LA
ERA

JOSEFA KREMERA

# DZIEŁA

# JÓZEFA KREMERA.

Z DODANIEM ŻYCIORYSU I ROZBIORU PRAC KREMERA
ORAZ NOTATEK UZUPEŁNIAJĄCYCH,

PRZEZ

HENRYKA STRUVEGO.

TOM IX.

## PODRÓŻ DO WŁOCH.

TOM IV.

WARSZAWA.
NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA,
Nowy-Świat, Nr 39.
1879.

JÓZEF KREMER.

# PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.

TOM IV.

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

WARSZAWA.
NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA.
Nowy-Świat, Nr. 39.
1879.

1A/2:7.01:7.03(438)(091)
WOJEWÓDZKA i MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA Nr 6085/IX w Białymstoku CZYTELNIA DLA DOROSŁYCH
KOMPUTER
913(450):929(438) Kremer J 4/18
+94(450)::008:7.03(450)
Miejska Biblioteka Publiczna 6593 w Białymstoku
S

Дозволено Цензурою.

Варшава, 28 Января 1879 года.

77
74
K. R. 1089 13.12.46 r.

# PODRÓŻ DO WŁOCH.

# ZARYS

## DZIEJÓW SZTUKI W TOSKANII.

---

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

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

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

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

---

(*) Umieszczam tutaj część tych dzieł, z których najczęściéj korzystałem a wymieniam głównie takowe, które nietylko najwięcéj pożyteczne być mogą dla młodszych czytelników pragnących obeznać się z dziejami sztuki, ale nawet są i pod innym względem przystępne i łatwe do nabycia. *Vasari*, Vite i t. d., tłómaczenie niemieckie dla ważnych przypisków jest ze wszech miar godne polecenia. *Lanzi*, La storia pittorica i t. d. *Selvatico*, Storia delle Arti i t. d. *Rio*, De l'Art Chrétien; *Burckhardt*, Cicerone; *Rumohr*, Italienische Forschungen; daléj różne pisma *Fr. Kuglera*, *Schnaase'go*, *Lübkego* i t. d. (Co do powyższéj literatury zobacz przypiski do następujących miejsc niniejszéj *Podróży do Włoch:* T. I, str. 142, 289, 293, 301. T. II, str. 84, 172. T. III, str. 34. Prócz tego wspomnieć tu należy o najnowszych obszernych dziełach z dziedziny malarstwa włoskiego znakomitych badaczy: *Crowe i Cavalcaselle*, *Dohm*, *Woltmann* i inni. — St.)



## I. ŚREDNIE WIEKI.

### *A. Styl romański,*

(mniéj więcéj od r. 1000 do r. 1200).

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

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

się w nim wiedza o własnéj jego istocie; każdy szczep uczuł się być w domu u siebie, w sobie samym. Zatém też każdy lud zaczął przelewać treść swoją w dzieła sztuki i ocucać ją nowém życiem. Tak tedy zradza się *sztuka romańska*. Ona to łączy owe dwie formy starochrześcijańskiego budowania; za jéj to sprawą ów styl bazylikowy, nieorganiczny, podłużny, prostokątny, o stropie płaskim, teraz wiąże się stylem bizantyńskim, sklepionym, kopulastym i tak skoncentrowanym w głuchéj jedności. Obok tych dwóch stylów, będących czynnikami architektury romańskiéj, jest jeszcze w niéj trzeci a najważniejszy pierwiastek, a tym jest samo usposobienie duchowe nowéj epoki; ten czynnik właśnie jednoczy oba tamte, zatém je modyfikuje i łagodzi, a co więcéj czyni je wyrazem własnego serca swojego. Architektura romańska jest jednością jak styl bizantyński, a jest rozmaitością jak stara bazylika w romańskiéj architekturze; żyje koncentracya i jedność ale rozmaitości pełna i nawzajem ta rozmaitość staje się jednością organiczną. Tu i owdzie znajdujemy w stylu romańskim jeszcze jeden, bo czwarty czynnik; lecz nierównie mniéj znaczące są te naleciałki fantastyczne ze stylu iślamickiéj architektury.

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

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

---

(*) Nie rozwodzimy się powyżéj obszerniéj nad znaczeniem epoki romańskiéj, zwłaszcza jéj architektury. Wszak o stylu bizantyńskim i bazylikowym, z których się ona składa, mówiliśmy już i mówić będziemy po kilkakroć na innych miejscach; podobnież dotknęliśmy się téż już nie raz architektury romańskiéj, przy opisie S. Miniato. (T. III, str. 193 i nast.) Tutaj tylko jeszcze położymy najogólniejsze cechy tego stylu, jak urosł ogólnie w Europie. Rzut poziomy jest bazylikowy (ob. fig. 13 w II tomie str. 14 i T. III str. 197 i następne). Późniéj atoli ta zachodzi odmiana na lepsze w tém, iż absyda najczęściéj już nie dotyka bezpośrednio presbiterium, ale bywa dopiéro przybudowana do przedłużenia nawy środkowéj. To przedłużenie równa się zwykle kwadratowi, którego boki równają się szerokości nawy środkowéj. Uważmy daléj, że kościół dostaje często nawy poprzeczne (bywało li wyjątkiem w dawnych bazylikach). Tak świątynia przybiera formy organiczne krzyża łacińskiego. Gdy późniéj jęto się sklepić kościoły, już wtedy kolumny okrągłe były za słabe do dźwigania brzemienia tego, zastąpiono je tedy filarami, które się tedy zawsze teraz arkadami łączą z sobą (i w bazylikach późniejszych przez arkady łączą się okrągłe kolumny, ale dawniejsze bazyliki mają architrawy, to jest belki kamienne, położone na kapitelach kolumn). Lubo właśnie sklepienie jest pierwiastkiem bizantyńskim, przecież styl romański sklepi inaczéj. Jakoż od filaru do filaru, stojącego na przeciw niego, to jest na drugiéj stronie nawy głównéj, rozpina się potężny, wysoki. Tak tedy te łuki u góry dzielą sklepienie na części; każda z tych części napełnia się sklepieniem krzyżowém. Styl bizantyński zaś te części pokrywał kopułami, albo nickowatém (kolebkowatém) sklepieniem. Często styl romański na wzór bizantyńskiego stawia na kościele kopułę, a to na skrzyżowaniu naw. Jak przeto tym sposobem w rzucie poziomym kościołów romańskich występuje już jedność organiczna, tak teraz to życie, ta rozmaitość w jedności zaczyna przebywać i u góry budynku, bo we falistości arkad i sklepienia. Uważmy atoli, iż we Włoszech wiele kościołów romańskich nie jest sklepionych, lecz opatrzone są stropem płaskim, lub nie mają nawet żadnego stropu, ale po prostu pokryte są dachem i jego wiązaniem (jak to np. we Florencyi i w S. Miniato fig. 58 T. III, str. 196). Przecież najważniejszém, najwięcéj charakterystycznem urządzeniem stylu romańskiego tak na północy, jak we Włoszech, jest owo wysokie wzniesienie chóru (presbiterium) i mieszcząca się pod nim krypta (confessio), jak to już widzieliśmy w Ś-tym Zenonie (T. II, str. 249, fig. 37 i 38 — S. Miniato fig. 58 i 59 l. c.). O szczegółach tutaj nie mówimy. Pamiętajmy tylko, że arkady, łuki, podobnie jak w architekturze rzymskiéj, były krągłe, półkoliste (arc semi-circulaire, plein-cintre, Rundbogen). Ztąd też styl romański zowie się po francuzku: *style à plein-cintre*, a po niemiecku *Rundbogenstyl*. Niekiedy tylko te łuki przybierają formy na wzór mahometańskiego stylu. Porównajmy powyższy wywód z przypiskiem na str. 198 T. III, położonym w czasie oglądania kościoła S. Miniato.

