, a wszędzie znajdziesz wielką piękność i harmonię w ułożeniu. A jeżeli się przypatrzysz szczegółowym figurom, wyznasz chętnie, że tutaj wiek męzki podeszlejszy ma godnego sobie wyobraźnika w Sabinie, gdy tymczasem młodzieńczość męzka wyjawia się w całéj piękności w postaci Rzymianina, a w najwyższéj pełni wdzięk niewieści rozkwitł w formach saméj Sabinki.

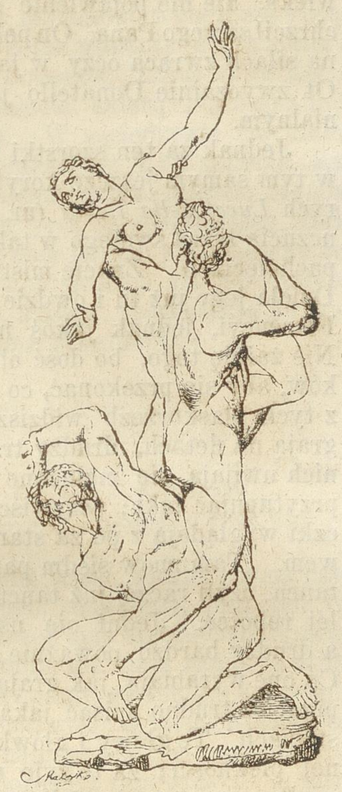

Fig. 71. **Porwanie Sabinki.**

Dziwna rzecz! Wszystkie przez nas dotychczas wspomniane tu posągi są obrazem zwycięztwa ducha nad surowizną materyi. Bo Judyta, Perseusz, Dawid, Herkules, czémże są jeżeli nie potęgą duchową, zatém potęgą wyższą od złowrogiéj materyi a przemocy fizycznéj, którą przedstawiają: Holofernes, Meduza, Goliat, Kakus, Centaur. Mniemam przeto, że te osnowy może nie były samym przypadkiem przez Florencyą wybrane na zadanie mistrzów! Cóż jednak znaczy ta gruppa porwania Sabinki? — Ona niby sceną gwałtu i przemocy. — P. Valery téż powiada, że to dzieło przedstawia jedynie „une espèce de scène de cabaret“. Ja śmiałbym być innego zdania. Rozumiałbym, że ten Sabińczyk, powalony na ziemię, oznacza cywilizacyą przeżytą, strupieszałą, obumierającą, gdy przeciwnie Rzymianin jest wysłannikiem ogromnéj, klującéj się przyszłości, jest synem młodego, czerstwego ludu, który po przez kilkanaście wieków będzie dźwigał na sobie losy świata, który szerokiém panowaniem zaorze rolę dla nowożytnéj historyi. Ta Sabinka, ta niewiasta zdobyta jest godłem jego tryumfów.

O Neptunie wśród wodotrysku, dziele Bartłomieja Ammanat i o konnym posągu Kosmusa I, przez genialnego Jana z Bononii, mówiliśmy już pierwszego wieczora, po naszém przybyciu do Flo-

rencyi (*). Przecież, cny czytelniku mój, abym wam jako tako wypełnił obrazek choć tylko tymczasowy dziejów rzeźby toskańskiéj, obaczmy kilka rzeźb tutejszych mistrzów, przechowanych w zbiorach Uffizi.

Nie będę długo rozprawiał nad *Janem Ś-tym* przez *Donatella* (**). On tak silnie scharakteryzowany, tak wydatny jest indywidualnością, iżbyś rzekł, że to portret, ba! fotografia współczesnego człowieka, ale nie pojawienie onego świętego wybrańca Bożego, który chrzcił samego Pana. On pełen najnaturalniejszéj natury, wycieńczony na siłach zwraca oczy w jakiś przedmiot, budzący jego podziwienie. Ot zwyczajnie Donatello jest wszędzie realistą, lecz realistą genialnym.

Jednak za ten szorstki realizm znajdziesz sowite wynagrodzenie w tym samym jeszcze korytarzu, bo w tych płaskorzeźbach, na których *Lucca della Robia* (ur. 1400, † 1480 r.), wyśpiewał wdzięczne uczucia serca swojego w tak wdzięcznych, śpiewających, pląsających pacholęciach. Znacie mistrza Łukasza, onego mistrza terracottów. Dzieła jego już tu i owdzie spotykałem na wędrówkach naszych po Florencyi, jednak jakoś nigdy mi się nie zebrało na opisanie ich. Nie żałuję tego, bo dość obaczyć tutaj tych marmurowych śpiewaków, aby się przekonać, co to za mistrz ten della Robia. Na jednéj z tych płaskorzeźb widzisz młodzież w sukniach krótkich; jedni grają na fletach, drudzy trzymają bębenki, inni śpiewają, a wśród nich uwijają się maluchne dziatki figlarne, one to podnoszą nóżki przytupując takt; oczywiście ich chętka do pląsów bierze; inne żaczki wyglądają z po za starszych i otwierają usta słuchając z podziwem. Tam znów siedm pacholąt, wziąwszy się za ręce, stanęło do tańca, czyli raczéj już tańcuje kołem, a przyśpiewują sobie w téj miłéj robótce. Jedni się uśmiechają, znać, że im figle w głowie, a drudzy bardzo poważnie i na prawdę rzecz swoją uskuteczniają. Co one wyrabiają, jak grają, nucą, pląsają to łatwo wam powiedzieć, przecież trudno opisać jaka lubość i gracya na tych twarzach i postaciach. Te głowy i główki są wcale ładne, ale im daleko do idealnéj piękności; za to żyje w tym rajskim narybku i w jego ruchach wielka prostota i wielka naturalność, uszlachetniona wdziękiem. Zdawałoby się, że te grajki są uosobionemi tonami, że ten taniec ich wyobraża dźwięki muzyczne płynące melodyą. A zwłaszcza te drobne dzieci o rączkach pełnych, pulchnych, okrągłych — to istne gracyjne żarciki chodzące, skaczące!

Współczesnym, choć wiele młodszym od Łukasza, jest znany nam dobrze *Benedetto da Majano* († 1497 r.). Wszak to on zbudował pałac Strozzi (str. 265 i nast.). Wpatrzmy się w ten posąg *Św. Jana*

(*) Zob. powyżéj str. 160.
(**) Zob. str. 209.

Chrzciciela a wyznamy, jako ten wielki mistrz-budownik był i wielkim rzeźbiarzem. Święty Jan odziany w krótką zwierzęcą skórę przylegającą do ciała; na lewém ramieniu narzucony płaszcz. Jednak ani ta skóra, ani płaszcz nie zakrywa tych zacnych i szlachetnych form. Św. Jan silny ciałem, cięży na lewém udzie; prawa noga ledziuchno naprzód wystawiona. Prawe ramię przylegające do boku łagodnie zaokrąglone; cała postawa, a zwłaszcza głowa, nieco na lewo wygięta. Wyraz postaci i oblicza wyjawia jakąś nieśmiałość młodocianą, nadającą wiele wdzięku całemu zjawieniu się świętego męża, a jednak ta postać i oblicze pełne prostoty a głębokiego posłannictwa, danego mu od Boga. *Donatello*, *Lucca della Robia* i *Bened. da Majano*, jako synowie XV stulecia, należą i z czasu i ze stylu do epoki ówczesnego renesansu. W sąsiedztwie Św. Jana przez Donatella stanęły dwa dzieła z pełnego już XVI stulecia, Bachus przez *Andr. Sansovina* i drugi Bachus przez *Michała Anioła*. Zdawało mi się, że pierwszy nierównie jest szlachetniejszy, linie miękkie, łagodne okazują jako on jest synem istnym późniejszego renesansu. Bachus Buonarottego jest młodzieńcem na pół opiłym, któremu się już mrzy nie lada w głowie, a czara, podniesiona do wysokości ust, dowodzi nieugaszonego jeszcze pragnienia.

Florencya.

(Ciąg dalszy.)

Powszechna a od dawna utwierdzona wieść niesie, że na całéj kuli ziemskiéj nie ma ludu łagodniejszego, słodszego, nad ten lud toskański a zwłaszcza florencki, bo nawet żyje staroświeckie przysłowie, że w tym kraju nawet same żmije nie mają żądeł, a wilki, gdyby się jakie znalazły, byłyby niezawodnie ze sercem sentymentalnych gołąbków. Czyli się rzecz z temi zwierzątkami istotnie tak ma, nie wiem z pewnością, ale wierzę najchętniéj tym naszym ziomkom, którzy nażywszy się długo we Florencyi zapewniają, iż towarzystwo tutejsze arcy miłe, gościnne, wykształcone, a łatwe, a gładkie. A jednak ja nie zetknąłem się tu z nikim a z nikim, choć wyjazd mój już w rychle nastąpi; nie korzystałem nawet z kilku polecających listów, zatém, choć wśród ludzi, żyję samotnie jakby na wyspie odludnéj. Bo mi czas mój oszczędną miarką odmierzony, a jeżeli gdzie, to pewnie tutaj, w téj stolicy piękności czas płaci i traci. Trzeba mi się niezmiernie brać na ostre, by jako tako poradzić natłokowi rzeczy ważnych i wielkich, a ile możności wywiązać się z obowiązków względem czytelników moich. Choć prawda, żem sobie nie mało sprawę ułatwił przybywszy do Włoch przygotowany tak, żem już z góry wiedział czego mi poszukać, w czém mi

się rozpatrzyć potrzeba. Jednak nie chciałbym się znowu zbytnie chełpić jakiémś nadzwyczajném poświęceniem! Wyznaję tedy, że mi wcale nie tak źle z tą samotną robinsonadą moją. Przez dzień cały wspólnie z żoną odwiedzamy wszystkie kościoły, galerye, muzea i t. d., pod wieczór wracamy do hotelu; rozmawiamy tedy swoim językiem, po swojemu; co, jak wiecie, bywa dla każdego z nas nie małém pokrzepieniem, zwłaszcza na cudzéj ziemi a wśród obcego ludu. Więc snują się uwagi o tém, cośmy przez dzień oglądali, więc wzajemne przypominania szczegółów i szczegółków, więc znów gawędy o domu, o ludziach, co tam siedzą pod Wawelem, a świeżego wątku do tego dostarczają dość często odbierane listy, co tém milsze im gadatliwsze. Potém zabieram się do onéj mojéj czerwonéj książki i w niéj kreślę, co tchu, zapiski moje czytelnikowi na biedę, a kończę dzień, gotując znów notatki do jutrzejszéj pielgrzymki. Tak splata nam się dzień cały wiankiem niesprzykrzonym. Lecz po cóż mi prawić o tych prywatach, które dla mnie są wielce ważne a zajmujące, ale jak dla czytelnika będą zapewne wcale nie ciekawe a może i ckliwe. Mógłbym słusznie całą winę tych niepotrzebnych konfidencyj zrzucić wygodnie na samych czytelników moich, bo, jak już w innem miejscu téj podróży mówiłem, łaskawa życzliwość, z którą publiczność zwykle przyjmuje książki moje, mogłaby mnie zepsuć i wprawić w zarozumienie, jakoby mi wolno było gadać nawet o sobie samym i o stosunkach moich prywatnych. Przecież pochwalić się mogę, że tym razem nie posiadł mnie zły duch próżności. Rozwodziłem się wprawdzie powyżéj nad sobą, lecz to jedynie w tym celu, by zwrócić baczność czytelnika na jedną z wielu właściwości oryginalnych italskiego półwyspu. Jakoż jestem najmocniéj przekonanym, że Włochy są może jedynym krajem, w którym samotność nie tylko nigdy się nie sprzykrzy, ale jest pełna niewysłowionego uroku. Zaiste, kto tak szczęśliwy, iż mu wolno podróżując po Włoszech, szafować wedle woli całemi latami, nie uważając na kilka miesięcy mniéj lub więcéj, taki może a nawet powinien ocierać się o ludzi i rozpoznawać się w społeczności; kto zaś, podobnie jak ja, musi się liczyć z każdym tygodniem a nawet z każdym dzionkiem, a jednak przytém pragnie spoufalić się z dziełami sztuki a z pamiątkami po wielkich ludziach Italii, niechaj wyrzecze się z góry licznego miejscowego towarzyskiego życia. Rozumie się, że ja tu nie mówię o samotności, co do słowa wziętéj, bo, jak wam wiadomo, każda ostateczność i licha nie warta. Więc i samotność absolutna byłaby zbyt tęskną, zbyt straszną i tylko znośną dla jakiego młodego człeka z wielkim zasobem butności a fantazyi w sercu. Ja tu jedynie twierdzę, że najlepiéj się uda, jeżeli jedyném towarzystwem twojém w podróży po Włoszech będzie jakaś cząsteczka kraju a domu, w kształcie to przyjaciela od serca, to brata lub żony. A towarzystwo żony zdaje mi się już najlepsze ze wszystkich, bo, dzieląc razem kłopoty wszystkie i smutki domowe, dobrze téż podzielić się

jasnemi i świątecznemi chwilami życia. A choć późniéj wiele lat od takiéj podróży upłynie, same wspólne wspomnienia rozweselą niekiedy ciężką duszną mgłę, mroczącą dni nasze. Te niezabudki z podróży, niegdyś wspólnie odbytéj, jakby świeczki magiczne rozpromienią poetyczném światełkiem codzienną prozę. A zresztą taka we wszystkiém uczciwa wspólność będzie obroną domu od wiele złego; żadne licho nie przestąpi jego progów; będzie się zdawało jakoby istne K. M. B. było napisane święconą kredą na drzwiach strzechy twojéj.

Potém wyznajmy, że znajomości, gdzieś daleko od domu zawiązane, im niekiedy bywają milsze, tém przykrzéj nas dotykają samą myślą, że ich trwanie tylko przelotne i w rychle przemijające. Ot odwołuję się do własnego doświadczenia wielu z moich czytelników. Jesteś np. gdzieś tam u wód zagranicznych, zastałeś wielu ziomków z różnych a dalekich stron; a u wód, podobnie jak w podróży, tak łatwo swój swego znajdzie! Zawiązują się tedy stosunki serdeczne, nawet prawdziwie przyjacielskie i będziesz i z tym i z tamtym i znów z owym, jakobyście się znali od stu lat. Ale cóż ztąd? Jeszcze pół biedy, jeżeli wcześniéj niż inni odbyłeś tę pańszczyznianą robotę kuracyi twojéj, bo w takiém razie całą cierpkość pożegnania słodzisz sobie nadzieją, iż wracasz do poufnych kątów domowych i do twoich, co cię w nich czekają. Ale nuż odwlecze się koniec twojéj kąpielowéj niewoli, a tu z każdym dniem to ci, to owi, to znów inni cię żegnają i śpieszą do dalekiego domu i nikną jakby już byli pomarli. Bo być bardzo może, że się już nigdy z nimi na tym świecie nie obaczysz. I zrobi się pusto i głucho około ciebie i będziesz chodził po tym już szkaradnym Karlsbadzie lub Marienbadzie jakby po jakim cmentarzu. Kędy teraz w twojéj samotności się obrócisz, wszystko, na co spojrzysz, będzie jakby krzyżykiem grobowym, przypominającym tych, których już nie ma.

Rzecz jasna, że stosunki zawiązane z obcymi na cudzéj ziemi mniéj bywają głębokie, bo nie tak wielostronne a rzewne jak ze swoimi; bo z cudzoziemcami, choćby najzacniejszymi, nie mamy w rzeczach najświętszych wspólnego serca; przecież i to zerwanie z nimi stosunków nie dzieje się na zimno i obojętno, ani się nie obejdzie bez jakiegoś niepokojącego rozdrażnienia a przykrości serdecznéj.

Zatém, nikomu nie narzucając mojego zdania, wracam do niego twierdząc, że po Włoszech podróżując a zwłaszcza rachując się ściśle z czasem, obejdziesz się bez towarzystwa, a to tém więcéj, że ta samotność udzieli ci wewnętrznego pokoju, jakiegoś namaszczenia, byś tém łatwiéj się pobratał z duchami wielkiéj przeszłości. To przekonanie prawie codzień się mocniéj a mocniéj we mnie utwierdza. Bo gdy sobie tu pracuję w spokojnéj ciszy, nawiedzają mnie niekiedy nawet chwile prawdziwie uroczyste, w których mi jakoś świąteczno a niedzielno w duszy; więc już wtedy całe wnętrze piersi

staje otworem, przyjmując z uświęceniem treść tajemniczą, tchnącą od dzieł mistrzów wielkich i od wielkich zabytków dziejowych. W takich chwilach nachodzi mnie mimowolnie myśl, jako owe wielkie mistrze a wielkie dziejorodne męże są istną siejbą, którą ręka Boża rozsypała po świecie i po stuleciach wybranych, a to ziarno, nieskończoną miłością posiane, rozkwita we wspaniałe, nigdy nieumierające kwiaty, co oddychając wonią niebiańską ślą w powietrze życiodawczy pyłek. Więc też pełno tego zarodnego pyłku w atmosferze, w któréj oddychają inne duchy stworzone. Jeżeli zaś dusza choćby powszedniego człowieka, ale miłością tęskna, ale żyjąca w spokoju, niezamąconym namiętności szarugą, odetchnie tym pyłkiem unoszącym się z owych kwiatów Bożych; jeżeli ona w miłości przyjmie ów zaród i przytuli go do świętych tajni swoich, już i on nawzajem także się w nich przyjmie i puści w duszy pączki i rozwinie się w kwiatki, co, choć będą skromne, nierozwinięte, staną się jednak przypomnieniem wiernem wspaniałych życiodawców swoich i rozrosną się drobnym domowym sadem, wróżącym o rajskich piękności ogrodach. Zaiste! Co choćby na jedną chwilkę w życiu zacnego i wielkiego w sercu zagości — tego już nie stracimy nigdy, to już na zawsze, na wieki naszą własnością, to kiedyś zabierzemy z sobą!

Od tych myśli nie mogłem się wstrzymać, odwiedzając w tych ostatnich dniach mojéj bytności we Florencyi jeszcze cały szereg dzieł sztuki a zarazem niektóre domy, które niegdyś należały do wielkich ludzi dziejowych. Wszak tutaj wspomnę o małéj liczbie tych zacnych przedmiotów, bo nam już i czasu nie dostaje na dłuższe rozprawy.

Wchodząc do pierwszego korytarza w *Uffizi*, nie puszczaj się na lewo prądem zwykłych wędrowców, ale weź się na prawo, mijając zbiór lasek, parasolek tu składanych, i rozpatrz się w szeregu ważnych obrazów. Tutaj spotkasz się znowu z wielkim *Giotto*, bo z obrazem jego, przedstawiającym Pana Jezusa w Ogrójcu. Natura, owe góry, drzewa, galerye liściaste jak gdyby z drewna wyrobione; ale za to figury ludzkie, zwłaszcza ich głęboki choć naiwny wyraz na obliczu jest wskróś w Giottowskim stylu utworzony.

Tu obok obrazów Giotta zawieszone na ścianie dzieła współczesnéj *Sieńskiéj* szkoły. Przedewszystkiém rozpatrzymy się w dziele z trzech części złożoném a malowaném w roku 1333 przez *Szymona di Martino* (*) i współpracownika jego *Lippo ze Sieny*. Środkowa przedstawia Zwiastowanie. Przenajświętsza Panna siedząc na krześle, trzyma w ręku książkę, na któréj właśnie co czytała. Anioł

(*) *Simone di Martino*, zwany też *Martini*, ur. 1283, † 1344 r. Malował między innemi i Laurę Petrarki, który w swoich sonetach za to podniósł sztukę malarską Szymona. — St.

wchodzi. Ona, jakby w przelęknieniu, na pół się odwraca. Z ust anioła wychodzą słowa „Zdrowaś Marya, łaskiś pełna“. Szaty jego bogato haftowane, skrzydła promienią w różnobarwną tęczę, w ręku trzyma gałązkę mirtu. Między nim a Boga-Rodzicą stoi wazonik, z którego wykwita lilia. Nad Aniołem Duch Ś-ty, otoczony wieńcem z aniołów. Rzewna i serdeczna a tkliwa aż do miękkości prawie jest atmosfera rozwiana po całym tym obrazie; a wdzięk nierównie wyższy niż na malowidłach Giotta.

Skończę epokę średniowiekową dziełem anielskiego mistrza *da Fiesole*, co w sobie ześlubił allegoryczność szkoły florenckiéj zwłaszcza Giottystów, z lubą tkliwością a słodyczą sieńskiego malarstwa (*). Na tym obrazie przedstawione uwielbienie trzech Królów. Boga-Rodzica usiadła po prawéj, na samym końcu obrazu, lewą ręką trzyma Przenajświętsze Pacholę, a prawą przytula płaszcz do piersi. Jeden z Królów klęknął przed nią, złożywszy kapelusz na ziemi, ofiaruje dary swoje, a całuje nóżkę Dzieciątka, a Dzieciątko podniosło rączkę, błogosławiąc mu. Również rzewnie spoglądają dwaj inni Królowie a zwłaszcza już Józef Święty. Widać wyglądające głowy końskie i one pełne sentymentu a dobroduszności. Trudno wypowiedzieć jaka czystość nieskalana, jaka pobożność głęboka a uczucie tkliwe tchnie w tém malowaniu, a farby świecą jakby żywe kwiaty.

W Uffizi jest także obraz *Pawła Ucello* (ur. 1396, † 1469), co był przedświtem Masaccia, zatém nowéj epoki wczesnego renesansu (str. 253). Jest-to bitwa. Na przedniém tle ściera się dziarsko konnica; na dalszém tle uderzają na siebie piechury. Ogromnie tu wiele ruchu i życia. Prawda, że Paweł jeszcze nie umie rysować zwierząt a zwłaszcza koni, np. jeden z nich ciężko ugodzony leży na ziemi tak sobie sztywno jak konik dla dziecka strugany a wywrócony na podłogę. Za to jednak Ucello nadał tym konikom swoim wiele bardzo fizyognomii. Rumaki, których jeźdźcy zwyciężeni, niezmiernie boleśnie roztwierają oczy. Są to pierwsze usiłowania wykluwającéj się nowéj epoki. O Masaccio mówimy obszernie w inném miejscu. Idąc atoli koleją chronologiczną, wypada nam teraz wspomnieć o dziele owego awanturnego zakonnika *Filipa Lippi* (ur. 1412, † 1469 r.), którego zbyt rozkochany temperament o zgubę przyprawił (**). Dwóch aniołków podaje Przenajświętszéj Pannie Pacholę święte; jakby przelękniona a niepewna złożyła dłonie jak do pacie-

(*) Zob. powyżéj str. 278.

(**) *Fra Filippo Lippi* już w ósmym roku życia oddanym został do zakonu *del Carmine* we Florencyi, lecz jako młodzieniec siedmnastoletni porzucił klasztor i rozpoczął życie pełne romantycznych awantur. Schwytany przez korsarzy przepędził długi czas w niewoli w Berberyi. Późniéj znalazł opiekuna i mecenasa w Kosmosie de Medici, który mu dał możność rozwinięcia swych zdolności malarskich. Vasari nazywa go spadkobiercą duchowym Masaccia. Umarł nagłą śmiercią podczas pracy w katedrze w Spoleto. — St.

rza, dzieciątko zaś wyciąga do Niéj rączki swoje. Myśl pewnie bardzo piękna. Ale cóż z tego, kiedy natura ziemska mistrza odezwała się w samém wykonaniu tego pomysłu. W tym obrazie wiele lubości, wiele wdzięku, ale świętości nie ma; obaj np. aniołkowie mają minki i uśmiechy tak filuterne jakby wypłatali komuś figla. Sam Pan Jezus jest piękném, ale zwyczajném ludzkiém dzieciątkiem.

Obaczmy jeszcze inne dzieło tegoż fra-Filippo. W niży na podwyższoném krześle siedzi za stołem mąż. Zdrowie tryska z oczu, rozsądek dzielny na energicznem czole; on pisze, na ziemi mnóstwo kawałków papieru. Każdy z przychodzących powie, że to zapewne jakiś rozumny przeor, mądrze zawiądujący sprawami klasztoru. Nie — to nie przeor, to ma być Augustyn Święty!!! Ów wielki Ojciec Kościoła, co pisał pod tchnieniem wysłanego z góry anioła. Uczniem Fra Filippa jest *Sandro* (Alessandro) *Boticelli* (ur. 1447, † 1515 r.). Maluje sceny historyczne gwałtownie, namiętnie, więc nieraz fantastycznie potęguje przedmiot swój. On jest jednym z tych mistrzów, którzy najwcześniéj wprowadzili w sztukę mity starożytne i allegorye. I rzeczywiście do pierwszego rodzaju należy jego urodzenie Wenery. Wszech serc królowa unosi się na falach morskich, stojąc na muszli, a cała okryta długiemi włosami. Tuż przy niéj, ale już na lądzie stoi figura niewieścia, podająca jéj zarzutek razami haftowany, z góry unoszą się dwie figury, sypiące różami na boginię. Treść wprawdzie wzięta z mitów klassycznych, ale figury wcale nie są piękności, ani szlachetności klassycznéj, bo wyglądają jakby przeniesione z klechd ludowych. Drugim obrazem jest allegorya starożytna, malowana niegdyś przez Apellesa. Jakoż Lucyan opisał to dzieło sławnego greckiego malarza, a Boticelli poszedł słowo w słowo za tym opisem. Olbrzymi ruch, hałas, wrzawa, gwałtowność w tym obrazie.

Wiemy, że wśród całego szeregu malarzy XV wieku, trzech mistrzów głównie się wznosi nad zastęp cały. *Masaccio* jako genialny przewódzca całego stulecia, nadający zwrot pierwszy malarstwu; daléj kwitnie w pełni *D. Ghirlandajo*, a kończy cały ten wiek *Lucca Signorelli* (ur. 1440, † 1521 r.). Już mieliśmy sposobność rozpatrzenia się w dziełach dwóch pierwszych mistrzów (*), niepodobna tedy milczeniem pominąć trzeciego, to jest wielkiego Łukasza Signorelli, zwłaszcza gdy Uffizi słusznie się szczycą arcydziełami jego. Malarz ten jest geniuszem pierwszego rzędu. On orlim lotem unosi się na wysokości i z nich ogarnia świat, pojmuje go tedy na wielką stopę. A jak wszędzie i zawsze zapatrywanie się z wysokiego stanowiska na rzeczy rodzi uczuć szlachetność, tak téż koniecznie stać się musiało, że Signorellego malowania są tak szlachetne i zacności

(*) Zob. T. I str. 290, T. III str. 250 i 284.

pełne. On przeczuwa instynktem geniuszu wysokie znaczenie kształtów ludzkich; zatém samo to usposobienie jego wzbudza w nim potrzebę duchową tworzenia figur bezszatnych, a nastrój wysoki jego ducha sprawia, że takowe postaci, choć bez sukni, nie tylko nie rażą widza, ale budzą w myśli każdego wzniosłe uczucia, górujące wysoko nad życiem ziemskiém. I uważmy, że Signorelli, malując takowe figury, już nie walczy więcéj z anatomią, ona już dla niego nie jest trudnością, ona stała się służebnicą jego, a mistrz jéj jest panem wszechwładnym. I pod tym względem zwykle Łukasza Signorelli uważają za zwiastuna Michała Anioła. Co więcéj, jest już dziś zdaniem powszechnie przyjętém, że dzieła Łukasza wykonane są w natchnieniu tak głębokiém, iżby je można przypisać najświetniejszym malarzom owéj najświetniejszéj epoki artyzmu, która dopiéro po nim wystąpiła w świat. I temu się nie dziwić! On, będąc summą i ostatecznym wypadkiem poprzedników swoich, tém samém w duchu swoim zamknął zarodem całą przeszłość.

Coś dużo prawiłem wam o wielkim Łukaszu Signorelli, dla tego wystarczy, że wam już krócéj opiszę prace jego. Jedném z jego najcudniejszych dzieł jest tutejszy obraz okrągły, przedstawiający rodzinę świętą. Boża Matka siadła na ziemi, trzyma na kolanach księgę, którą przegląda z głęboką uwagą. Przy niéj stanął Pan Jezus, już niby dorastające pacholę i podniosłszy rączkę zwraca główkę do Św. Józefa, który klęczy składając ręce na piersiach. Na ziemi obok Maryi Panny, złożona druga otwarta książka. O ile te figury nie zasłaniają dalszego dalekiego tła obrazu, widać uśmiechającą się, lecz pełną prostoty okolicę. Otóż taka jest cała treść téj pracy. Z jakiéj zaś głębi i z jakiéj ciszy ducha wychylił się ten obraz — toć już trudno opisać. Łagodność niebiańska, anielska spokojność rozlała się po tych postaciach a zwłaszcza najwyższa piękność, lubość a przecież pełna głębokiego zamyślenia ochuchała to oblicze Boga Rodzicy. Rysy Św. Pacholęcia, choć dziecięce, tchną świętością, a Jozef Ś-ty z takiém kochaniem serdeczném wpatruje się w Jezusa, iż jego oblicze i postać jest miłością i uwielbieniem i rzewną modlitwą zarazem. A cały układ tych trzech postaci i fałdowanie się szat jest równie ujęte myślą wzniosłą, głęboką. Niechaj takowy ledziuchny opis tego obrazu wystarczy, lubo w Uffizi są i inne, z których podobnie możnaby wypatrzyć wielkość naszego artysty, która umie szlachetną prostotą dosięgnąć arcywzniosłych rzeczy.

Signorelli kończy, jakeśmy rzekli, wiek XV i styl jego. Co się zaś tyczy dzieł największych mistrzów z następnéj epoki tak prześwietnéj, takowym już przypatrzyliśmy się w czasie naszych wędrówek po Florencyi. Wspominam tedy jeszcze o głowie Meduzy, którą przypisują Leonardowi da Vinci. Gady, żmije, węże okropne, wijące się w koło téj głowy; jéj twarz zsiniała, piękna a straszna, a zarazem trupi dech wychodzi z jéj otwartych ust, — to wszystko

oddane z tak nad wyraz okrutną prawdą, że ten widok to ciągnie cię do siebie siłą niewypowiedzianą, to znów straszy i mrozi i grozi.

Gdyby mi nieco czasu starczyło, oddałbym choć kilku słowami pokłon geniuszowi mistrza *Mariotto Albertinelli* (ur. 1475, † 1520), którego nie wiele prac znajduje się w Uffizi, lecz te, które tu widzimy są żywym dowodem zacności jego geniuszu. Jednak śpieszno nam, bo należy jeszcze wspomnieć o dziełach dwóch malarzy wielkiéj sławy, a należących jeszcze do pierwszéj połowy XVI wieku.

Wiécie dobrze, bośmy o tém już nie raz mówili, że w owym błogim a tak w rychle przebrzmiałym złotym okresie sztuki (późniejszego renesansu), dwóch mistrzów florenckich a dopełniających się nawzajem stają w pierwszym szeregu ówczesnych wielkich artystów. Jednym z nich jest *Fra Bartolomeo* a drugim *Andrea del Sarto*. Otóż jak *Mariotto* jest uczniem pierwszego, tak *Pontormo*, zwany *Carucci* (ur. 1493, † 1558), pobierał nauki od Andrzeja, choć nie długo, bo mistrz, zazdrosny wielkiego talentu ucznia, grubem obchodzeniem się spłoszył go z pracowni swojéj. Otóż tutaj w Uffizi jest *portret Kosmusa* de Medici, pędzla Jakóba Pontormo. Ten wizerunek doskonale wykonany, a wielce zajmujący, bo przedstawia człowieka głośnéj sławy. Cosimo, siedząc bokiem do widza, pokazuje nam ten wyrazisty, charakterystyczny profil swój. Nos długi, na dół się mający, usta dość wielkie, kość nad okiem potężnie postępuje, fizyognomia wielce mówna. Cosimo stary tonie w smętnych, pełnych smutku rozpamiętywaniach żywota, który tak ciężko przebolał.

Drugim tutaj jego obrazem jest *Leda*. Ona stoi na środku obrazu, przy niéj zakochany łabędź, który ku jéj twarzy wyciągnął główkę swoją; Leda wstydna, rzewna, patrzy na bliźniaki swoje, z których jeden, jakby w niemocy leżąc, oparł się o skorupę stłuczonego jaja, a drugi braciszek przykrywa go starannie chustą. Z drugiéj strony Ledy znowu stają te same chłopczyki i patrzą na skorupę jaja, niby się dziwiąc takiemu osobliwszemu pochodzeniu swojemu. Ten obraz należy do najwcześniejszego stylu Jakóba Pontormo i właśnie dla tego liczy się słusznie do najwyborniejszych jego prac. Jakoż na własną szkodę swoją Pontormo tak był nie stały i kapryśny, że aż trzy razy zmienił swój styl, a za każdym razem zmieniał go na mniéj doskonały.

Drugim mistrzem, o którym mi jeszcze mówić wypada jest *il Sodoma* (właściwie zowiący się *Gian Antonio Bazzi*, ur. 1480, † 1554), on należy już do szkoły Sieńskiéj. Wszak to on wpoił nowe siły żywotne i moce w tę szkołę, która za epoki gotyckiéj tak wysoko rozwinęła właściwą jéj sentymentalność i liryczność głęboką, a w XV wieku z kolei tak omdlała i opadła na siłach, że już nie mogła pójść w porównanie ze współczesném malarstwem Florencyi.