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



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

Jakoż w starochrześcijańskiém malowaniu postacie, zwłaszcza te, które widzimy na bizantyńskich obrazach, tak zachowały wspomnienia ze sztuki starożytnéj, jak na umarłym zachowują się rysy już od dni kilku zgasłego życia. W epoce romańskiéj chuchnął pierwszy, choć jeszcze wielce lekki, powiew, mający wskrzesić pulsa i czucie w tych martwych, skołczałych bizantyńskich wizerunkach. Równie i rzeźba starochrześcijańska, dostawszy się do czasów stylu romańskiego, długo się szamotała, zanim się pozbyła głuchych bizantyńskich form; co więcéj, skulptura z razu przybiera na się jakąś rubaszną surowiznę, która po większéj części bywała długo jeszcze znamieniem romańskiéj epoki. I nie dziw, że swobodny rozwój i świetny postęp daleko snadniéj wyjawić się mógł w architekturze, niż w skulpturze i malarstwie; bo obie te sztuki, miały głównie sprawę z tradycyą uświęconą obyczajem i Kościołem, a nadto trudniejsza bywa rzecz z postacią ludzką, niż z formami architektonicznemi, które jakby bezsłownemi tonami wypływają z duszy naszéj. Nakoniec uważmy, że technika bizantyńska była wielce wyrobiona i doskonała, więc nie dziw, że i ona, dostawszy się w epokę romańską, przyłożyła się nie mało do utrzymania w rzeźbie i malarstwie dążności i stylu sztuki bizantyjskiéj. Tak się stało, że te dwie sztuki, bo rzeźba i malarstwo, przejęły się duchem nowego czasu nierównie późniéj niż architektura.

Na czele téj nastającéj epoki artystycznéj, nie tylko we Włoszech, ale prawie w całéj Europie, stanęła Toskania, a mianowicie Florencya (*).

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

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

Mówiliśmy dopiéro jako nierównie późniéj rzeźba i malarstwo romańskiego stylu odziewa się w formy wyższe i szlachetniejsze.

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



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

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

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

Wydatniéj duch romańskiéj sztuki przeziera w malarstwie toskańskiém. Już, jakby ciche wysłanniki przebudzającego się życia, okazują się niektóre prace mozaistów ówczesnych, choć takowe szeptanie poranne przez sen jest jeszcze wielce nieśmiałe, bo mozaika, jako robota wielce kosztowna, mozolna, a będąca jeszcze wiązana tradycyą, oczynia swobodę twórczéj fantazyi. Śmieléj pojawia się artyzm we właściwém malarstwie ścienném i w tym względzie, choć zamglone w historyi, jest uczciwe życie niejakiegoś *Giunto Pisano*, co zaświecił sztuką, jak się zdaje, około roku 1220. Jego współczesnym jest *Guido ze Sieny*. On w pełni całéj jest jeszcze bizantyńskim malarzem, lecz pełen uczuć delikatnych, misternych łagodzi

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Obok niego godzi się wspomnieć o innym mistrzu mozaiście zwa-

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

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

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

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

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

### *B. Styl gotycki,*

(od r. 1200 — do mniéj więcéj 1420 we Włoszech).

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

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

Otóż idealizm, spiritualizm, spotęgowanie jednostki i życia wewnętrznego, cofanie się w siebie, małoważenie natury, tęsknota niewypowiedziana, wykipianie duchowości człowieka nad świat rzeczywisty, oto są cechy czasów w których wykwitnął styl gotycki. On téż jest wiernym wyrazem tego duchowego nastroju ówczesnéj ludzkości. Mówiliśmy atoli tylekroć, że te wszystkie czynniki mniéj były potężne u włoskich ludów. I dla tego téż gotycyzm, nie tylko, jakeśmy dopiéro co powyżéj rzekli, trwał we Włoszech krócéj niż gdzie indziéj, ale nawet ułagadzał właściwości swoje, strojąc się do uczucia estetycznego serc italskich. Na włoskiéj ziemi albowiem jedynie lekkim odgłosem zachowują się żywioły, które tak silnie grają w budowaniu gotyckiém we Francyi, w Anglii, w Niemczech, a nawet w Polsce i w Skandynawii, i t. d. (*).