Widzimy pędzla Sodomy męczeństwo *Św. Sebastyana*. Widok głęboki na piękną okolicę — w dali góry i pagórki. Na przedniém tle drzewo, do którego przywiązany męczennik święty — już trzy strzały utkwiły w jego pięknem a szlachetném ciele; nad nim unosi się Anioł z koroną zwycięztwa w ręku. Mimo okrutne boleści, św. męczennik pełen szlachetności; są to raczéj cierpienia duszy a nie ciała.

Jeszcze nadzwyczajne gody duchowe czekają wędrowca, jeżeli wstąpi do świetlic, w których przechowane wizerunki malarzy, po większéj części przez nich samych malowane. Całe ściany odziane takiemi wizerunkami; są to klejnoty bez ceny w tym tu skarbcu florenckim sztuki.

Tu widzisz, jak bez wielkiéj pretensyi patrzy na cię Andrea del Sarto, a nad nim Piotr Perugino, co poważnie spogląda, jakby przeczuwał, że uczeń jego Rafael sprowadzi z nieba najwyższe piękności na ziemię. W sąsiedztwie Perugina, Leonard da Vinci; w téj twarzy tak potężnéj świecą błyskawice ogniów nadziemskich, jest to pewnie jeden z najpiękniejszych i najpotężniejszych wizerunków na świecie całym. Nad Leonardem, Salvator Rosa; jakiś to był człek rycerski, brwi silne, czarne, wąsy i bródka, oczy przenikające. Pod Peruginim Giulio Romano. Nad Giulio Romano, Michel-Angelo, czarny, wyschły, niby potęga nadziemska, zawisła nad światem. Powyżéj Michała Anioła — Vasari. Gdy znów oczy spuścisz, poniżéj, obok Leonarda ujrzysz twarz młodzieńczą, bladą, z wyrazem jakoby Anioła, włosy długie wypływają z pod czarnéj czapeczki, — to Rafael! — Czyli jeszcze dłużéj wam wyliczać te imiona, tak nam spoufalone, a przecież tak niebotycznego znaczenia? Nieskończyłbym z tym tłumem wielkich ludzi. Ale cóż znaczą, wśród tego towarzystwa olimpijskich bogów, ci ichmoście otoczeni bogatemi, złotemi rzeźbionemi ramami. Jakiż mają interes w téj świątnicy wielkich ludzi ci panowie w czarnych frakach z krawatem w szpilki świecącém i z krochmalonemi kołnierzykami? To są malarze, którzy raczyli rodzić się w naszym czasie, łaskawie zaszczycając nas współczesnością swoją. Cóż z tego, że imienia tych panów świat ani zna, ani o nich nie słyszał! Dość, że oni, pewni będąc swojéj nieśmiertelności a życzliwie pamiętając na późnych potomków, pomalowali swoje twarze i przesłali do Uffizi, by je umieszczono w tym Panteonie promiennych artystów. Pytałem się custodego, jakiém sumieniem można było te twarze umieścić w tym Olimpie mistrzów wielkich? Włoch szepnął mi do ucha: „nie na długo każdy z nich tu wisi, bo jak tylko który wyniesie się ze świata, portret jego wędruje na strychy“.

Pożegnawszy się raz jeszcze i z trybuną i z Niobidami, i spojrzawszy raz jeszcze na konającego Aleksandra i na ową cudną gruppę Marsa i Wenery, pożegnawszy się z wielkimi mistrzami-malarzami chrześcijańskiego świata, słowem pokłoniwszy się po raz ostatni mieszkańcom tego przybytku, wyszedłem nakoniéc z pałacu Uffizi. Wyznaję, że mi to ostatnie pożegnanie z nim nie przychodziło

łatwo. Bo lubo pocieszałem się myślą, iż może raz jeszcze w życiu tak się rzeczy złożą, że zdołam znów odwiedzić Włochy, przecież większe podobieństwo, iż to pragnienie serca, jak innych wiele lubych urojeń, nie spełni się nigdy.

Za chwil kilka siedziałem w dorożce, śpiesząc by obaczyć dzieło, co niedawno poruszyło całą Europę.

Przed kilku laty na jednéj z ulic florenckich, lakiernik przechowywał powozy, karety i to we własnéj staréj murowanéj wozowni. Zdarzyło się, że jakiś malarz, przypadkowo tamtędy przechodząc, spojrzał w wozownię i spostrzegł, iż w jedném miejscu, z którego tynk obleciał, pokazały się farby. Przystąpił bliżéj i rzeczywiście przekonał się, że pod kilku warstwami wapna był ukryty jakiś stary fresk. Prośbami i usilném naleganiem dokazał nakoniec, iż lakiernik wytoczył powozy, że zmiótł odwieczne kurze i pajęczyny, i że pozwolił tu i owdzie odłupać wapno. W miarę odrywania ich malarz coraz więcéj nabierał otuchy, że tu ukrywa się malowidło znakomitego pędzla. A gdy cała ściana była uwolniona od téj staréj powłoki, wystąpiła na świat widny *Wieczerza Pańska*, malowana przez *Rafaela*.

Zajechawszy na miejsce trzeba mi było przebyć obszerny dziedziniec, na którym pełno uwijało się dziewcząt, co śpiewając, śmiejąc się i chichocąc, prały i rozwieszały na sznurach bieliznę należącą do obojéj płci rodu ludzkiego — wszedłem do onéj wozowni. Na ścianie po prawéj ręce widać *Wieczerzę*. By się jéj z nabożeństwem przypatrzyć siadłem na kanapie naprzeciw niéj stojącéj. Bo o niéj, i o krzesłach i innych wygodach dla opłacających mu się gości pomyślił uczciwy lakiernik, nagle spanoszony dziełem wielkiego malarza. Rafael uchwycił tęż samą chwilę w Wieczerzy Pańskiéj, którą wybrał sobie i Leonardo za osnowę swoją. Za stołem ustawionym w podkowę zasiedli uczniowie w ten sposób, iż Pan Jezus ma ich po jednéj stronie trzech, po prawéj czterech, a przy zagiętych ramionach stołu siadło ich po dwóch. Judasz zaś sam jeden umieszczony przy stole ze strony widza. Przez wielkie okno widać ogrojec, w którym w perspektywie, jak w niedalekiéj przyszłości, Zbawiciel modlący się i śpiący uczniowie. To dzieło zrodziło się zaiste we wczesnéj młodości Rafaela, wszędzie znać ucznia Perugina. Ztąd ta Cena ma zaiste wielką wartość dla historyka sztuki, badającego rozwój psychiczny Rafaelowego geniuszu. Przecież ona żadnego a żadnego porównania nie wytrzyma z cenacolo Leonarda da Vinci. Wieczerzy Rafaela brakuje dramatyczności a owéj pełnéj nieprzebranéj rozmaitości charakterystyki w obliczach, figurach i ruchach. Zdaje się jakoby większa część uczniów nawet nie dosłyszała słów Zbawiciela. Judasz jest sobie prostym ordynaryjnym łotrem i nic więcéj. Ale skończmy te rozprawy o Rafaelu; wszak o nim, da Bóg doczekać, mówić będziemy w Rzymie jako w ognisku jego działania a stolicy jego chwały.

Od téj Ceny pojechałem na odwiedziny niektórych domów, które niegdyś zamieszkali wielcy ludzie Florencyi. Wspomnę czytelnikowi atoli tylko o dwóch. Zajechałem przed dom, w którym żył i umarł Machiavelli († 1527). Kamieniczka z wierzchu jakaś smętna, wązka, mała, niepoczesna. Napis nade drzwiami świadczy o dawnym a tak sławnym właścicielu swoim. Wstąpiłem do środka. Sień wązka, ciemna, zakurzona; i schody dość strome a wcale nie szerokie, takież i korytarze; wszędzie zaniedbanie, opuszczenie — lubo zapewne téż nigdy nie było świecisto ani wspaniale. Wszedłem na piętrze do izby, w któréj skonał wielki człowiek; ona dziś zajęta była przez rodzinę, dość niezasobną, jak się domyślałem z jéj ubrania i ze sprzętów niewymyślnych. Promienie przepysznie zachodzącego słońca a wpływające oknem były tu jedynym przedmiotem lśniącym, złocistym. Rzuciłem okiem w koło i cofnąłem się w rychle, by oddając cześć umarłemu nie stać się natrętnym dla żyjących. Lecz podobno nie śpiesznie schodziłem po tych schodach szarych mrocznych. Ciągle mi stał przed oczyma ów mąż, co tu dumał i cierpiał i myślał — i pisał. On po tych samych kamiennych schodach przez wiele lat wracał do samotnego ubogiego swojego mieszkanka, niepoznany od swoich; wszak on dziś jeszcze nie oceniony, nie osądzony od wszystkich wedle prawdy a słuszności. Gdym wstąpił na próg kamienicy, tłum, hałas na ulicy, a wśród krzyków a ciżby wrzeszczącéj, gniewającéj się i śmiejącéj gawiedzi nasz dorożkarz Pietro giestykulujący i zagłuszający olbrzymim głosem całe zastępy starych otaczających go niewiast. Dowiedziałem się nakoniec o co chodziło. W domu w podle, per modum Krakowa, miała w bramie kamienicznéj przekupka stragan; ona na chwilę odeszła by pogadać z jakąś kumą. Pietro, obaczywszy także jakiegoś kmotra, poszedł do poblizkiéj szynkowni na szklanicę czerwonego wina. Szkapy jego ckliwiąc sobie ruszyły ku straganowi, ciągnęły do pęku suchych makaronów wiszących nad nim i zjadły i pokruszyły go do szczętu. Ztąd spór i proces. Załagodziłem sprawę dobywszy certum quantum miedziaków na utulenie przekupki. Wszyscy byli radzi temu rozwiązaniu komedyi. I ja byłem kontent z niéj, bo mi rozbiła myśli smętne!

Dokąd pojedziemy teraz zapytał uradowany Pietro: „Do domu Michała Anioła!“ Wnet wjechaliśmy na ulicę *Ghibellina*.

Dom Michała Anioła jest zamożny i nieżałujący sobie przestrzeni; on zostaje jeszcze w posiadaniu rodziny wielkiego mistrza. Szczęście domaszne i dobry byt, a nadewszystko cześć, strzegąca z miłością spuścizny po promiennym przodku, zdają się mieszkać w tych ścianach. Nie będę wam prawił o zabytkach artystycznych ręki Michała Anioła, których tutaj znakomity zasób; bo wyznaję, że mnie głównie zajęło rozporządzenie całego mieszkania, które wielce téż jest oryginalne, a które pozostało w stanie w jakim było za czasów wielkiego mistrza. Tutaj dziwną kombinacyą drobniuchne

téż przestrzenie znalazły misterne użycie swoje. Tu przechodzisz przez świetlice i salki; one niekiedy z góry, a nawet kopułką oświecone. W sali „Posiedzeń“ umieszczone wzdłuż ścian szafy kształtne, choć poważne, z niemi łączą się ławy wygodne do siedzenia. Stół długi, dębowy, koło niego krzesła dawnego kształtu. I znów galerya, z któréj patrzą w sale malowane panie i panki w strojach XVI wieku. Indziéj, pokażą ci klatkę małą, tak małą, iż w niéj zaledwie mieści się stolik i krzesło jedno. W niéj, jak nam powiadała oprowadzająca nas klucznica, zamykał się i siadywał samotnie Michelangelo, gdy pragnął być dalekim od zgiełku świata; tu w téj izdebce on komponował pomysły swoje, tak wielkie jak świat i t. d. i t. d. Trudnoby mi przyszło, gdybym chciał wdawać się w opisy tych świetlic, izb, komor, komnat, sal, co również strojne a nie przesadne, domaszne, a jednak pojęte z wyzierem szerokim na rzeczy i życie.

Przyznaję się, że to może słabostka moja, iż przedmioty martwe, bezżywotne, z któremi zaślubiona przeszłość, tak serdecznie do mnie przemawiają. Lecz któż od niéj wolny! Przemawiają do nas groby, mogiły, sprzęty, mury, kamienie z dawnych lat. Te jestestwa, niby głuchonieme, niby bezduszne, śpiewają nam atoli i grają dziwne pieśni, gdy duch nasz, jeszcze nieprzygłuchły na głosy innych światow, ochucha te martwe istoty miłości tchem. Wszak owa arfa eolska, lubo także z umarłego drzewa i z bezdusznych strun złożona, a przecież w nocnéj ciszy zaśpiewa żałobą rzewną, westchnie pieśnią tęskną, gdy powiewy lekkie ucałują martwe jéj struny; rzekłbyś, że to nie nocne powiewy, ale duchy rodzinnych dziejów na tych martwych strunach zagrały miłości i nadziei śpiewem! Czém dla uczuć naszych ciepłych, rzewnych są te istoty głuche, czém dla strun eolskiéj arfy są nocne, ojczyste powiewy, tém dla duszy człowieka jest tchnienie nadziemskich światów. Gdy nie będzie fałszywych nastrojów w duszy twojéj, gdy żyć będą harmonie choć milczące i nieme w piersiach twoich, wtedy podsłuchuj w ciszy, w spokoju bezgwarnym uczuć, a powiewy z nad gwiazd poruszą dreszczem struny duszy twojéj, a ona zadygocze jakby arfa niebiańska, zaśpiewa pieśnią cudowną i tryumfów psalmem.

Florencya.

(Dalszy ciąg.)

Przed kilku godzinami wróciłem ze *Sieny*. A lubo ta wycieczka zajęła wszystkiego zaledwie dwa dni tylko, przywiozłem z niéj duszę pełną wrażeń, głowę pełną wiadomostek, a ową moją książkę zapisek, pełną notat. Te jednak wszystkie trojakie nabytki schowam dla siebie, nie narzucając ich cierpliwości czytelników, a tyle jedynie z nich udzielę o ile potrzeba, abym jako tako uzupełnił przegląd dzieł sztuki toskańskiéj, zwłaszcza, abym w ojczystém gnieździe szkoły Sieńskiéj jeszcze rzekł słówko o jéj malowaniu.

Gdym zaczął chodzić po ulicach Sieny, zdawało mi się, że w koło mnie pojawiły się starodawne czasy gotyckie, co tak zuchwałe i harde jak rycerz w szrankach, w zbroi i z kopią w ręku, a tak pełne uczuć tkliwych, jak trubadur śpiewny, o miłości nucący. Kędy powiedziesz okiem w téj Sienie, dźwigają się domy prywatne, pałace gotyckie o ostrołukich oknach i o odrzwiach. Te budowania zdobne, dzielne a wysokie; one niby przytulne zakącia domowe, a jednak spoglądają na świat tak groźnie, jakby co chwila spodziewały się najazdów wrogich. Ztąd téż przechadzka po ulicach i placach Sieny jest jakoby przezierem książki obrazkowéj, malowanéj przed pół tysiącem lat. Zrozumiemy atoli, że te gotyki, w które Siena tak bogata, są istną romantycznością północy, przeniesioną do ojcowizny klassycznéj sztuki; więc patrzą jakby nasze harde, ciemne puszcze sosnowe, przetłómaczone przez czarodzieja na mirtowe gaje, poświęcone olimpijskim bogom.

Idąc do katedry co chwila stawałem, spoglądając to na kościoły i pałace staroczesnego oblicza, to na ulice tak schludne, staranne niby damskie salony, to na ten lud dorodny. Bo macie o tém wiedzieć, że mieszkańcy tutejsi a zwłaszcza ich żony, córy i siostry słyną od wieków z piękności a wdzięków. Odprawiwszy pielgrzymkę dość nękającą, bo kościół króluje na wysokiém pagórzu, stanąłem na placu katedry. Na nim pusto i głucho; widać tylko przechadzające się dwie figury: jakiś podeszły duchowny i młodzieniec. Z razu niby spór żwawy — potém młody umilkł i jedynie poważny głos starca, jakby strofujący, przelatuje ku nam przez przestrzeń pustą.

Katedra zbudowana na znaczném podniesieniu, na które ze wszech stron prowadzi kilkanaście schodów. Nie tylko bogata szata z kolorowych marmurów, ale kompozycya architektoniczna, pełna harmonii a energii, czynią tę świątynią jednym z najwspanialszych gotyków na całéj ziemi włoskiéj. Trzy portale potężne, a wznoszące się prawie do połowy całéj wysokości kościoła są mocno zagłębione, więc biją w silne potężne cienie, u góry wieńczą się w ostre kończate szczyty gotyckie. Po bokach facyaty wyrastają dwie wieże, co choć nie są z gotycka lotne, strzeliste, jednak będąc rozebrane na cienkie wysokie wałki i na wielkie okna, pozierają wdzięcznie i lekko. Po nad portalami budownik roztworzył galeryą i niże, a nad środkowym portalem olbrzymie okno. U góry w środku śmiały szczyt rysuje gracyjne swoje kontury na tle błękitném nieba; po obu stronach jego dwa szczyty, ale już niższe, cichsze.