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



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

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



Białostoku

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

---

rzymskim. Styl gotycki atoli, korzystając z niego, udoskonala je, bo czyni je ostrołukiem. Ogromną odmianę konstrukcyjną, sprawioną przez wynalazek takowego sklepienia, obaczymy zaraz poniżéj. Teraz wspomnijmy jeszcze o filarach, nie wchodząc w tém miejscu w jego rdzeń; uważmy, iż do niego (niby do walca) przypierały pionowo wałki, niby wysmukłe kolumny, z których jedne grubsze przeznaczone były do dźwigania głównych łuków, pasów (z których jedne rozpinały się jak wiemy w poprzek nawy, a drugie pary łączyły filar ze sąsiedzkiemi, stojącemi z nim po téj saméj stronie nawy), a drugie cieńsze podtrzymywały owe arkady diagonalne, dzielące owe prostokąty na sklepienie w owe cztery trójkąty. Lecz te grubsze i cieńsze wałki czyli kolumny wysmukłe, przypierające do filaru, a czyniące z niego niby pęk kolumn strzelistych, nie mało się przyczyniały do nadania tym olbrzymim filarom naprzód formy *rozjednostkowanéj* a przedewszystkiém wzlotnéj i lekkiéj. Teraz wróćmy do sklepienia. Mówiliśmy, że forma ostrołuka, żyjąca nie tylko w oknach, we drzwiach, w arkadach, ale i w sklepieniach stylu gotyckiego, wyraża w nim już samą formą uczucie indywidualizmu, swobody i wzlotności. Uważmy jednak, że byłoby zdaniem arcybłahém i powierzchownėm, gdybyśmy mniemali, jakoby sama ta forma stanowiła istotę gotycyzmu. Ten ostrołuk znany był wprawdzie już w architekturze islamickiéj, maurytańskiéj, lecz zastosowany do stylu gotyckiego staje się dopiéro pierwiastkiem przeradzającym wskróś konstrukcyą budowli i sprawującym, że gotycyzm co do istoty swojéj różni się wręcz od wszystkich innych stylów.

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



wzlotność, strzelistość całego budowania, dzierganie ciosów, rozjednostkowanie całości na szczegóły a całostki osobne, daléj butność zuchwała pomysłu, niebotyczność wież, system filarów przypornych i arkad przypornych, nakoniec zebranie się potężne we wnętrzu, a zwrócenie ku zewnętrznemu światu niców i skieletów. Otóż tych wszystkich znamion gotyckiego północnego stylu, będących tak ścisłym wypływem jednéj zasadniczéj myśli, nie znajdziesz spełna wyrażonych w architekturze gotyckiéj na ziemi toskańskiéj. A jeżeli gotycyzm już w północnych Włoszech żyje jakby na obcéj ziemi, tém więcéj czuje on się być obcym w Toskanii, jeszcze więcéj od Alp oddalonéj. Tutaj gotycka architektura jest, jak ktoś wielce trafnie powiedział, jakby modą czasową, sposobem mówienia, bez głębszéj treści. W Toskanii, jak prawie w całych Włoszech, styl gotycki

---

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

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

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

występuje bez przejęcia się swoją główną żywotną zasadą. Ozdoby, drzwi, okna, nawet sklepienia bywają jako tako gotyckie, lecz sama myśl nie jest wysnuta do swojéj konsekwencyi ostatecznéj. O ile jednak romantyczność pojawia się w Toskanii w stylu gotyckim, o tyle obaczysz jéj objaw w sklepieniach śmiałych, butnie rozpiętych, w zuchwałych kopułach, w ogromie pomysłów i w jakiémś idealném zapatrywaniu na świat; słowem, wedle mojego zdania, idealność i spirytualizm również i na ziemi włoskiéj i toskańskiéj odzywa się, ale odmiennym a nie tak wyraźnym jak na północy trybem. Bliższą charakterystykę téj gotyki toskańskiéj obaczymy na samych budowaniach florenckich.

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

Brak jednak rozwoju ostatecznego architektury gotyckiéj we Włoszech wyszedł, na dobre dla współczesnéj skulptury italskiéj. Architektura bowiem tutaj nie pochłonęła skulptury, która téż dla tego więcéj ma samodzielności i swobody. Na północy styl gotycki w budowaniu tak się rozbujał, iż obrócił rzeźbę i malarstwo na służebnice swoje. Figury i figurki kamienne, stojące w niżach lub na gotyckich konsolach a pod baldakinem kamiennym, czyli są czémś więcéj w gotyckich katedrach, niż przystrojem ich architektonicznym? Architektura gotycka zostawia miejsca niezmiernie wązkie i szczupłe dla posągów i obrazów malowanych, bo ona sama całą przestrzeń zajmowała. Dla malarza jedyną większą przestrzenią były szyby ogromnych okien. Ale malowanie na szkle wcale nie jest swobodne, już to dla małych wymiarów szyb, już to dla trudnéj techniki. To przytłumienie zwłaszcza rzeźby przez północną architekturę tłómaczyłbym w ten sposób, że sztuka budowania, jako symboliczna a głównie monumentalna, nierównie więcéj odpowiadała usposobieniu lirycznemu ówczesnego świata niż skulptura. Bo świat w tym okresie sam był symboliczny i zagadką siebie; parła go potrzeba, by te uczucia, które w nim kipiały, wyrażał w ogromnych fantastycznych dziełach, w którychby się mogły przejrzéć miasta i kraje całe, jako w kamiennem całopaleniu współczesnego stulecia. Dzieła rzeźby atoli nie są tak wielkich wymiarów, do nich téż nie mogła się przyczynić własnoręczna robota pobożnych i pokutników; następnie gdy rzeźba wystawia postacie i oblicza, wymaga jasnéj świadomości siebie, rzeźba jest nadto sztuką klassyczną, niby pogańską. Nakoniec wedle mnie jest jeszcze inna przyczyna, dla któréj w epoce gotycyzmu w północnéj Europie rzeźba i malarstwo były przytłumione przez architekturę. Jakoż ta epoka, jak wiemy, była wykwitem idealności tak wzlatującéj nad rzeczywistość, tak niedbającéj o ustawy i prawa przyrody, że mogła jedynie znaléźć pełne a jedyne wyrażenie swoje w architekturze; ona zaś nie mogła się objawić również dobitnie w malarstwie i rzeźbie, bo obiedwie te sztuki z istoty swojéj trzymać się muszą właśnie kształtów i postaci istniejących w rzeczywistości i przyrodzie, w obu tych sztukach tedy samowolność, odrywająca się od realizmu, mniéj miejsca mieć mogła.



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

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

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

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

Dorzućmy tu jeszcze imiona rzeźbiarzy toskańskich tego okresu i tego stylu. Uczciwego dłuta był *Arnolfo del Cambio* ów budownik powyżéj wspomniany. Daléj *Nicolo Aretino*, *Alberto di Arnoldo* (około 1360 r.), daléj ów budownik *Andrea Cione* (Orcagna), którego jeszcze później poznamy jako malarza; *Simone da Fiesole* i inni.