Stanąwszy nieco ku prawéj, ujrzysz czworoboczną dzwonnicę, nie łączącą się organicznie z kościołem a pokrytą dachem także mar-

murowym niby piramidą ośmiościenną, łagodną. W oddaleniu wyziera kopuła wspaniała. Cała facyata ubrana w prawdziwie kipiący przepych płaskorzeźb, więc zewsząd widać bujną marmurową roślinność, zwoje kwiatów, owoców i medaliony z figurami, będące po większéj części dłuta *Jakóba della Quercia* (*).

Strony boczne kościoła skromne, przytulne, i tutaj niby gotyckie filary przyporne; lecz one zamiast zwykłych wieżyczek dźwigają figury zacnéj kompozycyi; te święte postaci stoją na straży całości i utwierdzają moc świątyni.

Wszedłem do kościoła. Zatrzymałem się przejęty podziwem: posadzka kościelna, która zwykle bywa deskami zakryta, właśnie w téj chwili dla kopiującego ją malarza w części będąc odsłoniona, wyjawiła mi niesłychaną wspaniałość swojéj mozaiki tak kosztownéj i pod względem artystycznego znaczenia. Te mozaiki przedstawiają sceny z Pisma Świętego. Tryb oddawania figur ludzkich a zwłaszcza zwierzęcych, a więcéj jeszcze stopniowanie mistrzowskie cieniów i półcieniów jawnie okazuje, że te prace wykonane były w połowie XV wieku.

Jedną tylko wadę, którą słusznie zarzucają téj posadzce, jest zbyteczna jéj piękność! Bo posadzka przecież z istoty nie na to przeznaczona, aby była deskami zakrywana.

Ściany wnętrzne kościoła wyłożone są białym i czarnym marmurem. Możecie sobie łatwo wyobrazić, jak ta wyrazistość barw przytłumia wydatność szczegółów architektonicznych, ztąd téż budowniki, pragnąc przyjść w pomoc architekturze, zwłaszcza belkowaniu, uwydatnili, spotęgowali fryz, wysadzając go popiersiami Papieżów. Tym sposobem misterny takt artystyczny znów wrócił harmonią całości i ześlubił miłością rozum konstrukcyjny z piękności uczuciem.

Jednym z najgłówniejszych celów naszéj wędrówki do katedry były obrazy malowane na drzewie a wiszące na ścianie. Wykonał je w roku 1311 mistrz *Duccio di Buoninsegna* (**). Jak Cimabue był praojcem szkoły florenckiéj, tak mało co od niego późniejszy Duccio stanął na reju szkoły Sieńskiéj. Podobnie jak senat i cały lud florencki odprowadzał uroczyście Boga-Rodzicę Cimabuego do kościoła S. Maria Novella, tak téż cała ludność Sieny towarzyszyła processyą świąteczną dziełu mistrza Duccio do katedry swojéj (r. 1311). Obaj ci malarze należą do wspólnéj epoki artystycznéj, bo do romańskiego okresu.

Duccio malował obraz swój po obu stronach deszczki. Takową późniejsze pokolenia, rozpiłowawszy w miąższość, oddzieliły obie

(*) *Jacopo*, zwany *della Quercia* od miejsca urodzenia, małéj wsi pod Sieną, ur. 1374, † 1438 r. — St.

(**) Znany już w roku 1282, umarł 1340 r. — St.

strony od siebie. Co do wartości tego malowania prawie wszyscy krytycy na to się zgadzają, że dziwny wdzięk a piękność wykwita w postaciach Przenajświętszéj Panny i Chrystusa Pana, ale że na wyższe jeszcze podziwienie zasługuje ruch pełen życia i charakteru, rytmiczny rozkład i prawdziwie klassyczny zestrój objawiający się w gruppach małych figurek. I zaiste, rozumiem, że nie potrzeba być wielkim krytykiem, aby poznać ogromną różnicę między temi obrazami a dziełami Cimabuego znanemi nam z Florencyi.

Cimabue umiera około r. 1300 a Duccio jeszcze jest czynnym do r. 1340, różnica co do czasu nie jest przeto zbyt znaczna a jednakowo różnica stylu wielce uderzająca! W dziełach Cimabuego wprawdzie już wykluwa się przyszłość z pośród form stężałych bizantynizmu, a przecież znać, że tego mistrza jeszcze trzyma w oczynieniu ten groźny posępny majestat śmierci, będący cechą sztuki carogrodzkiéj. Przeciwnie figury Duccia, już prawie wyzwolone na pełną swobodę, żyją i oddychają na słońcu jasném jakoby zmartwychwstania oddechem. Jednak ani z obrazów Cimabuego, ani z dzieł Duccia jeszcze nie wypatrzysz przyszłego kierunku szkoły florenckiéj i sieńskiéj. Mimo to Cimabuemu należy się wieniec, bo on jest pierwszym najwcześniejszym przedświtem nowoczesnéj sztuki.

W téj katedrze wzniosła się na podziw późniejszym pokoleniom owa sławna ambona *Mikołaja z Pizzy (Nicola Pisano*, um. około 1280 r.). To dzieło jest wyjątkowém zjawiskiem w historyi sztuki. Nicolo żyje ciałem w czasie dopiéro rozpoczynającego się gotycyzmu, a duch jego wyprzedził ten czas na trzy stulecia! On rzeźbi jakby był artystą z epoki renesansowéj. Przypatrując się skulpturze téj ambony, zwłaszcza płaskorzeźbom, zgadnąć można najwyraźniéj, iż mistrz Mikołaj ćwiczył się na wzorach klassyczności starożytnéj. Wedle mojego zdania, gęste umieszczenie figur, rozdzielenie ich na tła dalsze i bliższe, draperye, ruchy, urok kształtów, nawet sam wyraz fizyognomii przypomina wskróś starorzymskie rzeźby. Geniusz jego jako przedwczesny zeszedł bez śladu ze świata; bo nawet własny syn jego, znany nam wielki *Giovanni Pisano* (*), nie idzie za ojcem, ale tworzy dzieła swoje w stylu gotyckim.

Nie opuścimy katedry nie zaprowadziwszy czytelnika do zakrystyi, którą *Libreria* zowią. Jest to wielce wspaniała świetlica; jéj sklepienie eteryczne, bardzo płaskie, rozebrane na kształtne pola. Na ścianach świecą się malowania, po większéj części wykonane przez mistrza *Pinturicchio* (ur. 1454, † 1513) wedle rysunków Rafaela. Pinturicchio miał wtedy lat 50 a Rafael dwadzieścia. Te hołdy starszego artysty dla młodszego mistrza idą im obudwom na chwałę.

Troszkę nie stosowną, jak dla zakrystyi, zdawała mi się sama

(*) Zob. powyżéj str. 204.

osnowa tych fresków, bo one przedstawiają sceny z Mitologii. Daleko jednak więcéj jeszcze się zdziwiłem, gdym obaczył w środku téj Librerii, na podnożu arcy kształtném a mającém formę starożytnego kandelabru, stojące trzy Gracye marmurowe! Te wdzięcznice zdają się być wyborną a jeszcze starożytną kopią jakiegoś klassycznego dzieła z najświetniejszéj epoki dawnego artyzmu. Stanęły sobie zupełnie bez szat na tym piedestale swoim a obejmując się nawzajem patrzą na ludzi z uśmiechem lubym i pełnym poezyi. Wolałbym je wprawdzie widzieć w jakiéj galeryi niż tutaj w zakrystyi; pamiętajmy jednak, że różne bywa zapatrywanie się ludów na rzeczy. Coby było w Europie północnéj zgorszeniem, jest zupełnie niewinnego znaczenia we Włoszech. Pragnąłbym aby takie wdzięcznice gościły w pracowni nie jednego ciężko uczonego erudyta, bo muzy bez towarzystwa Gracyj zawsze będą szorstkie i niezgrabne.

Spojrzawszy raz jeszcze na przestrzenie wspaniałe tego domu Bożego z zadumieniem pomyślałem, jako wedle planu powziętego w r. 1230 ta dzisiejsza katedra miała się stać jedynie nową poprzeczną ogromnego, olbrzymiego kościoła (!). Tę świątynię nawet już zaczęto budować, jednak dla ważnych powodów nie wykonano tego zuchwałego pomysłu; kilka arkad, stojących jeszcze na boku dzisiejszéj katedry, świadczą, że się zanosiło na dzieło nad wyraz wspaniałe (*).

Pomijam wiele rzeczy, które widziałem w Sienie, bo co najważniejsze pójdzie i tak na korzyść naszego *Zarysu Sztuki Toskańskiéj* (T. IV). Spieszę, aby czytelnika obeznać z jednym z najcelniejszych mistrzów sieńskich, bo z *Ambrożym di Lorenzo*.

Chcąc ze stanowiskiem jego się pochwytać, pamiętajmy, że *Duccio*, czoło szkoły sieńskiéj, którego dzieła oglądaliśmy w katedrze, wykonał takowe w r. 1311, że w dwadzieścia lat późniéj, bo w r. 1333 *Simone di Martino* tworzy owo *Zwiastowanie*, znane nam z Uffizi (str. 298), a odznaczające się już tém uczuciem lirycznem, rzewném, głębokiém, pełném słodyczy niebiańskiéj, które miało być na zawsze cechą sieńskich malarzy.

Otóż znów malowania *Ambrogia di Lorenzo* albo Lorenzetti (kwitnie około r. 1350) w *pałacu rządowym Sieny (palazzo publico)* pokazują nam jawnie czém była sztuka sieńska w pierwszéj połowie XV wieku. Z nich wyraźnie znać, że fantazya mistrzów florenckich i sieńskich nawzajem na siebie wpływała, udzielając sobie nawza-

(*) Niektórzy (np. p. Valery) twierdzą, że dżuma przeszkodziła do téj ogromnéj budowy. Głębsze a najnowsze badania w archiwach katedry przekonały, że wiele lat przed dżumą pokazały się na arkadach budowy szczeliny niebezpieczne, że fundamenta się osunęły, i że się budownicza rada przekonała, iż trudności samego gruntu nie dadzą się przezwyciężyć. Obacz *Rumohr: Italienische Forschungen*, T. II, str. 126 i następne; w tém dziele uczony autor umieścił protokóły rady budowniczéj z r. 1339 i lat następnych. (Dokładną historyą téj budowy zawiera dzieło: *Milanesi, Cumenti per la storia dell' arte Senese.* 1854. — St.)

jem pierwiastków swoich. Ambrogio tutaj tworzy allegorye, jakby był istnym uczniem Giotta. Tak tedy i nie braknie téż personifikacyi.

Na ścianie głównéj naprzeciw okien rząd niewiast rozsiadłych na ławie. One są uosobieniem idei moralnych; jakoż nad każdą napis tłómaczący jéj znaczenie, jako to pax, fortitudo, prudentia, justitia, temperantia, i t. p. Daléj na tronie figura męzka w monarchicznym ornacie i t. d., a nad nią trzy anioły z napisem „Wiara, Miłość, Nadzieja“, a około niéj tłumy obywateli patrzących z ufnością na władzcę. Wiele z tych figur niewieścich malowane są z wielkim wdziękiem; znać, że krom studyów starożytności, jeszcze lubość i uczucia głębokie, rzewne, ze serca mistrza sieńskiego zrodzone, wpłynęły w te pełne wymowy postaci. Patrząc na takowe, nie mogłem się wstrzymać od zapytania siebie, dla czego cnoty zwykle uosabiają się w niewieścich figurach? — Nie na wiele się zda jeżeli odpowiesz, iż to dla tego się dzieje, że prawie we wszystkich językach cnoty są rodzaju żeńskiego; bo zrodziłoby się znowu pytanie, dla czego tak bywa zwykle w językach? — Ja myślę, że z innych powodów wielce słusznie tak się dzieje. Bo mąż jest wyobraźnikiem pojęć rozumowych, a kobieta przedstawia serce i uczucia, a cnota żeby była cnotą, nie dość by była w głowie, powinna się stać zarówno naturą, a zarazem skłonnością serca i uczuć naszych.

Działanie męzkie jest dopełnieniem powinności ugruntowanéj na zasadach, ztąd często nie obejdzie się tutaj bez walki z sobą; niewiasta dopełni swojego zawodu, idąc za głosem serca swojego, za mimowolném uczuciem.

Na ścianie ku prawéj, widać owoce dobrego rządu. Miasto — po ulicach tańcują, przygrywają sobie wesoło, ludzie kupują, sprzedają; przemysł, handel kwitnie, a widać, że i za miastem pulsuje ochoczo życie sielskie: wieśniacy w pełnéj pracy ale szczęśliwéj, ochoczéj, zbierają plony bogate i błogosławne swoich zachodów. Na lewéj ścianie nasz Ambrogio odmalował skutki opłakane złego rządu siedzącego na tronie. Przemoc chciwa, grabież, zdzierstwo, czcza próżność, unoszą się nad władzcą. Obok niego niby dworem stanęło okrucieństwo, zdrada, krzywookie oszustwo. W mieście widać, jako siepacze porywają sromotnie z domu obywateli, a z daleka za miastem zdziczałe pola zalegają pustkowiem. Lecz tutaj malowanie jest tak przez czas zniszczone, że stało się szczerém niepodobieństwem rozpoznać się w osnowie dalszéj obrazu.

Gdyby mi czasu nie brakło, mówiłbym wam jeszcze o *Szymonie da Sienna (Martino)*, którego prace widzieć można w sali del gran Consiglio. Tego mistrza atoli już nieco bliżéj znamy, więc się obejdzie bez dalszych rozbiorów jego artystycznego usposobienia. Wypada mi nawet zrzec się opisu dzieł innych mistrzów wspomnianych w naszym *Zarysie Sztuki Toskańskiéj*, a które w tym pałacu we czci są przechowane. Za to jednak niepodobna mi przejść przez ten plac

Campo, bez zatrzymania się przed studnią *Fonte Gaja* zwaną. Wszak niegdyś, przed półtysiącem lat z górą, bo w r. 1343, gdy sprowadzono wody do tego wodotrysku cała Siena hulała, tańczyła, śpiewała na tym placu przez dni ośm, a potém wracała do domu przy blasku kilku tysięcy pochodni. Otóż te ochoty wesołe przebrzmiały oddawna, wodotrysk jednak został, a z nim zdobiące go rzeźby, które wykonał w r. 1419 *Jakób della Quercia* († 1438 r.). Tak to we Włoszech ulice i rynki uposażone dziełami sztuki wysokiéj wartości artystycznéj!

Della Quercia rodzi się pod Sieną, więc téż zachowałem się z rozprawą o nim aż do chwili bytności mojéj w tém mieście, mijając milczkiem jego dzieła tak częste we Florencyi.

Z serdecznym żalem spostrzegasz, że cztery stulecia z górą, które się ocierały o te skulptury starego mistrza, dokazały swego, nadpsuwając znacznie jego prace, a żal tém boleśniejszy bierze, gdy dzieło to dowodzi szerokiego, wzniosłego poglądu na dzieje święte i ziemskie.

Della Quercia zwykle przez historyków sztuki bywa uważany jako mistrz, stojący na pograniczu stylu średnich wieków a nowożytnéj sztuki. Mnieby się zdawało, że naszego Jakóba artyzm wyłamuje się już z całą świeżością ochoczą na świat renesansowy, że jego twórcza fantazya prawie już nie zna co niepewność siebie i co lękliwe doświadczanie swoich sił. Widać niemal na całém dziele wolną swobodę koncepcyi, któréj posłuszne jest dłuto, a korny, a potulny marmur. Ta fontanna ubrana jest w rzeźby przedstawiające ustępy z Pisma Świętego starego Zakonu, oraz Pannę Przenajświętszą, nakoniec cnoty kardynalne. Ośmieliłbym się powiedzieć, że z pomiędzy wszystkich tych prac, figura Bożéj Matki zachowała jeszcze może najwięcéj cech średniowiekowéj sztuki, i że w téj postaci może jeszcze najmniéj widać onego natchnienia, wznoszącego się swobodnie własnym rodzinnym polotem. Jakoż Marya Panna siadła na tronie trzymając lewą ręką Pana Jezusa, a prawą rękę wzniosła do piersi swoich; ona nieśmiała jako przeczysta Dziewica, na którą się patrzą tłumy ludzkich oczu. Jeżeli takowe zdanie moje nie jest mylne, toćbym dodał jeszcze, że ten brak swobodnego oddechu w téj postaci pochodzi może ztąd, że mistrz był związany tradycyą, i że czując w głębi serca swojego świętość samego przedmiotu, dotykał się go jeszcze z jakimś oględnym lękiem. Jednak szaty Najświętszéj Panny drapują się już ze znakomitą swobodą i prawdą. Z ustępów zaś Pisma Świętego wielce do serca naszego przemawia scena, w któréj, Anioł Pański rozkazuje pierwszym rodzicom ustąpić z niewinności raju. Anioł stanął w bramie Edenu. Siła i szlachetność postawy Adama, urok i wdzięk rozlany w formach i poruszeniach Ewy są, jak myślę, dowodem wielkiego mistrzowstwa, umiejącego środkami prostemi, a pojętemi na wielką stopę, dokazać ogromnych rzeczy. Trudno wystawić sobie rzewniejszą postać nad tę Ewę. Ona idzie naprzód, oglądając się na małżonka i na zamkniętą na zawsze dla ich rodu bramę do szczęścia i błogości bez granic. Co się tknie owych figur allegorycznych, w nich to miała fantazya mistrza zupełnie rozwiązane skrzydła; dla tego téż niektóre z tych postaci są, jak mniemam, tak wzniosłéj piękności, żeby się mógł do nich przyznać nie jeden ze znakomitych mistrzów najpiękniejszéj epoki artyzmu.