Uważmy, jako z istoty rzeczy wynika, że cecha tego gotyckiego okresu nierównie silniéj i wyraźniéj się objawia w malarstwie niż w rzeźbie. Jakoż malarstwo jest sztuką swobodniejszą, więc w niém duch, mniéj będąc krępowany, zdolen też śmieléj i pełniéj uwidomić wewnętrzną treść swoją. Nadto malarstwo dla idealności swojéj jest, jak wiemy, sztuką romantyczną, i dla tego właśnie winno być wierniejszém odbiciem romantycznego usposobienia. Przypatrzmy się przeto bliżéj malarstwu tego okresu, zwłaszcza gdy tém samém poznamy dokładniéj styl i właściwość rzeźby współczesnéj.

Nie można wątpić, iż każdy czas, jeżeli rzeczywiście będzie przenikniony jednolitą myślą, stanowiącą jakby jego duszę a moc żywotną, okaże tę myśl we wszystkich kierunkach duchowości swojéj, a tam samém wypowie ją też we wszystkich rodzajach sztuki współczesnéj. Ta ogólna zasada tém ściśléj stosuje się do toskańskiego artyzmu tego czasu, gdy najczęściéj jego mistrze władali zarównie doskonale architekturą i rzeźbą i malarstwem. Ztąd też często nam się w tym Zarysie zdarza, że jednego i tego samego mistrza aż w trzech różnych miejscach wspominać będziemy, bo przy każdym z trzech rodzajów sztuk.

Troistość takowa artyzmu obecna jest w wielkim człowieku, który jest jakby uosobieniem tego okresu we Florencyi, który jest ogniskiem i zebraniem się fantazyi artystycznéj, rozlanéj po powietrzu florenckiém — tém geniuszem jest *Giotto*.

Giotto jest wielkim mistrzem jako architekt, jako rzeźbiarz i jako malarz. Gdy malarstwo, wedle tego cośmy dopiéro rzekli, jest jawniejszym przedstawcą epoki niniejszéj niż rzeźba, zatém zatrzymaliśmy się z charakterystyką tego mistrza aż do obecnéj chwili, w któréj nam przychodzi prawić o malarstwie w tym okresie.

Jak Cimabue jest pierwszém ledziuchném ocknieniem się ducha nowożytnéj sztuki i szarym jéj przedświtem, tak Giotto jest jéj jasnym, pełnym zwiastunem, jéj wschodzącém słońcem. Giotto nie tylko po całéj Italii, ale i we Francyi zostawił dzieła swoje, jako poranne pobudki dla fantazyi twórczéj, artystycznéj.

Zaiste Giotto jest przewódzcą całéj nowożytnéj sztuki, on jest ogólną własnością duchową wszystkich ludów i krajów, ściśléj atoli mówiąc, on jest jeszcze synem Florencyi i wyobrazicielem jéj sztuki. Bo w téj Toskanii tak błogiéj, tak promiennéj artyzmem, rozkwitła jeszcze druga szkoła sztuki, mająca inny, a sobie właściwy kierunek, była to *szkoła w Sienie*. Szkoła Florencka i szkoła Sieńska rozwijają się współcześnie. Czém był w okresie romańskim Cimabue dla Florencyi, tém był Duccio dla Sieny; czém w niniejszym okresie gotyckim jest dla Florencyi Giotto, tém jest dla Sieny Ugolino da Siena († 1339 r.), a raczéj *Simone di Martino* (ur. 1276, † 1344 r.), który ją najświetniéj rozpromienił. Obie te szkoły są objawem roman-

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

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

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

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

Inaczéj się dzieje we florenckiéj szkole. Już rozpatrując się

(*) O istocie romantyczności mówiliśmy już często w téj podróży naszéj; odsyłam téż czytelnika do *Listów z Krakowa*. Jakoż tam w II tomie, w Listach XXVI, XXVII i XXVIII rzecz tę obszerniéj rozebrałem.



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

Przypominam jeszcze, cośmy dawniéj rzekli, jako z téj dążności wyrażania myśli głębokich mocą form zmysłowych, wynika wprost allegorya i symbolizowanie tych myśli. Bo główna istota symbolu i allegoryi jest przecież właśnie przewaga znaczenia duchowego nad jego pojaw zewnętrzny. Jednak symbolizowanie sztuki chrześcijańskiéj, zatém i styl Giotta i jego szkoły, ma właściwość różniącą je całą otchłanią od symbolów i allegoryj innych epok historycznych (np. od wschodniéj, Egipskiéj i t. d.). Symbol i allegorya chrześcijańskiego świata urosły samorodnie, bezświadomo, lecz są dziełem najwyższéj sobie świadomej umiejętności (Burckhardt). I dla tego właśnie allegoryzowanie, symbolizowanie Giotta jest takiéj ogromnéj duchowéj potęgi! Giotto jest współczesnym, co więcéj jakeśmy we Florencyi rzekli, jest przyjacielem od serca, a bratem duchowym Dantego! Onego wieszcza ziemi i piekła, czyśćca i nieba, onego arcymistrza allegoryi a symbolów. Ani wątpić, że Dante wpływał na myśl i uczucie Giotta, jak wpłynął na cały ówczesny świat swój. I zważmy! — Dante, ten wielki piewca epopei, poświęca z niéj ustęp na chwałę Giotta, onego twórcy epopei malowanych. Gdy przeciwnie Petrarka, najwyższy poeta liryczny, we dwóch sonetach oddaje część Szymonowi di Martino, onemu arcymistrzowi szkoły sieńskiéj, któréj obrazy niebiańskie, uczuciowe,

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

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

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

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

Giotto umiera w roku 1336. Wysokiéj świetności uczniem Giotta był jego własny chrzestnik ów *Taddeo Gaddi*, syn sławnego a znanego Gaddo Gaddi. Jemu przypisują tę wielką zaletę, iż nie tylko podobnie jak Giotto umiał uchwycić charakterystyczne znamiona, którym się duch pojawia w życiu, ale że nawet zdołał tę charakterystykę uszlachetnić pięknością. Rzeczywiście o tych zaletach świadczą obrazy jego, o których mówiliśmy we Florencyi w kaplicy Baroncelli (T. III str. 243); podobne malowanie przechowane w akademii florenckiéj, przedstawiające złożenie do grobu Zbawiciela. Przenajświętsza Panna podtrzymuje głowę Pana Jezusa a Św. Jan z najgłębszém rozrzewnieniem całuje po raz ostatni rękę jego. Św. Magdalena, Św. Nikodem i Józef z Arymatei są postaciami mównemi i głęboko pojętemi. Około sarkofagów mnóstwo kwiatów. Drużyna liczna stanęła w koło we dwa rzędy. U góry obrazu wśród dwóch aniołów, niosących krzyż i włócznię, unosi się Chrystus Pan, trzymając sztandar tryumfów w ręku. Taddeo atoli, o ile mnie się zdaje, dał świadectwo o wielkim swoim talencie, czyniąc Chrystusa Pana tryumfującego tak podobnym do umarłego a nadając zarazem obu tym postaciom oblicze z wyrazem wręcz różnym, dla wręcz różnych sytuacyj. A w S. Croce we Florencyi w kaplicy Baroncelli widzieliśmy równie rzewne freski jego (T. III str. 243). Taddeo rodzi się około roku 1300, a umiera po roku 1350. Syn jego *Agnolo Gaddi* († 1394) zaświecił także niepospolitym talentem. Zatém już trzecie pokolenie téj rodziny zasłużyło sobie na wieńce artystyczne, a to tém świetniejsze, że rodzina ta należała do najznakomitszych i najzamożniejszych; że tedy czyste zamiłowanie w sztuce wyniosło tak wysoko jéj chwałę. Wspaniały pałac Gaddich przechowywał jakby muzeum najkosztowniejsze dzieła sztuki a nawet najrzadsze rękopisma. Późniéj wszystkie ich posiadłości przeszły na familią Pitti.

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

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

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

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

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

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

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

Teraz zwróćmy się na chwilę do owego drugiego kierunku sztuki toskańskiéj, bo do szkoły Sieńskiéj tak pełnéj słodkiéj tęsknoty, sentymentalnéj liryczności. Chciejmy dopełnić cośmy rzekli w czasie naszych odwiedzin w Sienie (T. III str. 310). Rzekliśmy, że jéj głównym przedstawcą był *Simone di Martino* równoczesny Giotta. Spółpracownikiem Szymona był *Leppo z Sieny* (Merunie). Obu tych mistrzów widzieliśmy. Zwiastowanie w galeryi Uffizi (T. III str. 298). Jednak wpływ Giotta dotknął téż i Sieńską szkołę; tak

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



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

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

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

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

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

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

To są wyrazy Vasarego. Patrząc na dzieła mistrza Fiesole, widzimy potwierdzenie wszystkich słów dziejopisa. Aniby też inaczéj zrozumieć nie można tych obrazów tego wielkiego człowieka; one są istnemi modlitwami i łzami tęsknemi serca jego. Ze stanowiska historyi sztuki zdawałoby się, że on należy do szkoły Giotta; choć inni uważają, że ta rzewność niebiańska czyni jego geniusz najcudniejszym kwiatem owéj szkoły sieńskiéj. Rozumiem tedy, że w nim obie te dążności spływają z sobą; a zdanie takowe, jak mniemam, tém może jest słuszniejsze, gdy Fiesole właśnie kończy tak cudownie owe wieki średnie. Dusza zakonnika-artysty, wznosząc się nad rzeczy ziemskie, nad doczesność, odprawia śluby swoje z niebiańską prawdą. Jest to spiritualizm idealny, nadgwiazdny. Fra Angelico jest mistrzem w malowaniu aniołów, świętych i błogosławionych, on mistrzem najwyższym, gdy nam otwiera wrota tameczności niebiańskiéj; lecz właśnie dla tego jest słabszym, gdy przyjdzie przedstawić rzeczywistość ziemską, lub życie powszednie, lub ułomnostki ludzkie. A cóż dopiéro, gdy mu wypadnie pokazać pierwiastek złego, bo szatana! Jego szatan nie jest demonem złości i złego, ale prawie figurą śmieszną. Ta uczuciowość a życie wewnętrzne, tęskniące ku niebu, łączy się w jego obrazach z indywidualnością oblicza jego figur tak rzewnych i serdecznych, tak błogich. Lecz z drugiéj strony znowu ta niebiańska szczęsność, wzniesiona nad świat, to rozłączenie od rzeczywistości, wymagającéj działania i woli stanowczéj, było powodem, że jego figury występują bez energii, że działania ich są mniéj siebie pewne, że one nie stoją silnie o siebie; zkąd też zrozumieć można, że natura mniéj jest przedmiotem jego studyów, bo ona do rzeczywistości materyalnéj należy. Fiesole jest ostatnim a gwiazdzistym pojawem onéj epoki gotyckiego, romantycznego artyzmu! Tych kilka słów niechaj nam o tym mistrzu wystarcza. Mówiliśmy bowiem już kilkakrotnie o nim w obec jego obrazów, zwłaszcza w klasztorze Św. Marka we Florencyi (T. III str. 278) i w galeryi Uffizi (T. III str. 299).



## II. SZTUKA NOWOŻYTNA.

### *A. Epoka renesansu.*

(od 1420 do 1550 r.).

### a) Okres wczesnego renesansu,

(od roku 1420 do mniéj więcéj 1500 roku).

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

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

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

Stało się również, że właśnie piętnasty wiek, przeto ten czas owych zwrotów ku naturze a rzeczywistości, był zarazem czasem nawrotu świata do filozofii, poezyi i sztuki starożytnéj, klassycznéj; a nie mało ku temu naówczas przyczyniły się same wypadki polityczne. Greckie cesarstwo, wraz z Konstantynopolem, stolicą swoją, runęło pod bisurmańską pięścią; Europa, a przedewszystkiém Italia, stała się dziedziczką starodawnéj Hellady i jéj skarbów umysłowych, przechowanych dotychczas głównie przez Greków carogrodzkich. Włochy, a na czele ich Florencya, witały z radosném sercem starożytny świat budzący do życia. Do rozpoznania się zaś bliższego z tą dawną klassycznością były dzielną i wymówną pomocą same pomniki owéj staréj sztuki, zachowane wówczas jeszcze tak bogato i gęsto po ziemiach italskich.