Otóż wróciwszy do Florencyi opisałem wam cząstkę rzeczy widzianych w Sienie, a folgując i czytelnikom i sobie samemu, rzekłem, że dość tego. I wyszedłem, by się raz ostatni pożegnać z Florencyą. Przeszedłem przez falisty Arno, przez spoufalony mi Ponte Vecchio ku pałacowi Pitti, który zawsze a zawsze mnie oczynia, bo on uroczysty jak arcykapłan, potężny jak wódz naczelny okryty tryumfów wawrzynem. Minąłem ową grotę i ów starożytny posąg Herkulesa, który jak wyrzut sumienia działa na mnie, za to, żem wam nie wspomniał ani słówkiem o tém dziele dawnego klassycyzmu. W Neapolu atoli spotkamy się z dorodniejszemi bliźniakami jego; tam powetuję zaniedbanie moje. Wszedłem do ogrodu Boboli, co jest ogrodem należącym do pałacu. Częste moje odwiedziny obznajomiły mię oddawna z dozorcą, — więc każdego czasu już mogłem się tutaj w téj ciszy zielonéj i wspaniałéj skupić w sobie i rozmówić z myślami własnemi.

Usiadłem na ulubionéj ławie, w miejscu kędy się wzniósł ogród do najwyższego terrasu; ztąd Florencya otwiera ci serce swoje. Jakieś niebo było szare, obłoki chmurne niby troskami pokryły świat, i w duszy było mi jakoś szaro i tęskno. Jakoż tak to bywa w pewnych chwilach naszego życia, zwłaszcza z daleka od swoich, na obcéj ziemi, wśród obcego ludu i wśród obcéj mowy. A znowu z drugiéj strony żal mi było porzucić tę Florencyą tak bogatą, artystyczną i tak zasłużoną światu. A nakoniec, nachodziły mnie myśli i jakieś bure zwątpienia, czyli téż ta praca moja, ten opis podróży odpowie oczekiwaniom moim, czyli ten opis, który pewnie zajmie szereg lat życia, będzie od was, ziomkowie moi, sercem przyjęty! Te myśli przeniosły mnie z nad Arno na brzegi Wisły. Wszak to w wigilią Ś-go Jana, dziewice dwóch rodzinnych grodów puszczają wianki swoje nurtem rzeki ojczystéj, rokujące im przyszłe ich życia losy. I ta praca moja niechaj będzie wiankiem takowym, puszczonym na fale, w téj ufności, że nie utonie, że go podejmiecie ze zwykłą życzliwością waszą. Prawda, że te jego kwiaty na italskich niwach uszczknione, ale one zwite wedle naszych własnych uczuć rodzinnych i związane wstążeczką swojskich barw. Zapewne wśród tych kwiatów jego znajdzie się tu i owdzie jakiś przywiędły, z ulotnioną wonią. Przebaczcie mi, boć w te długoletnie prace moje nie jedne się wplotły troski, nie jeden mozół, nie jedno duszy cierpienie.

Prawda, że podarki, które wam niosę, są na italskiéj ziemi zebrane, przecież co wielkie, co piękne, co arcydziełem ducha, toć jest całego rodu ludzkiego zaszczytem i chwałą. Całemu téż rodowi ludzkiemu są zaszczytem i chwałą owe na dalekich kresach kościami zasłane mogiły nasze, bo one stanęły jako praojcowe świadki licznych pokoleń, co tu legły broniąc uczłowieczenia świata i wiary przed czernią tatarską, przed bisurmańskim gwałtem. Te mogiły — one także naszéj przeszłości arcydziełem, bo arcydziełem przecież najwyższém człowieka jest śmierć za ideę poczciwą, wielką, za prawdę świętą.

Posyłam wam pracę na ziemiach południa poczętą. Przecież wam także lube a miłe przylatujące z obcego południa jaskólki, one maluchne wysłanniczki, a szczęsnéj, śpiewnéj wiosny wróżbitki!

Niechaj się święci w samém sercu twojém i na ścianach najcichszéj izby domu twojego Częstochowska Najświętsza Panna, nasza Orędownica a Królowa niebiańska; jéj co wieczór, co ranek oddawaj w opiekę i kraj i swoich i siebie i dom. Niechaj się święci jéj wizerunek nad twojém łożem, na którém kiedyś umierać ci przyjdzie. Ale — jak onym jaskółkom, wiosny wróżbitom, tak i sprawom piękności, w geniuszu człowieka zrodzonym, użycz przytulenia pod strzechą domową, a one tę gościnność twoją stokrotnie zapłacą, zwiastując ci, za każdém swojém nowém przybyciem, nową, śpiewną wiosnę w sercu twojém!

Zwolna opuściłem ten ogród wspaniały, po którym rozlewał się już zmierzch głęboki. Obierając w drodze najcichsze, najsamotniejsze zaułki, doszedłem do placu katedry. Już prawie pełna noc zaszła. Chmury ciemne, gnane wiatrem, przewalając się ciemnemi bałwanami po niebie, przytłumiały zrazu kontury Bożego domu. Przecież wpatrując się w te wysokości ruchawe, niestałe, rozpłynne, coraz wyraźniéj, dobitniéj występowały zarysy kopuły świątyni. Ona, choć z razu zdawała się być obłokiem, jednak sama jedna była trwałą, niezmienną, niby twierdzą nadziemską na tle przemian ciągłych, rozpłynnych, tak jak prawda Boża jest zawsze jedna i taż sama, wśród przemijających, przelotnych rzeczy ziemskich.

Wracając już ku domowi, jeszcze raz zatrzymałem się przed lodżyą, przed wstępem do pałacu Vecchio. Wiatr potężny pędził przez ulicę, huczał po dziedzińcu Uffizi i kołysał silnie latarnią. Tak Dawid Michała Anioła, to uderzony światłem występował na jaw niby olbrzymie śnieżne widmo, to cofał się w ciemności nieprzejrzane. Zdawało się, że cała jego postać rusza się, że kroczy, że zmienia wyraz oblicza, że dziękuje Panu Zastępów za to, że mu pozwolił, jemu prostaczkowi pasterzowi, pokonać pychę nieprzyjaciela, uzbrojoną w ogrom cielesny i w groźne wojenne przybory.

Przed tą postacią pożegnałem się z Florencyą.

Piza.

Na ustroniu dalekiém i cichém, odsadzoném od gwaru ulicy, szerzy się *Piazza del Duomo*. Ta przestrzeń milcząca jest chwałą Pizy. Tutaj sztuka dawnych wieków zostawiła cztery przesławne klejnoty swoje, bo baptysterium, kościół katedralny, obok niego ową głośną na świat a znaną nam z dziecięcych lat pochyloną wieżycę pizańską; a tuż w sąsiedztwie tych pomników mieści się czwarte średniowiekowe *Campo Santo*, budowa choć niższa, ale przeciągła, rozłożysta.

Ruszywszy kilkaset kroków a zatrzymawszy się w pobliżu baptysterium, miałem przed sobą widok, który nam przedstawia nasz drzeworyt *fig. 72*, i zaiste widok jedyny na świecie!

Katedra, baptysterium i dzwonnica były dokonane w okresie romańskim, a więc w stylu téj epoki. Lubo baptysterium powstało 90 lat późniéj od katedry, zaczniemy jednak od niego, bo ono na obrazku naszym jest właśnie pomnikiem najbliżéj nas stojącym.

Baptysterium, dzieło mistrza *Diotisalvi* w r. 1153, wznosi się na trzech stopniach; formą jego okrągła; dolne piętro rozebrane przez arkady spoczywające na kolumnach korynckich, przylegających wprawdzie do ściany, ale silnie wydatnych. Drugą kondygnacyą obiega w koło szereg niższych kolumn odstających atololi już daleko od ściany, tworzących przeto galeryą eteryczną. Te kolumny noszą na sobie arkady krągłe. Po nad temi arkadami strzela w górę rząd szczytów gotyckich, zdobnych w figury gotyckie. Między szczytkami znowu zuchwalą się gotyckie filary przyporne, zakończone ostrzem i kwiatonem. Powyżéj atyka; tu krągłe sklepione okna i znowu wzlotne gotyckie szczegóły i szczegółki. Po nad tém wszystkiém wykipia kopuła, porównana słusznie z nieco dziwacznéj formy do tureckiego zawoju.

Czytelnik widzi jak to późniejsze pokolenie ozdobiło pierwotne romańskie budowania w ornamenta gotyckie (*).

Wstąpiliśmy do wnętrza. Cztery filary a ośm kolumn, bo po dwie między każdą parą filarów, otaczają środek tworząc około niego obejście; nad niemi znów filary i piętro, a powyżéj owa kopuła wznosząca się tu we wnętrzu formą nadzwyczajną, bo ostrokręgiem niby głową cukru.

(*) Wiemy, że w starochrześcijańskiéj epoce stylem przeważającym na Wschodzie była architektura centralna bizantyńska a na Zachodzie bazylikowa. Przecież, prawie bez wyjątku, i na Zachodzie stawiano obok katedr małe centralne, okrągłe, wielokątne budynki jako kaplice do chrztu przeznaczone. Takowe kaplice bywały okrągłe a częściéj jeszcze ośmiościenne. Zwykle wewnątrz około środka obiegało obejście, a sam środek jako ognisko całego dzieła, przeznaczony był na święty obrzęd.

W tém baptysterium widać ową przesławną ambonę dłuta *Mikołaja Pisano* — więc tegoż samego mistrza, który, jak wiemy, wykonał ambonę w Sienie. Tutejsza jest sześciokątna a spoczywa na

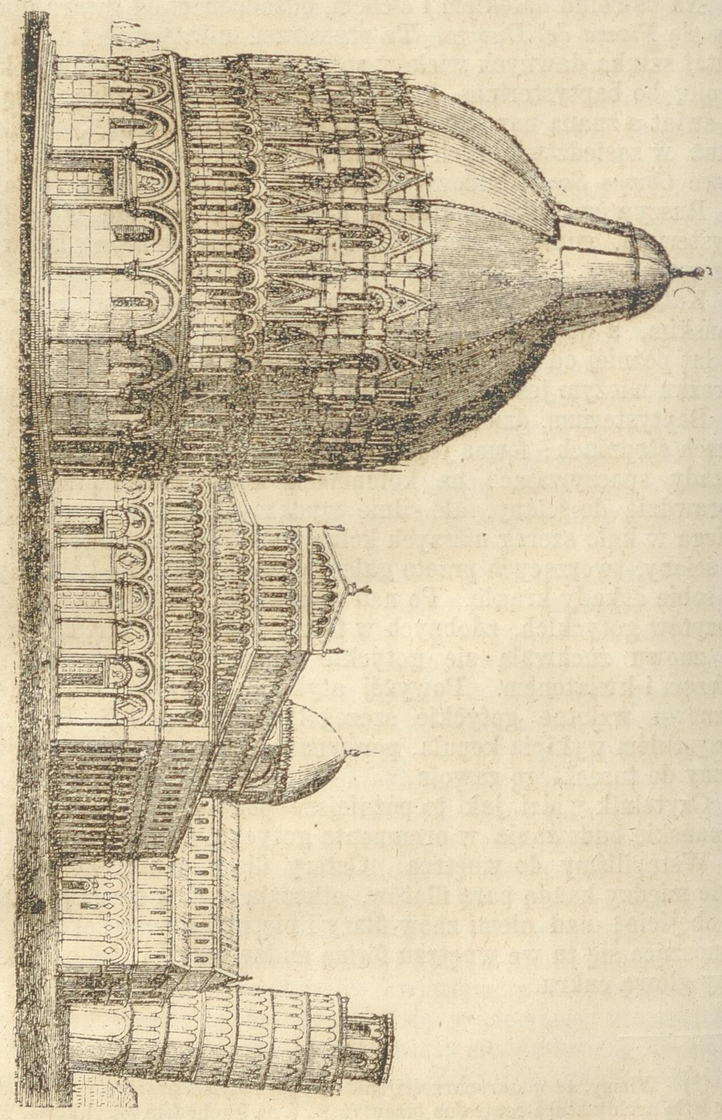

Fig. 72. **Katedra, baptysterium i dzwonnica w Pizie.**

siedmiu smukłych kolumnach (sześć wspiera rogi, siódma środek). Kilka z nich, zamiast na zwykłém podnożu, stanęły na lwie trzymającym lwiątko małe. Środkowa zaś kolumna wzniesiona na ludzkich

figurach. Pomijając dalsze szczegóły, słówkiem wspominam o rzeźbach, zdobiących pięć ścian ambony (gdyż szósty bok jéj jest wchodem). Te bareliewy może jeszcze wyraźniéj od ambony sieńskiéj pokazują jak to fantazya Mikołaja, choć żyjąca w średnich wiekach, była istną córą klassycznego artyzmu, tylko może tkliwszą, rzewniejszą — bo chrześcijańską. Tak np. na jednéj z tych ścian siadła po prawéj Bogarodzica z Dzieciątkiem świętém na kolanach; jeden z królów klęknął i z wyrazem głębokiéj rzewności całuje nóżkę Przenajświętszego Pachołęcia; za nim klęczy drugi; trzeci stanął w pewném oddaleniu z twarzą pełnego szlachetnego rozczulenia; obok niego anioł. Ugruppowanie, zacność draperyi, cały sposób traktowania bareliewu jest wprost odbiciem klassycznego artyzmu. Przody rumaków patrzą jakby należały do tryumfalnego rydwanu imperatora rzymskiego.

Rozpatrzmy się już teraz w saméj *katedrze*. Gdy Pizanowie zwycięzcy wypędzili Saracenów z Palermo, wtedy serce ich parło, by na dziękczynienie Bogu zbudować tę świątynią. Założyli ją tedy w r. 1063. Mistrzem-budownikiem był *Rajnaldus*. Ona również jak baptysterium wystawiona całkowicie z czarnego i białego marmuru, chociaż barwy te dziś znacznie już przycichły, ułagodzone przelotem ośmiu wieków.

Facyata rozdzielona na pięć pięter. W dolném piętrze (w poziemiu) kolumny i arkady przylegają do ściany. W powyższych zaś piętrach kolumny, a zatém także rozpięte na nich arkady, oddalone będąc od ścian, tworzą galerye wolne, przezroczyste, eteryczne. Wszystkich kolumn na facyacie jest 54, nie licząc w to owych półkolumn poziemia. Ogromna téż tu jest gra cieniów i świateł słonecznych, zwłaszcza gdy pasy czarnego i białego marmuru, przecinające te światła i cienie, potęgują pulsujące życie téj całości wspaniałéj. Lubo kompozycya téj facyaty jest wielce prosta, szczególniéj w porównaniu z organizmem architektonicznym późniejszych wieków, zasługuje jednak na najwyższe uwielbienie; bo to ona od czasów starorzymskich jest pierwszym przykładem przebudzenia, rozdzielania facyat, orzeźwienia ich ruchem artystycznym (Burckhardt). Gdy przekroczymy główny portal, obejmą nas nowe dziwy. Bo nie tylko całe wnętrze świeci owym dwukolorowym marmurem, ale koncepcya całości jest wielce oryginalna. Nasza *fig. 73*, wyobrażająca rzut poziomy, ułatwi nam zrozumienie całéj budowy. Ramię podłużne składa się aż z pięciu naw, a ramię poprzeczne z trzech naw (pierwszy przykład pod tym względem w dziejach sztuki chrześcijańskiéj). Wszystkie te nawy oddzielone od siebie kolumnami a tych kolumn jest w tém wnętrzu kościoła 74 (!); one po większéj części są wzięte ze starorzymskich budynków. Wysokość naw, zwłaszcza środkowéj, jest ogromna, zawrotna w porównaniu z ich szerokością. Cztery nawy poboczne są sklepione, środkowa zaś pokryta stropem płaskim, zdobnym w skrzynki (kassetony), złociste, strojne. Kapitele

kolumn nawy środkowéj łączą się arkadami półkolistemi. Po nad arkadami biegnie gzyms, nad nim nie ma jeszcze jednostajnéj ściany, ale roztwierają się gęstym szeregiem arkady, niby lotną przejrzystą i wielce eteryczną galeryą. Są to loże, które umieszczone będąc po nad nawami pobocznemi, spoglądają temi arkadami w nawę środkową. Nad temi galeryami dopiéro stanęła ściana; okna w niéj umieszczone wychodzą na zewnątrz, oświecając środkową nawę i jéj bogate lśniące przestrzenie. Teraz uważmy jeszcze jedną błyskawicę geniuszu. Te galerye, biegnące powyżéj kolumn nawy środkowéj, doszedłszy już do ramion poprzecznych, nie załamują się pod kątem prostym, to jest nie naginają się w nawy poprzeczne, lecz w prostéj linii, w przedłużeniu, ruszają ku prezbiterium, a to po kolumnach umieszczonych na skrzyżowaniu; a tak w tém miejscu tworzą jakby most marmurowy wzniosły, zawieszony, po pod który cudownéj a magicznéj piękności otwiera się wejrzenie w ramiona poprzeczne. Ramiona te pomysłem takowym jeszcze nabrały znaczenia, jakby osobnych trójnawowych bazylik, a to tém bardziéj, że każde z nich kończy się ogromną absydą (niżą).