Jakoż, czémże jest istota klassycznego świata, zwłaszcza Hellady? Wiemy, że nią jest harmonia ducha a natury, wewnętrznego, a zewnętrznego człowieka. Widać tedy, że piętnasty wiek, będący właśnie nawróceniem do téj zewnętrznéj rzeczywistości i do przyrody, łatwo i mile się krewnił, z tą starożytną sztuką, a rad był ucząc się od niéj rozkoszować w jéj pięknościach cudnych. Nie zapominajmy atoli, żeśmy wyżéj rzekli, jako ten nawrót nie pozbawił chrześcijańskiego człowieka duchowości i idealnego a głębokiego wnętrza, słowem, wszystkich tych mocy, które, tak potężnie wybujawszy, stały się były cechą epoki średniowiekowéj, a zwłaszcza gotyckiego okresu. Zatém téż idzie, że to zamiłowanie się w sztuce greckiéj i starorzymskiéj nie miało być utraceniem cech romantyczności średniowiekowéj, ale że zadaniem stulecia było zjednoczenie téj romantyki dawnéj ze sztuką klassyczną. Tym trybem określiliśmy jeszcze bliżéj ów powyżéj wspomniany ideał, któremu XV wiek torował drogę, a który dopiéro zajaśniał w pełnych promieniach w wieku szesnastym, w owym wieku złotym, będącym ojczyzną najwyższych mistrzów (*).

Ten zwót najpierwéj się objawia w architekturze. Owa wzlotność, pragnąca się wyłamać z pod praw ciężkości i materyi i wzbić się w niebo, owa żądza, by uniknąć linij równoległych do poziomu, będących wyrazem ciśnienia, trzymania się ziemi, słowem, owe wszystkie cechy gotycyzmu północnego, które choć słabym odgłosem

dzianém światu w stuleciu piętnastém, a zapowiedzianém najwyraźniéj przez ruch duchowy we Włoszech, zwłaszcza we Florencyi.

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



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

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

O tém wszystkiém mówiliśmy obszerniéj, zwłaszcza w Wenecyi; tutaj atoli powiedzmy sobie tylko, że lubo mistrze-budowniki w Toskanii, zwłaszcza we Florencyi, są nierównie poważniejsi od weneckich i pojmują rzeczy uroczysto i na wielkę stopę, toć przecież prawda, że w tym okresie wcześniejszego renesansu, nawet we Florencyi, nie widać jeszcze dostatecznego pojęcia form architektury starożytnéj i ich znaczenia (*).

We Florencyi zwykle nie znajdziesz tych uroczych, uśmiechają-

(*) Burckhardt l. c.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Powyżéj przytoczone cechy niniejszego okresu, dające się już tak

(*) Tom II str. 168.

silnie znać w rzeźbie, jeszcze oczywiściéj i swobodniéj występowały na jaw w malarstwie. Jakoż owa realistyczność fantazyi, zwracająca się z taką miłością do rzeczywistego świata i niewyczerpanych jego przerozmaitych objawów, ta fantazya, otwierająca na rozcież serce swoje i naturze i życiu, nierównie bogaciéj mogła wprowadzić tę wszystką treść w malarstwo, będące samo przez się już sztuką swobodniejszą. Jeżeli tedy już rzeźba zdobyła sobie tak obszerne pole pod dwojakim względem, bo i co do rozmaitości samych przedmiotów i znowu co do różnéj indywidualności samychże mistrzów, tém więcéj ta rozmaitość wykwitała w malarstwie.

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

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

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

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



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

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

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

(*) Zob. T. I str. 300.
(**) Selvatico, *Storia delle Arti di disigno*. T. II str. 334.

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

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



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

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

---

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

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

Przecież co do uczucia piękności, i powagi uroczystéj, a kompozycyi wyżéj stanął uczeń Botticellego (*) *Filippino Lippi* (ur. 1460, † 1505 r.), był on synem Fra Filippa. Nie widać w nim gwałtowności temperamentu, ani przewagi zmysłowéj, która cechowała ojca; Filippino jest mistrzem czystego serca i pojmującym świat i sztukę ze stanowiska zacnego. Vasari (l. c. T. II) powiada, że Filippino dodał wiele uroku obrazom swoim, przez wprowadzenie szat w sposób starożytny zakasanych; nie mało on téż zdobi dzieła swoje, urozmaicając je przedmiotami staro-rzymskich czasów; jakoż prawie w każdym obrazie swoim umieszczał wazy, kaski, trofea, sztandary rzymskie i t. d. Widzimy tedy, jak pod każdym względem występuje w pełni duch tego okresu, budzący świat klassyczny do nowego życia. Szkoda tylko, że Filippino z wielkim i łatwym talentem swoim nie łączył wytrwałości cierpliwéj, że często zbyt pośpieszny i lekkoduchy — a tak często nie dosięga wysokości własnego uzdolnienia swojego. Filippino Lippi malował również w kaplicy Brancacci w Carmine (T. III, str. 284), jakeśmy mówili w czasie naszéj w niéj bytności, boć nawet Filippino dokonał niektórych figur we fresku owym przedstawiającym wskrzeszenie królewicza. Najgłówniejszém jednak jego dziełem w kaplicy Brancacci jest męczeństwo Św. Piotra i Pawła. Obaj męczennicy święci stoją przed prokonsułem, siedzącym na wzniosłém krześle. Obok nich prawi oskarżyciel — z wyrazem zaciętym, złośliwym; kilku mężów, stojących obok, słucha z głębokiém wzruszeniem toczącéj się sprawy. Na lewéj stronie tegoż obrazu rodzaj dziedzińca; Św. Apostoł już przybity do krzyża. Serdeczna boleść rozlana na obliczu widzów a nawet na twarzach oprawców.