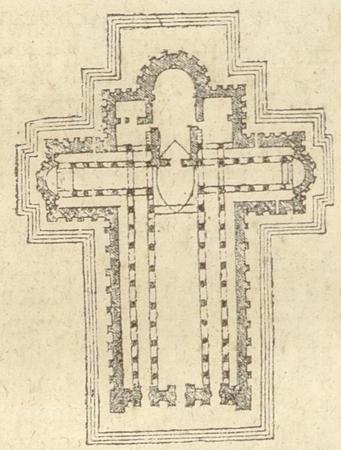

Fig. 73. **Katedra w Pizie.** Rzut poziomy.

Jeszcze atoli nie tu koniec genialności budownika. Ot! na skrzyżowaniu stanęła kopuła; ale jaka! — Okrągła byłaby wymagała podstawy kwadratowéj; tymczasem ramię podłużne, jako o pięciu nawach, jest daleko szersze niż poprzeczne, bo te są tylko trójnawowe. Obie te szerokości, tak różne od siebie, nie dają kwadratu istnego o czterech bokach równych, więc nie pozwalają na kopułę okrągłą. Mistrz czyni ją owalną, biorąc za szerokość owalu nawę środkową ramienia podłużnego a za długość owalu wszystkie trzy nawy poprzeczne (obacz owal na naszym planiku).

Pomijając wielki poczet dzieł sztuki wysokiéj wartości przechowanych w katedrze, wspomnę tylko, że custode pokazał nam w kościele zawieszoną lampę, która przed półtrzecia wieku kołysaniem swojém zapaliła w duchu Galileusza myśl o teoryi pendułów; a Galileusz wtedy miał dopiéro lat 19. Sapere aude! Wiemy, że naszemu Kopernikowi zwierzyły się niebiosa z praw, któremi się rządzi państwo gwiazd. Kopernik ogłosił te ustawy światu i umarł; Galileusz dopiéro zjednał im ostateczne tryumfy; choć wiemy jak straszliwie za te prawdy zapłacił. Nie ma porodu bez boleści!

Trzeciém dziełem tego placu jest *dzwonnica* (*Campanile*), owa wieża tak przesławna ze swojéj strojności i pochylenia. Zbudował ją w roku 1174 *Bonannus z Pizy* i *Wilhelm z Innsbrucku*. Wysokość jéj dosięga 142 stóp, a pochylenie przechodzi stóp 12. Gdy budowa wieży doszła była do połowy swojéj, grunt bagnisty się osunął, wieża się pochyliła. Mistrzowie atoli będąc przekonani, że grunt już daléj nie zaszwankuje a ufając dzielności pracy swojéj, wznosili śmiało wyżéj a wyżéj tę wieżę, która téż nie zawiodła ufności swoich budowników; bo od siedmiuset lat kołysze się na jéj wysokości siedm dzwonów — a dzwonnica już więcéj nie drgnęła.

Nic łatwiejszego nad opisanie téj budowy. I ona cała wskróś z marmuru, a świeci również na zewnątrz białą i czarną barwą; jest okrągła, jakoby walcem o grubych ścianach a w środku próżnym. Schody umieszczone w grubości ściany wspinają się w górę ślimakiem. Na zewnątrz widzisz ośm kondygnacyj czyli pięter. Dolne piętra zdobne w pilastry i arkady potężne, przylegające jeszcze do ściany; nad tém piętrem wznosi się atoli jeszcze siedm pięter, z których pierwsze sześć są jednakowego obwodu, a każde z nich jest otoczone w koło otwartą galeryą, utworzoną przez wzniosłe lekkie kolumny o bogatych kapitelach, a dźwigające na sobie arkady podniosłe, śmigłe, więc dużo wyższe niż półkole. Na każdéj takowéj galeryi możesz obejść wieżę w koło, a gdy przestrzeń między ścianą wieży a temi kolumnami jest wielce szeroka, nie dziw tedy, że te przezroczyste galerye nadają téj dzwonnicy jakąś postać eteryczną, arcy lekką i smukłą. Najwyższe zaś piętro więc ósme (licząc w to dolne piętro) jest większéj wysokości, ale tak znacznie zmniejszonéj objętości, iż obejście, obiegające je w koło, jest bardzo szerokie. To najwyższe piętro zamyka w sobie dzwony, a nie jest już jak sześć poniższych otoczone kolumnadą swobodnie stojące, lecz za to ubrane w pilastry, w półsłupy i arkady przylegające do ściany — a tak przypomina właśnie poziemie, to jest część najniższą, dolną.

Wychodząc na wieżę, często kusiła mnie ochota bym wystąpił na zewnątrz, pod jedną z tych eterycznych kolumnad a wyjrzał na miasto, na świat daleki. Ale wstrzymywał nas custode, prosząc byśmy się z tém zachowali dla najwyższéj kondygnacyi.

I miał słuszność custode! Gdyśmy już dosięgli tego najwyższego piętra, kędy zawieszone dzwony, wtedy znagła rozsunął się nam, niby w operze czarodziejskiéj, widok prawie nieprzejrzany. W pobliżu katedra i baptysterium i Santo Campo; daléj miasto i Arno i cała ta przestrzeń okolicznego świata tak urodzajna, wdzięczna jakby na niéj spoczął uśmiech Boży. W dalekiéj dali rozpływa się w wodnych błękitach Liworno, a w ostatniéj perspektywie jakby świat złocistych wieści — morze.

Gdym zeszedł znów na ziemię, custode wprowadził nas do wnętrza wieży. Tu arcydziwny, prawie dziwaczny widok! Wiecie

już, że ta dzwonnica jest walcem okrągłym, w środku próżnym; więc gdy stajesz na spodzie jéj i spojrzysz w górę, zdaje się jakobyś był na dnie jakiéjś ogromnie głębokiéj studni, okrągłéj niby rura. U góry wykrojone jakby w talarek promienisty, błękitne świeci niebo. Teraz śpieszmy do czwartego aktu tego wielkiego dramatu, który sztuka i historya odgrywa na tym placu — jest-to niwa święta śmierci — owo *Campo Santo*. Tak jak owe powyższe trzy budowania, tak i Campo Santo i zewnątrz i wewnątrz okryte marmurem.

W owych czasach błogich, gdy rzeczpospolita Pizańska jaśniała chwałą i potęgą, gdy się stała panią Korsyki i Sardynii, powzięła myśl, aby zgotować dla rodzin najświetniejszéj dla kraju zasługi miejsce pogrzebu, niby cmentarz wspaniały, godny i wielkiéj miłości i wielkiego poświęcenia. Tak się stało, iż w r. 1278 wzięto się do budowania tego Campo Santo, a mistrzem-architektem był znany nam *Jan z Pisy* (Giovanni Pisano) (*), który również w tém dziele olbrzymiém złożył świadectwo swego geniuszu.

Campo Santo składa się z ogromnego pola prostokątnego, rozłożonego pod gołém niebem i z portyków otaczających to pole ze wszystkich czterech stron. Te portyki nazwaćby można korytarzami, krużgankami, gdyby nie były tak olbrzymiéj szerokości i wysokości. Owo pole środkowe nasypane było ziemią przywiezioną z Jerozolimy na pięćdziesięciu okrętach. Jaki zaś był ogrom téj ziemi świętéj z tego miarkować możemy, że ta środkowa przestrzeń liczy 450 stóp długości a warstwa przywiezionéj ziemi jest na 9 stóp gruba! Zdumiewający jest téż widok, gdy wstąpisz do tych portyków, zwłaszcza gdy staniesz przy końcu jednego z dwóch dłuższych boków prostokąta. W niedojrzanéj dla oka dali ciągnie się przestrzeń wspaniała, osoby uwijające się na drugim końcu giną, kurczą się w drobniuchne jasełka. Po stronie zwróconéj na Campo, ciągnie rząd ogromnych okien, niby portalów przy sobie umieszczonych; po drugiéj zaś stronie biegnie ściana jednostajna, okryta od góry do dołu freskami najwyższego znaczenia dla historyi sztuki. Tuż przy tych ścianach stoją długim szeregiem pomniki starożytnéj i nowoczesnéj rzeźby, więc sarkofagi, wazony, urny marmurowe, posągi, popiersia, słowem ogromny zasób ważnych dzieł dłuta. A posadzka marmurowa czarna i biała, rozdzielona na pasy, pola, kwadraty. Ten jéj rysunek, który tu przed tobą jest tak ogromny, olbrzymi, ze stopniowém oddaleniem maleje, drobnieje, nakoniec w ostatniéj dali znika, niedowidziany już wzrokiem. A wielce téż charakterystyczném jest nakrycie tych przestrzeni; nie ma tutaj ani sklepienia, ani stropu płaskiego, lecz widać wprost wiązanie dachu, zatém tutaj, podobnie jak w Santa Croce i w S. Miniato we Florencyi, spostrzegasz nad sobą krokwy i dach. Piękność, misterność téj roboty ciesielskiéj,

(*) Zob. powyżéj str. 204.

rytm całéj więźby działa atoli i tutaj niezmiernym urokiem i jakąś poezyą i harmonią pełną prostoty. Chętnie tedy przyjmiesz to nakrycie w miejsce sklepień dumnych, lub stropów skrzynkowych, złocistych, zwłaszcza, że to wiązanie tak jest wielce odpowiednie przeznaczeniu a powadze cmentarza.

Do tych przestrzeni tu i ówdzie przybudowano jeszcze kaplice, wyposażone w arcyważne malowania XIII i XIV wieku.

Co się zaś tyczy okien powyżéj wspomnionych, tych w bokach dłuższych prostokąta jest po 26, w bokach krótszych jego jest po pięć, razem tedy 62, licząc już w tę liczbę portale, które tu i owdzie służą za wstęp do owego środkowego pola.

Te okna są od góry krągłe, sklepione, napełnione atoli w środku gotyckiemi floresami w sposób okien w północnych tumach gotyckich, więc konicz, róże, gwiazdy i t. d. O ile Campo Santo może się liczyć do budynków gotyckich, o tyle jest bez wątpienia jedném z najpiękniejszych dzieł tego stylu na ziemi italskiéj.

Miałbym o czém prawić, gdybym chciał, choćby przelotem, dotknąć najważniejszych zabytków skulptury, przechowanych w Campo Santo. Wolę atoli zwrócić uwagę czytelnika na niektóre z tych ściennych malowideł, którym Campo Santo zawdzięcza, iż się liczy do najważniejszych Muzeów historyi sztuki. Serdeczny żal bierze, że większa część tych malarskich dzieł zniszczała. Bo téż tyle wieków, tyle pokoleń przeminęło od czasu, w którym owi starzy mistrzowie pracowali w tych tu przestrzeniach.

Rozpocznijmy nasze oględziny od Chrystusa Pana na krzyżu (*); ten obraz wykonał *Buonamico Buffalmaco* (**). On należy do epoki gotyckiéj, więc do szkoły Giotta. Anioły otaczają umierającego Zbawiciela; jeden z nich zbiera do kielicha krew, płynącą z otwartego boku Pańskiego. Boga-Rodzica omdlewa pod brzemieniem swojéj boleści bez granic; podtrzymują ją niewiasty święte. Gruppy wojowników konnych. Duszę złoczyńcy po prawéj unoszą anieli, duszę zaś zatwardziałego zbrodniarza porywają szatany.

Rozpatrując się w tym fresku, niepodobno nie podzielać głębokich rzewnych uczuć, rozlanych po całém tém dziele. Gruppa zwłaszcza niewiast świętych prawdziwie przemawia do duszy niewypowiedzianą żałością. Trudno mi było w myśli sobie pomieścić, jak ten sam mistrz, o którym Vasari prawi tyle facecyj, mógł być

(*) Ile razy w Campo Santo mówimy o dziełach malarskich, zawsze rozumiemy malowidła ścienne.

(**) Rzeczywiste istnienie malarza *Buonamico Buffalmaco di Christophano*, który według Vasarego miał żyć w XIV wieku, nader jest wątpliwe. Wielu nowszych historyków sztuki skłania się do zdania, że osobistość ta jest wyrobem fantazyi Boccaccia, który w swoich nowelach o niéj żartobliwie wspomina. Biorąc żart za prawdę, Vasari mówił o tym wymyśle humoru jako o rzeczywistym malarzu. — St.

zarazem twórcą tego obrazu tak pełnego treści ogromnéj. Takowe to bywają pozorne sprzeczności w sercu człowieka.

Teraz zatrzymajmy się nieco dłużéj przed dziełem owego znanego nam już wielkiego mistrza, który także kwitnął w czasach gotyckich, a którego fantazya płonęła jakby duchem Dantego; jest to, jak zapewne zgadujecie, *Andrzéj Cione* zwany *Orcagna* (*). On następcą Giotta, on wyśpiewał allegoryczne epopeje farbami i cieniem i światłem; on w tych malowanych pieśniach głosem piorunnym prawi i o wysokościach i o głębiach ziemskiego i tamecznego żywota.

Tutaj wielkiemi wymiarami roztacza się na ścianie jego dzieło *Tryumf Śmierci*. Obraz, wstrząsający do dna fantazyą widza.

Uważmy, iż skały dzikie, strome, przepaściste rozdzielają obraz na dwie części niby na dwa akta dramatu.

Baczmyż naprzód na część roztoczoną po prawej ręce. Tutaj znowu w prawym rogu obrazu widać ogród kwitnący, drzewa o sutych pełnych zawojach. Pod niemi na kształtnéj ławie ogrodowéj towarzystwo dam i mężczyzn; wszystkie postaci ubrane strojno, bogato w hafty i klejnoty; pod stopami rozesłany kobierzec zdobnie wyszywany. Jedna część tych figur pieści się sokołami, pieskami, inna gra na lutniach, na cytrach, lub tonie w słodkich, zalotnych rozmowach; więc téż zapewne nie darmo unoszą się nad niemi amorety, trzymające w ręku płonące pochodnie. Lecz tuż z boku przylatuje śmierć! ona przylatuje przez powietrze rozpiąwszy ogromne skrzydła nietoperze, uzbrojona w drapieżne pazury; jest to zgrzybiała niewiasta o włosach rozczochranych, odziana w długą szatę, najeżoną w łuszczkę żelazną. W ręku zamierza się kosą olbrzymią; już, już się zbliża do onego zmiękczałego grona, tchnącego rozkoszą i umizgiem do ziemskich radości. Nieco na lewo od téj gruppy, nieładem strasznym powalony cały stos trupów; i młode, piękne kobiety i starce, i biskupi, i królowie i pancerne rycerze, i zakonnice, i świeccy i duchowni. Nad tym zamętem umarłych uwija się na gackowych skrzydłach szatanów dwóch, jeden z nogami lwa, z głową sępa, chwyta duszę wychodzącą z ust, a drugi czart, w kształcie ohydnego smoka, ujął duszę wyzionioną przez konającą niewiastę. Tam atoli unosi się i anioł Boży, który bierze w objęcie swoje duszę ulatującą z ust biskupa. Tutaj dusze, jak wszędzie w tym obrazie, pojawiają się w kształcie nagich pacholąt. Jeszcze więcéj na lewo widać grono nieszczęsnych starców, nędzarzy, żebraków, kalek, ślepych, opartych na kulach; oni jęczą, płaczą, krzyczą wyciągają ramiona, błagają wołając śmierć, by się zlitowała ich biédy, lecz śmierć, owa straszna niewiasta, głucha na ich prośby, odwraca się od ich błagalnych jęków, krzyków, i uderza obcesem w owo grono powyżéj wspo-

(*) Zob. powyżéj str. 158.

mniane, cieszące się szczęściem doczesném, weselem zmysłowém. Przecież i to samo świetne grono, i ów kłąb' trupów, i ów chór nieszczęsny żebraków i kalek zajmują jedynie niższą połowę téj części prawéj całkowitego obrazu. Połowa wyższa napełniona napowietrznym światem, bo latającemi aniołami i szatami. Jedne anioły śpieszą ku ziemi po dusze umierających, drugie już wracają przyciskając do serca duszę zbawioną i z nią ulatują ku niebu; a ze swojéj strony djabły porywają przez powietrze dusze potępionych; jeden schwycił swoją za włosy i rusza ku piekłu, inny na ramieniu dźwiga widły, do których za nogi uwiązane dwie postaci niewieście, których głowy na dół zwieszone; inny wziął jedną na barki, a drugą wlecze za nogi i t. d. Wśród tych scen widać i walkę jednego z szatanów z aniołem o duszę. Ze szczytu skał, powyżéj wspomnianych, buchają ognie płomieniste; tam właśnie przybywa dwóch demonów, wrzucając w piekło potępieńców.

Trudno wypowiedzieć, jaka tu bogata, niewyczerpana fantazya mistrza; anioły wprawdzie w jego obrazie wszystkie do siebie podobne, bo są duchami prawdy i jasności, lecz ich ułożenie i poloty inne a inne. Postaci demonów zaś wielkiéj rozmaitości; jedne w kształcie fantastycznych zwierząt drapieżnych, inne niby smoki lub robaki olbrzymie; jednych nogi uzbrojone w szpony, drugich w racice, innych w kopyta; każdy czart jest inny, żadna téż pozycya tutaj się nie powtarza.

Obaczmy teraz drugą część całego obrazu, który roztacza się po lewéj stronie onych przedzielających go skał. Na przedniém tle gruppa konna, niby z dziesięciu osób obojéj płci złożona. Krom tego kilka pachołków prowadzących ogary na smyczy. Widać, że to świetne towarzystwo zabawia się łowami. Wśród myśliwskiéj uciechy upolowali atoli widok straszliwy, pełen okropności. Jakoż w samym rogu lewym naszego obrazu legły obok siebie trzy trumny otwarte. W pierwszéj trup już zesechł szkieletem, szmatami odziany. W drugiéj zwłoki jakiegoś mocarza w koronie; one mniéj dawne, bo jeszcze robactwo olbrzymie je toczy. Trzecia trumna przyjęła dopiéro od kilku dni umarłego, bo ciało straszliwie napuchłe; wąż zagląda do trumny. Tak tutaj przedstawia ci się ohydny obraz zgnilizny i zniszczenia w trzech kolejnych stopniach. Panki polujące na ten widok wstrzymują konie; jeden, przechylając się naprzód, patrzy na straszną niespodziankę, a palcami zatyka sobie nos, chroniąc się od obmierzłego cuchu. Inny spogląda strwożony na tę scenę, inny obojętny. Arcymówną jest twarz i postać cała jakiéjś damy; ona także na koniu, przechyliła głowę, podparła ręką twarz z wyrazem współczucia a zadumanego smętku, patrzy na te tryumfy zniszczenia. Z wielką prawdą ujął téż mistrz zwierzęta. Jeden z rumaków wyciągnął daleko szyję i wącha trumnę, drugi się cofa przerażony, toż i psy różnym trybem zachowują się do nadzwyczajnego zjawiska. U głów trumien stanął pustelnik zgrzybiały i przemawia do łowie-

ckiego grona o śmierci, a marności i końcu wszech rzeczy ziemskich. Tuż po nad tą całą sceną wznoszą się skalne, strome góry. Tu inny, wskróś odmienny świat, tu siedziba anachoretów, pustelników, co schroniwszy się przed zgiełkiem życia na pustynie, w cichym duszy pokoju poświęcają Bogu ostatki życia swojego. W koło nich szerzy się pierwotna a pełna grozy natura; tu drzewa, łanie, wiewiórki i ptaszki żyją bezpiecznie, nie trwożąc się zasadzek ludzkich. Jeden z pustelników siadł przed domem, rozłożył księgę na kolanach; lecz znać, że wzrok go opuszcza, z biedą tylko wyczytuje prawdy i mądrości święte; obok niego stoi drugi na kulach oparty, trzeci doi łanię, a czwarty, ręką zasłaniając sobie oczy od słońca, patrzy z podziwieniem na scenę odbywającą się w dolinie pod nim, bo na te trumny i ten świetny orszak polujący. Czytelnik i bez moich uwag zrozumie, że istotnie w Andrzeju Orcagna (Cione) płonie fantazya Dantego w całym posępnym majestacie swoim.

Jeszcze drugie malowanie Andrzeja roztwiera ci wskróś duszę jego, jest to *Sąd Ostateczny*. U saméj góry obrazu unosi się sześć aniołów, trzymających narzędzia męki Pańskiéj.

Nieco poniżéj Chrystus Pan, jako sędzia żywych i umarłych, obok niego Boga-Rodzica. Obie te postaci w osobnych, owalnych gloryach, od głów biją promienie jasności. Chrystus Pan, zwracając się ku lewéj stronie, podniósł rękę prawą, wyrzekając wyroki na potępieńców. Najświętsza Panna rękę trzyma na sercu, patrzy z wyrazem miłosierdzia i miłości. Nieco poniżéj na obłoku po lewéj sześć figur siedzących, tyleż postaci na obłoku po prawéj. Są to Patryarchowie, Apostołowie; oni wszyscy pełni uroczystéj powagi. Tuż pod stopami Maryi Panny i Pana Jezusa unoszą się na obłokach anioły, przy ustach ich trąby zmartwychwstania. Jeszcze niżéj po lewéj (widza) ciżba wybranych, a po stronie przeciwnéj tłum potępionych; na tych już przy ostatniéj krawędzi biją płomienie, a wśród ogniów widać wyciągnięte szpony szatańskie. W środku między jedną a drugą gruppą roztwierają się groby. Z nich występują umarli, Archanioły w pancerzach, uzbrojeni w miecze wskazują im miejsce po lewicy lub po prawicy, jako przeznaczenie ich losów w przyszłości niekończącéj się nigdy.

Rozpatrując się w tych dziełach Andrzeja Orcagna, tego wielkiego następcy wielkiego Giotta, chętnie godzimy się na słowa, które wyrzekł bystry Selvatico (l. c. II. 286), jako Andrzéj poprawniejszy w rysunku niż Giotto, szlachetniejszy od niego w wyrazie twarzy, a nieskończenie wyższy w naturalności ruchów i w straszliwości fantazyi.

Tuż przy sądzie ostatecznym widać piekło, który to obraz miał wykonać *Bernardo Cione*, a to wedle rysunku brata Andrzeja. Nie wiem atoli czyli Andrzejowi podobna kompozycya mogła przejść przez głowę! Ubieganie się za okropnością rzuciło fantazyą mistrza w śmieszność, w burleskiady zapustne. Piekło podzielone na kon-

dygnacye, w których przerozmaite szatany męczą potępieńców, rozpruwają im brzuchy, pieką na rożnie, wyrywają im zęby, drą z nich pasy i t. d. Lecz wśród tego wszystkiego po przez kilka piętr siedzi sam szatan, olbrzym, z niego buchają płomienie pożerające złych. Fizyognomia i ułożenie tego lucyfera napół zwierzęce, a wskróś arcyordynaryjnego draba. Znamy atoli już Bernarda z kaplicy Strozzi w S. Maria Novella.

Drugim a również nam znanym następcą Giotta jest *Spinello z Arezzo* (Aretino † 1408). Otóż ten Spinello malował również tutaj trzy obrazy w Campo Santo, należące do historyi SS. Ephesa i Potita. Mówiliśmy już o stylu tego fantastycznego malarza, jak pamiętacie, we Florencyi i w S. Miniato (*). Zatém wspomnę tylko króciuchno o jedném z tutejszych dzieł jego przedstawiającém Świętego Ephesa zwyciężającego pogan Sardyńskich. I tutaj Spinello, jak cała szkoła Giotta, opowiada dzieje farbami i fantastycznym pędzlem. Ztąd na jednym i tym samym obrazie kilka aktów téj saméj historyi. Rzeka przedziela obraz na dwie części, w któréj widać rybki. Po lewéj stronie wśród konnych i pieszych wojowników Ś-ty Ephesus na koniu; jemu pojawia się Bóg w obłoku (postać wielce uszkodzona), zwiastując zwycięztwo, a niedaleko ztamtąd ten święty mąż, już zesiadłszy z konia, ukląkł i odbiera z rąk anioła sztandar. Po prawéj stronie już toczy się bitwa; Ś-ty Ephesus i anioł na czele wojsk pizańskich uderzają na pogan. Na przedniém tle widać owych dwóch rycerzy tak zachwalonych przez Vasarego; oni na koniach chwycili się za brody, a każdy usiłuje przeszyć wojownika mieczem. I ten obraz dowodem, że Spinello nie umie rysować, że słaby w perspektywie, ale że za to jest niewyczerpanéj fantazyi, a wielkiéj zdolności w oddaniu wyrazów fizyognomii i malowaniu indywidualnych uczuć.

Wielce zajął mię jeszcze obraz roztaczający nam przed oczy *żywot pustelników w egipskiéj Tebaidzie;* pracowali około niego bracia *Ambroży i Piotr Lorenzetti* albo *di Lorenzo* (Laurati), mistrze *Sieńscy*. Ambrożego poznaliśmy już w Sienie. Mówić wam będę o tym obrazie, bo tego zaprawdę wart, a jest téż tak często wspominanym w dziejach sztuki, żem się z nim witał jak z dawnym znajomym. Tłem całości są to piętrzące się coraz wyżéj góry, skały i t. d., porosłe drzewami, słowem scena patrzy tak naiwnie, jak nasze szopki ustawione niekiedy po mniejszych kościołach krakowskich. Otóż po tém tle porozdzielane przeróżnie figury, to pojedyncze, to składające się w gruppy. O perspektywie nie ma mowy, figury czyli dalsze, czyli bliższe, są jednakich rozmiarów, a jednak to dzieło pełne innych a wielce świetnych zalet. Wzdłuż dolnéj części płynie rzeka Nil, nad nią kapliczki, domki, most, na poprzecz droga prowa-

(*) Zob. powyżéj str. 200 i nast.

dzi do miejskiéj bramy. Pojedynczy pustelnicy to dumają, to łowią ryby, to ścinają drzewa, lub pędzą ku miastu muły. Tutaj jeszcze i postaci kobiece się pojawiają; powyżéj zaś wstępuje już żywot w pełnéj pustyni. Tam drżący stuletni zakonnik klęczy nad umarłym bratem; ale dwa lwy pustyni przybyły mu w pomoc, same grzebiąc grób dla świętego męża; inny anachoreta podaje komunią świętą niewieście; tamten usiadł przed chatą, splata sobie koszyk; ów kulą swoją porusza głowę trupią. W inném miejscu pustelnik wygania ze swojéj pieczary kuszącego go szatana, tam znów inny i myśl i serce utopił w rozłożonéj księdze świętéj. Inny znowu przez czartów katowany, ale potém staje w tryumfach, bo go widzimy w chwili, gdy mu się pojawia Chrystus Pan, a nakoniec ten sam mąż święty zaklina zwycięzko straszliwego smoka. Inny zakonnik na wysokiém drzewie wśród gałęzi uczynił sobie mieszkanie i t. d. Słowem nieprzebrana rozmaitość pomysłów świadczy o bogatych zasobach artystycznéj fantazyi, a wyraz, ułożenie, i fizyognomia tych figur niezmiernie trafnie i głęboko psychologicznie ujęte. Nie dziwię się wcale wielkiemu rozgłosowi tego obrazu, malowanego temu lat 500!

Otóż prawie nie doczekałby się czytelnik końca moich rozpraw, gdybym chciał choćby pobieżnie i lekkomyślnie wspomnieć o tych skarbcach sztuki, którym tutaj stanęła na straży sama świętość miejsca. Wyobraźcie sobie szereg malowań rozwijających życie Św. Raniera, patrona Pizy, które przypisują znanemu nam *Simone ze Sieny* (di Martino). Potém znów cierpienia i nawiedzenia Hioba; daléj znów cały szereg malowideł roztaczający ustęp z Pisma Św. Starego Zakonu. Pierwsze z nich malował *Piotr di Puccio* z Orvieto, a następne 23 malował między rokiem 1469 a 1485 *Benozzo Gozzoli*, pokrywające prawie całą ścianę północną. Gdy mistrze, powyżéj przez nas w Campo Santo wspomnieni, należą do czasów gotyckich, a Benozzo, jak ze samych przytoczonych lat widzicie, jest mistrzem epoki wczesnego renesansu, zatém, godzi się, by też jego dzieła uszanować słówkiem uczciwém. Bo też ten Benozzo jest malarzem co się zowie. Zaraz pierwszy obraz „Opilstwo Noego“ pełne życia i ruchu. Po lewéj ręce winobranie. Noe w środku, piękny lecz silny jeszcze starzec; jeden ze synów, w kadzi stanąwszy, depce grona winne, tamci dwaj na drabinach zbierają bogaty plon w koszyczki, które podają trzem pięknym niewiastom zanoszącym je do kadzi. Kilkoro dzieci — na dwóch małych chłopczyków szczeka piesek na wielki ich przestrach. W środku obrazu, znowu Noe otoczony rodziną swoją; patryarcha trzyma puhar w ręku. Po prawéj stronie Patryarcha zmorzony spoczął na ziemi. Cham natrząsa się z ojca. Sem rzuca z siebie wierzchnie szaty by przykryć Noego. Obok stanęło kilka kobiet prześlicznych, a zwłaszcza tak zwana Vergognosa di Campo Santo, będące wskróś żarcikiem włoskiéj fantazyi; za tą gruppą świecą budowle fantastyczne, wspaniałe w stylu renesansowym.

A tak rozwija się obraz za obrazem, a na każdym pełno życia świeżego. Znać, że Benozzo w przelocie chwytał rzeczywistość w najrozmaitszych jéj sytuacyach chwilowych, obecnych. Dla niego żadne zjawisko natury człowieka nie jest obojętne, on wszystko pokochał, zatrzymał w radosném sercu, na czém tylko świat codzienny stoi. Więc wesela, uczty, strachy, pożary, bitwy, ptaszki, konie, kurki, drzewa, góry i wszystkie postawy ludzkie, każde położenie, każdą czynność ujął czerstwém, bystrém okiem i pędzlem łatwym uwiecznił na ścianie w niezgasłéj nigdy a wdzięcznéj młodości. Ważną też dla historyi architektury są te budowania malowane, któremi Benozzo młodości tak hojnie zdobi obrazy swoje historyczne. Bo choć prawda, że niektóre z nich są tak fantastyczne, że niepodobna, by mogły być w rzeczywistości dokonane (np. na cienkich, smukłych kolumnach dźwigają się powyższe piętra w ciosy potężne), jednak i pod tym względem fantazya artysty jest wesołą, bogatą wdzięcznicą, a istną przedstawicielką życia i czucia ówczesnego italskiego świata.

Tak to zacny ten pizański gród uświęcił umarłych przybytek jasnemi sztuki dziełami, niby grobowcami a napisami miłości i wiary swojéj i nadziei swojéj.

Jeżeli już u wszystkich przeszłości ludów, choć jeszcze pogańskim mrokiem przyćmionych, cześć dla martwych zwłok wzmagała się w miarę wykluwania się w sercach godności człowieka, przecież dopiéro u pokoleń, w zdroju Zbawienia wychrzczonych, umarli obchodzą pełne tryumfy swoje, bo tutaj dopiéro przemożona a starta jest śmierć, a skon stał się zrodzeniem, a światłość wiary rozpłynęła nad nocą grobów. Grób, trumna — jest dla nas przelotnym noclegiem, jest doczesnem zaśnięciem, a do wieczności przebudzeniem. Trumna jest odrodzenia się kolebką, w niéj śpi niemowlę — dziedzic królestw nadziemskich. Niechaj przeto tę kolebkę cichą mai sztuka w dzieła wdzięczne, niechaj nad nią nuci piosenki swoje i przeczucia i tęsknoty swoje, które przez wiarę już stały się jasną prawdą prawd. Sztuki mają ojcowiznę swoją między światem ziemskim a duchową dziedziną; one wśród doczesnego żywota wstępują natchnieniem w duszę śmiertelnego mistrza, budząc w nim wyższych światów widzenia; więc mistrze te widzenia swoje jawią w dziełach, w których się łączy pierwiastek zmysłowy z bezśmiertną jasnością, więc też tym piękności dziełom tak domaszno, tak swojsko, a serdeczno gdy stroją groby, gdy śpiewają nad trumną, nad mogiłą, bo i groby i trumny, i mogiły jak są przybytkiem ziemskiéj śmierci, tak są nieśmiertelnego żywota poczęciem. I skon i piękność artystyczna są zarówno dwóch światów ześlubieniem.

KONIEC TOMU TRZECIEGO.

TREŚĆ TOMU TRZECIEGO

PODRÓŻY DO WŁOCH.