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

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

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

---

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

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

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

Tutaj przelotem wspominamy o już znanym nam mordercy, bo o *Andrea del Castagno* (ur. 1406, † 1480 r.). Mówiliśmy o nim w Wenecyi, jest to ten sam Castagno, który wśliznąwszy się w przyjaźń szlachetnego *Dominika Veneziano*, a nauczywszy się od niego tajemnicy malowania olejnego, zabił go, by sam jeden został w posiadaniu téj świeżo wynalezionéj sztuki. Andrea jest szorstkim manierystą, chwytającym naturę tak bez wyższego tchnienia, żeby ci trudno było bez wstrętu patrzyć na jego dzieła, choćbyś nawet nie wiedział o zbrodni, sromotnie przez niego dokonanéj. O tém przekonałem się zwłaszcza w galeryi akademii florenckiéj. Przechowują tam jego obraz: Św. Hieronim na pustyni. W środku obrazu, na średniém tle pieczara — drzewo uschłe — na martwym konarze siedzi sowa i dziki gołąb'. Z daleka przechadzają się anachoreci — daléj jeszcze lwy pustyni — sarny. Przed krzyżem, na którym Zbawiciel rozpięty, klęczy Św. Hieronim na pół bez szat — anatomia doskonała, popisująca się znawstwem głębokiém — draperya nie drobiazgowa ujęta na stopę wielką, znakomitą. Ale cóż to za wyraz męża świętego? To nie święty — oblicze gniewne, dziką zaciętością opętane. Patrzy na Chrystusa Pana jak gdyby mu czynił wyrzuty, jakby się dopominał o koniec swoich katuszy. Pod krzyżem trupia głowa spogląda na Ś-go Hieronima z uśmiechem szyderczym, a ze złością prawie piekielną. Tak maluje Andrea del Castagno.

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

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



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

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

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

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

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

Co się tyczy szkoły sieńskiéj tak tkliwéj, tak uczuciowéj i tęsknéj a tak kwitnącéj w okresie poprzedzającym, ta szkoła upadła i przygasła w okresie XV stulecia.

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

(Od r. 1500 do 1540 — 1550 r.)

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

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

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



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

Przypominamy przelotem tutaj znamiona tych okresów, o czém już podobno powyżéj nie raz mówiliśmy. Renesans późniejszy w całéj wysokości swojéj spoważniał, stał się uroczystym, on bierze rzeczy na seryo i na prawdę i z wysokiego stanowiska. Gdy *wczesny renesans*, zwłaszcza wenecki, w swojéj świeżéj młodości a natchnieniu wiosenném bujał, i hulał, stroił się i igrał motywami klassycznemi, nie dbając o ich znaczenie konstrukcyjne, i ubierał swoję budowę w bogatą ornamentykę, we wdzięczne kaprysiki; gdy on wcale się nie troszczył o to, że facyata w żadnym związku nie była z rozkładem wewnętrznym budowy, byle była oku miłą, to jest malowniczą; przeciwnie styl *późniejszego renesansu* pożyczał również szczegóły ze świata staro-rzymskiego, ale wiedział, iż żaden szczegół architektoniczny nie jest komparsą, że powinien być użyty z jakimś celem, i że podobnie zewnętrze budowli winno być zapowiedzią jego wnętrza. Ztąd na miejscu igrającéj ornamentyki wprowadza myśl szlachetną, zacną, i stwarza w natchnieniu dzieła piękności pełne, które, choć wzięły potrącenie ze świata rzymskiego, są również rajskim kwiatem własnéj mistrza potęgi. Inaczéj stało się w okresie, który później nastąpił, bo w czasie „*właściwego odrodzenia*“. Architektura głębokiemi studyami zbadawszy starorzymskie pomniki i cyrklem zmierzywszy wszystkie ich proporcye, już nie tak natchnieniem, ale umiejętnością, nauką, głową, kombinowała, liczyła, by te formy zastosować choćby żywcem do nowożytnych budowli. Co jak z jednéj strony jest dowodem jakiegoś zwątlenia własnéj twórczéj potęgi tego okresu, tak z drugiéj strony było powodem wypaczenia form architektonicznych.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Widzieliśmy we florenckiéj lodżyi Perseusza ulanego ze śpiżu przez Celliniego, ocenilismy wtedy dostatecznie ten posąg sławny (T. III str. 289 fig. 69). Jednak pełna takowa rzeźba nie jest bynajmniéj najpotężniejszym objawem talentu tego mistrza. Bo, wedle powszechnie przyjętego zdania, jest rzeczą pewną, że artyzm Benvenuta jest najświetniejszym *w dekoracyi!* Nikt podobno go nie przeszedł do dziś dnia w wykonaniu przepysznych sprzętów, naczyń, narzędzi. On wielkim mistrzem w tworzeniu prześlicznych form i cudnych linij i profilów, w wymyśleniu arabesków, w których się splatają zwoje kwiatów i liści i geniuszki, aniołki, maski, nimfy i t. d.; Benvenuto nieporównany w zestrojeniu wzajemném barw tak szkliwa jak kamieni drogich, i połączenia tych barw ze stosownemi i arcynudnemi choć niekiedy fantastycznemi formami naczyń i t. d. Mniéj nadzwyczajnym jest Cellini we właściwéj a pełnéj rzeźbie. Mistrz ten umiera w roku 1571.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Gdy nieszczęście dotknęło Sforzę, da Vinci wraca do Florencyi. Signoria, chcąc zacném malowaniem ozdobić salę radną w Palazzo Vecchio, świeżo zbudowaną przez *Giul. S. Gallo* i innych mistrzów, ogłasza rodzaj konkursu w tym względzie. Leonardo wstępuje w zawody o lepsze z Michałem Aniołem Buonarotti. Była to walka dwóch geniuszów-olbrzymów. Michael Angelo roztacza w kartonie scenę z wyprawy wojska florenckiego przeciw Pizie, a chwyta chwilę rozpoczynającéj się walki; a będąc mistrzem nad mistrze w rysowaniu ciała człowieka, przedstawił oddział żołnierzy, którzy się właśnie kąpią w rzece, gdy trębacze dają znać o zderzenie się z nieprzyjacielem; widok wojowników wyskakujących z wody, i z pośpiechem wdziewających suknie, różne ich postawy i t. d. czynią ten ustęp arcydziełem kompozycyi i rysunku. Da Vinci zaś, przedstawiając zwycięztwo wojska florenckiego nad generałem medyolańskim Niccolo Piccinino, wybrał sobie koniec bitwy, lecz jeszcze chwilę wahającego się zwycięztwa. W tym kartonie Leonardo umieścił gruppę jeźdzców, walczących z sobą na zabój o sztandar. Szał, wściekłość zemsty, maluje się również w koniach jak w ludziach. Vasari, opisując bliżéj tę scenę, unosi się nad głębokim, a tak szczęśliwym pomysłem mistrza. Żaden z tych dwóch kartonów nie był wykonany w obrazie malowanym. Karton Michała Anioła zaginął; mamy jednak po większéj części o nim wyobrażenie z kilku starych rycin; zaginął téż i karton Leonarda; przecież szczęściem dla nas, że Rubens widział jeszcze ten rysunek da Vincego i odrysował właśnie ową zaciętą walką o chorągiew. Wiemy z pewnością, że wszyscy artyści zblizka i z dala, podziwiając ten rysunek Leonarda, uczyli się z niego, jakby ze świeżo roztworzonego świata artyzmu. Ztąd téż ten rysunek tak ogromnie wpłynął na całą przyszłość sztuki.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Jasna atoli rzecz, że ta czułość sentymentalna umbryjska, tonąca w rozpłynnego serca widziadłach, dla powodów powyżéj dotkniętych, sama nie była pierwiastkiem ożywczym, mogącym na długo wystarczyć artyzmowi Sieny. Trzeba mu było innych cucących, dodatnych mocy, i takowe rzeczywiście się znalazły; niemi był dech Leonarda, uosobiony w postaci *Gianantonio Bazzi*, zwykle *Sodoma* zwanego (ur. 1480, † 1554 r.). W Uffizi oglądaliśmy jego męczeństwo Św. Sebastyana (T. III, str. 302). Sodoma był z Lombardyi rodem a wyćwiczony w szkole Leonarda; on, ześlubując w sobie zapatrywanie wielkiego mistrza z rodzimą fantazyą sieńskiéj szkoły, tak ją czerstwością ocucił, że miała czém żyć na całe lat sto. Lanzi (II, 2), jest zdania, że rodzaj karnacyi u Sodomy, zamiłowanie jego w półcieniach i wydatnościach perspektywy, są cechami świadczącemi o wpływie akademii medyolańskiéj. Sodoma należy do najświetniejszych malarzy w dziejach sztuki chrześcijańskiéj. W duchu jego goreją ogniem uczucia piękności ciała ludzkiego, a w jego figurach tyle słodkiéj tkliwości i znowu tyle powagi, uroczytości a wdzięku, że je obok Rafaelowskich stawiano. Wyrzucają mu wprawdzie brak zmysłu do złożenia z mistrzowska kompozycyi historycznéj; twierdzą jako figury jego mięszają się zamętem, i że właśnie dla tego on najświetniéj celuje w postaciach pojedyńczych, osobnych, tworząc je ze stanowiska wielce wzniosłego; przyznają mu też, jako we freskach pędzel jego tak jest lekki i wdzięczny, jakby był rószczką czarodziejską, którą więzi i uwidamia piękność na obrazach (ob. Burckhardt l. c. i Kugler Geschichte der Malerei I, 281).