Medyolan. Pierwszy poranek w tém mieście. — Widok katedry. — Plac przed katedrą. — Zgoda idealności i realizmu. — S-ta Maria delle Grazie. — Wieczerza Pańska przez Leonarda da Vinci w refektarzu klasztornym. — Dzieje smutne tego arcydzieła. — Kompozycya tego obrazu i bliższe jego opisanie. — Architektura kościoła S-ta Maria delle Grazie i jego mistrz-budownik Bramante. — Dorożkarz Włoch z pod Krakowa. — Powtórne odwiedziny katedry, jéj wnętrze. — Gadka ojca Kowalickiego o królowéj Bonie. — Str. 7.

Medyolan (dalszy ciąg). Słówko o dzisiejszym sposobie wojażowania. — Galerya Brera. — Architekt Ricchini. — Dzieje malarstwa szkoły medyolańskiéj, wykazane na obrazach téj galeryi; malarze przed czasami Leonarda. — Wystąpienie Leonarda da Vinci w Medyolanie. — Karton do głowy Pana Jezusa do wieczerzy Pańskiéj. — Następcy Leonarda. — Bernardino Luini. — Marco d'Oggione i inni celniejsi uczniowie téj szkoły. — Czasy i wpływy Caraccich. — Szkoła Procaccinich w Medyolanie. — Rzut oka na niektóre obrazy innych włoskich szkół. — Andrzéj Mantegna. — Sposalizio przez Rafaela. — Charakterystyka Antoniego Correggio. — Str. 25.

Medyolan (dalszy ciąg). — Arco della Pace. — Dzieło architektoniczne bez odpowiedniego otoczenia. — Arena. — Corso. — Pałac Serbolone. — Napoleon I i generał Chłopicki. — S. Eustorgio. — Ks. Kowalicki prawi o Polakach odprowadzających trzech świętych królów do Kolonii. — Wieści choćby nieuzasadnione czasem więcéj znaczą od faktów historycznych. — Władysław Spluwacz z Fryderykiem Rudobrodym oblegają Medyo-

lan. — Kościół Św. Ambrożego, opisanie jego architektury. — Rzeźby wielkiego ołtarza z roku 835. — Św. Maurycy i malowania Bernardina Luini. — Kościół S. Lorenzo. — Teatr della Scalla. — Ospedale Grande. — Ambrosiana. — Lukrecya Borgia, Leonardo, Laura i Petrarca. — Str. 41.

Medyolan (dalszy ciąg). Table d'hôte. — Przypomnienia podkarpackie. — Figura Bawaryi w Monachium i posąg Św. Karola na Lago Maggiore. — Str. 60.

Medyolan (dalszy ciąg). Wycieczka do Lago di Como. — Str. 62.

Medyolan (dokończenie). Ostateczne odwiedziny katedry medyolańskiéj i bliższe jéj opisanie. — Str. 77.

Pawia. Skwary popołudniowe. — Droga z Medyolanu do Pawii. — Certosa pod Pawią. — Opisanie tego kościoła; przepyszny renesans facyaty. — Wnętrze gotyckie. — Wspomnienia historyczne, Franciszek I, król francuzki i Bourbon. — S. Michele w Pawii przedstawca ważny stylu romańskiego. — Baszta Boetiusa i śmierć jego. — Str. 83.

Genua. Widok z okna hotelu Feder. — Obrazek ludowy i morze Śródziemne. — Wspomnienie o Fieschim. — Andrzéj Doria i Karol V. — Kupiec augsburski Fugger i Mikołaj Wierzynek rajca krakowski. — Droga z Pawii do Genui. — Pierwszy ranek w Genui. — Ulice i uliczki genueńskie. — S-ta Maria di Carignano. — Mistrz-budownik Galeazzo Alessi i stanowisko jego w dziejach sztuki. — Opisanie wystawy głównéj tego kościoła i wnętrza. — Widok z kopuły. — Korsyka i Napoleon I. — Błędny labirynt. — Pan Michał rodak nasz. — Loggia na placu de' Banchi. — Stosunek Genui do sztuki. — Znaczenie estetyczne pałacu. — Galeazzo Alessi budownik pałaców. — Obaczenie się z panem Michałem; przechadzka wieczorna po Genui. — Una coltelata. — Str. 101.

Genua (dalszy ciąg). Pan Adam. — Katedra genueńska. — Pałac Brignole. — Pałac Balbi. — Villa di Negro. — Odwiedziny pana Michała na wsi. — Str. 119.

Genua (dokończenie). Pałac Marcello Durazzo z pałacem Sauli. — Charakter ogólny pałaców genueńskich. — Przegląd chronologiczny dzieł architektonicznych do téj chwili w tym Tomie III opisanych. — Wycieczka do Villi Palavicini. — Str. 125.

Florencya. Wspomnienia o czasach, w których niegdyś po raz pierwszy widziałem Florencyą. — Str. 136.

Florencya (dalszy ciąg). Wytłómaczenie się czytelnikom z powyższego pisania. — Göthego recepta na miłość. — Droga na statku Lombardo z Genui do Liworno. — Słówko o słabości morskiéj. — Anglik bywalec morski. — Noc na statku i przybycie do Liworno. — Str. 139.

Florencya (dalszy ciąg). Porozumienie się z czytelnikiem względem naszego sposobu obeznania się z pomnikami sztuki w Toskanii,

zwłaszcza we Florencyi. — Zastosujemy w tym w względzie metodę używaną przez nas w innych miastach, rozwijając ją atoli obszerniéj. — Z czego wynika potrzeba uzupełnienia wędrówek naszych po Florencyi (Sienie i Pizie) zarysem historyi sztuki w Toskanii. — Powody do tego. — Podobne przyczyny zniewalają nas do podobnego postępowania w obeznaniu się z dziełami sztuki starożytnéj. — Zatém po rozpatrzeniu się naoczném w zabytkach greckiego i rzymskiego artyzmu przechowanych we Florencyi, w Neapolu i w Rzymie (T. V) uzupełnimy te oględziny rozprawą „o dziejach starożytnéj sztuki". — Gdy rozprawa atoli ta dopiéro po odwiedzeniu muzeów Rzymu miejsce dla siebie znaléźć może, przeto kładziemy tutaj w Tomie III, pobieżny i króciuchny, bo tymczasowy szkic téj historyi starożytnéj sztuki, by czytelnik tém łatwiéj się mógł pochwytać w dziełach dawnéj sztuki, które spotykamy we Florencyi i w Neapolu. — Str. 145.

Florencya (dalszy ciąg). Rozpatrzenie się w Piazza del Gran Duca. — Palazzo Vecchio. — Loggia de' Lanzi. — Uffizi. — Plac katedry. — Str. 156.

Florencya (dalszy ciąg). Pierwsze odwiedziny zbiorów w Uffizi. — Sala Nioby. — Duch starożytnéj Grecyi i tragiczność Nioby. — Mit o Niobie i jéj dzieciach. — Kto był mistrzem gruppy Niobidów? — Charakterystyka bliższa okresu, w którym powstała ta gruppa. — Porównanie Skopasa i Praksytelesa. — Różne zdania co do pierwotnego ułożenia téj gruppy. — Chwila w któréj mistrz uchwycił mit Nioby. — Matki odwiedzające galeryę w obec posągu Nioby. — Głowa Jowisza w téjże sali, dzieło okresu pierwszego trzeciéj epoki. — Nereida wykonana jak się zdaje na wzór dzieła Skopasa. — Str. 161.

Florencya (dalszy ciąg). Powtórne odwiedziny w pałacu w Uffizi. — Trybuna. — Wenus Medycejska. — Znaczenie miłości. — Czas powstania tego dzieła. — Bliższe jego opisanie. — Apollino. — Charakter tego posągu. — Gruppa dwóch zapaśników. — Zalety téj gruppy. — Zdanie Winkelmana o niéj. — Arrotino. — Zagadkowość tego dzieła. — Przykład że i na cześć osłów niekiedy stawiają posągi. — Faun tańcujący. — W nim uszlachetniona materyalna natura. — Słówko o arcydziełach pędzla w téj trybunie. — Dzieła Rafaela. — Przenajświętsza rodzina Michała Anioła. — Obraz Andrzeja del Sarto. — Fra Bartolomeo. — Dwie Wenery Tycyana. — One dowodem praw geniuszu. — Dama wojażerka źle wychowana. — Str. 172.

Florencya (dalszy ciąg). Trzecie odwiedziny w galeryi Uffizi. — Hermafrodyt. — Charakterystyka czasu, w którym się zrodzić mogły podobne chorowite pomysły. — Aleksander umierający i różne zdania o tém dziele. — Popiersie Junony. — Gani-

med. — Brutus Michała Anioła. — O dziełach etruskich przechowanych w galeryi Uffizi. — Str. 186.

Florencya (dalszy ciąg). Dwadzieścia sześć lat temu. — Wędrówka za miasto do S. Miniato. — Rzut oka na facyatę tego kościoła. — Wnętrze i rozkład całéj budowy jego. — Muzykalność rozmiarów. — Powstanie stylu romańskiego. — Prezbiterium. — Porównanie z kościołem także romańskim Św. Zenona w Weronie. — Zakrystya i malowania mistrza Spinello Aretino. — Przypomnienie smutnego skonu tego malarza, który z czartem zadzierał. — Str. 192.

Florencya (dalszy ciąg). Wszelka głucha abstrakcya jest nieprawdą. — Powołanie zacnych duchów w dziejach ludzkości. — Wzniosłe poczucie florenckiego ludu w 1290 r. — Historya założenia i opisanie kościoła S. Maria del Fiore będącego katedrą florencką. — Posąg Panny Maryi Kwiatu przez Jana z Pizy. — Kamień Dantego. — Arnolfo di Cambio pierwotny budownik katedry. — Następcy jego. — Filip Brunelleschi. — Młodość jego i przyjaźń z Donatellem. — Signoria florencka zwołuje sejm architektów do Florencyi by radzić nad zbudowaniem kopuły. — Wystąpienie na tym sejmie Filipa Brunelleschi. — Ghiberti. — Trzeba być sprawiedliwym w ocenieniu gotyki włoskiéj. — Wnętrze téj katedry. — Drzwi do zakrystyi ważne i pod względem artyzmu i pod względem wypadku historycznego. — Spisek rodziny Pazzi i zdanie Machiavellego o tém zdarzeniu. — Niektóre ważne zabytki przeszłości przechowane w katedrze. — Str. 203.

Florencya (dalszy ciąg). Dzwonnica Giotta na placu katedry. — Giotto i Dante przyjaciółmi od serca. — Rzeźby strojące tę dzwonnicę. — Baptysterium Św. Jana na tymże placu. — Drzwi śpiżowe południowe, dzieło Andrzeja z Pizy. — Drzwi których mistrzem Lorenzo Ghiberti. — Str. 226.

Florencya (dalszy ciąg). Przegląd dzieł architektury dotąd przez nas widzianych na placu katedry. — Wędrówki dalsze po Florencyi. — Dzieła piękności żyją w tém mieście wśród gwaru ulicy. — Mosty na Arno mają na sobie charakter duchowy współczesnéj sobie epoki. — Opisanie kościoła S. Croce będącego dziełem Arnolfa. — Ten kościół jest panteonem Florencyi. — Pomnik Dantego. — Pomnik Michała Anioła Buonarotti. — Charakterystyka jego geniuszu. — Tu jeszcze mają grobowce Galileusz, Alfieri, L. Lanzi. — S-ta Croce, panteon florencki przyjął pomniki grobowe polskie. — Pomnik Michała Skotnickiego. — Grobowiec Zofii hrabiny Zamojskiéj księżniczki Czartoryskiéj. — Dokonał go Bartolini. — Ten grobowiec istnym wykwitem sztuki chrześcijańskiéj. — Kaplica Baroncelli, obraz Giotta i charakterystyka tego mistrza jako malarza. — Fresk Tadeusza Gaddi. — Kościół S. Maria Novella. — W nim kaplica Ruccelai z Bogarodzicą Cimabuego. — Krucyfix Brunelleschiego. — Światło tém dla rzeźby, czém deklamacya dla poezyi. — W kaplicy Strozzi przedstawiają się mistrze epoki romantycznéj. — W prezbiterium zaś Dominik Ghirlandajo prawi freskami o czasach renesansowych. — Przewodnicy włoscy a nieumiejętne forestiery. — Kapitularz hiszpański i Giottyści. — Paweł Ucello w Chiostro Verde. — Str. 236.

Florencya (dalszy ciąg). Samson u Filistynów. — Duch rodzimy Włochów a styl gotycki. — Korzyści jakie spłynęły na sztukę po ustąpieniu stylu gotyckiego. — Kościół S. Lorenzo; skreślenie jego budowy. — Kaplica mniejsza Medyceuszów, ktoréj i architektura i skulptury są dziełem Michała Anioła. — Dokładniejsze jéj opisanie. — Przepych nie artystyczny kaplicy większéj Medyceuszów. — Dalszy ciąg losów Bianki Capello nie dopowiedzianych w Wenecyi. — Pałac Strozzi. — Kościół S. Spirito. — Pałac Pitti dokonywa olbrzymich skutków wielce prostemi środkami. — Galerya w pałacu Pitti; przegląd niektórych obrazów. — Str. 254.

Florencya (dalszy ciąg). Wspomnienie nocy przebytéj niegdyś w Tatrach przy Morskiém Oku. — Wrażenie wielkich scen natury porównane z wrażeniem dzieł wielkich ludzi. — Malowania Jana da Fiesole w klasztorze Św. Marka. — W tym klasztorze mieszkał niegdyś Savonarola. — Losy jego. — Kościół S. Annunziata. — Kościół OO. Karmelitów i kaplica Brancacci z freskami Masaccia. — Znaczenie geniuszów w historyi. — Charakterystyka Masaccia. — Znowu plac del Gran Duca. — Loggia de' Lanzi, jéj rzeźby przez Orcagna. — Judyta przez Donatella. — Perseusz Benvenutego Celliniego. — Historya odlewu téj gruppy. — Dawid Michała Anioła. — Herkules i Kakus przez Bandinellego. — Porwanie Sabinki przez Jana z Bononii. — Rzeźby nowożytne galeryi w Uffizi. — Geniuszki Łukasza della Robia. — Św. Jan przez Benedykta da Majano. — Inne jeszcze rzeźby nowożytnéj skulptury. — Str. 275.

Florencya (dalszy ciąg). Samotność nie sprzykrzy się we Włoszech. — Ostatnie odwiedziny w galeryi Uffizi. — Szkoła Sieńska. — Inni jeszcze malarze. — Lucca Signorelli. — Jeszcze kilka dzieł sławnych mistrzów. — Wizerunki wielkich malarzy przez nich samych dokonane. — Cena, odkryty stary fresk pędzla Rafaela. — Wielki malarz spanoszył lakiernika. — Dom, w którym niegdyś żył Machiavelli. — Dom Michała Anioła. — Rzeczy martwe i dusza człowieka. — Str. 295.

Florencya (dokończenie). Wycieczka do Sieny. — Widok ulic Sieńskich. — Piękność niewiast w Sienie. — Plac katedry i widok jéj. — Przepych mozaikowéj posadzki. — Takt artystyczny budowników. — Duccio di Buoninsegna. — Porównanie jego

z Cimabuem. — Ambona Mikołaja Pisano. — Libreria kościelna i Pinturrichio. — Wdzięcznice pogańskie. — Pierwotni Sieńscy malarze. — Ambroggio di Lorenzo w pałacu rządowym. — Fonte Gaja i Jakób della Quercia. — Powrót do Florencyi. — Pożegnanie się z nią. — Str. 306.

Piza. Piza del Duomo. — Baptysterium. — Zacność Pizanów i założenie katedry. — Facyata katedry. — Jéj wnętrze i genialność architektonicznych pomysłów. — Lampa Galileusza. — Wieża pochylona. — Widok z jéj wysokości. — Campo Santo. — Freski. — Buonamico Buffalmaco. — Andrzéj Cione (Orcagna) i jego Tryumf Śmierci. — Sąd ostateczny tegoż mistrza. — Piekło przez Bernarda Cione. — Straszliwość przeistacza się w burleskiady. — Spinello z Arezzo. — Mistrze Sieńscy: Ambrosio i Piotr di Lorenzo. — Pustelnicy Tebajscy. — Benozzo Gozzoli. — Piękność artystyczna strojąca groby. — Sztuka i śmierć zarówno są zetknięciem się dwóch światów. — Str. 315.

Miejska Biblioteka Publiczna
65 93
Białymstoku

WOJEWÓDZKA i MIEJSKA
BIBLIOTEKA PUBLICZNA
Nr 6024/VIII
w Białymstoku
CZYTELNIA DLA DOROSŁYCH

913 sz
Kremer
Podróż do Włoch T. 3
6 024
XIX

DZIEŁA

I. KREMERA

8