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

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

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

---

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

*B. Czasy teoretyków czyli właściwego odrodzenia, to jest epoka drugiéj połowy XVI wieku.*

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

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

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



też on w tym okresie rozwija najdzielniejszą męzką czynność swoją. Co więcéj, Michelangelo całém brzemieniem właściwego sobie geniuszu działa na współczesnych mistrzów, a nawet na mistrzów, których ja sam policzyłem do pierwszéj połowy XV stulecia (takim np. jest Benvenuto Cellini); następnie i temu nie przeczyć, że gdy mówimy o owéj epoce, która jest najjaśniejsza dla sztuki w całych ludzkich dziejach, że gdy wspominamy imię Rafaela, natychmiast pojawia się także w myśli potężne imię Michała Anioła; nakoniec ani wątpimy, że same dzieła jego są przypomnieniem sztuki jemu współczesnéj — a przecież ja go mieszczę w epoce sztuki, rozpoczynającéj się z drugą połową XVI stulecia, choć go stawiam na czele jéj! Wytłómaczę się. Michał Anioł jest zjawieniem zupełnie osobném, wyjątkowém, jego nie mierz żadną miarą — ani miarą, którą przyłożyć możesz do wielkiego Rafaela. Na Rafaela się patrz, jako na indywidualność, w któréj się zebrały, jako w gwiazdzie niebiańskiéj, wszystkie promienie piękności ówczesnego świata, jako w gwiazdzie niebiańskiéj przyświecającéj ziemskiemu światu; Rafael połączył w sobie wszystkie zalety artystycznéj genialności, rozdzielone między wszystkich innych współczesnych mistrzów i to właśnie czyni go Rafaelem. Być może, że był mistrz inny, który był wyższym od Rafaela w kolorycie, inny znów w rysunku, inny w kompozycyi, w półcieniach i t. d., lecz to jest pewna, że nie było żadnego mistrza, któryby był te wszystkie warunki sztuki tak zarówno w sobie ześlubił, jak Rafael. Te warunki jego łączą się jeszcze u niego z anielskim wdziękiem, z uczuciem niebiańskiém, nadziemskiém. Indywidualność Rafaela jest uosobieniem najcudniejszém najcudniejszéj epoki w dziejach artyzmu.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Rzekliśmy już, iż Buonarotti przyszedł na świat w roku 1474, zatém 22 lat późniéj niż da Vinci. Pochodził on z rodu chlubiącego się nie lada świetnością, bo wywodził się od dawnych hrabiów Canossa. Ztąd też poszło, że ojciec i nauczyciele często łajali młode chłopię za tę jego chęć do rysowania, która go napadała wśród godzin poświęconych naukom. Lecz Michelangelo nie należał ani do siebie, ani do ojca, lecz do ducha, który w nim przebywał; ten duch przełamał wolę ludzi. Stary Buonarotti, widząc że nie przemoże, oddał go pod przewodnictwo znanego nam Dominika Ghirlandajo. Pewnego razu, Michał Anioł przyszedł do ogrodu Medyceuszów ozdobionego w posągi; tu imaginacyę jego uderzyła tak silnie głowa starego brodatego fauna, iż chłopiec postanowił naśladować ją w marmurze. Lorenzo Medici widział z podziwieniem dzieło kilkunastoletniego mistrza, lecz wśród pochwał ganił, żartując, że faun jego, choć stary, zachował wszystkie zęby. Michel Angelo co tchu wyrwał ząb swojemu faunowi, a w miejscu brakującego zęba wykuł dołek. Zdjęty podziwieniem Lorenzo, poznawszy się ze starym Buonarottim, prosił go, aby zezwolił synowi poświęcić się sztuce, przyrzekając, że weźmie jego wychowanie na siebie, że go będzie miał w domu jakby własne dziecię swoje. Buonarotti przystał na życzenie Wawrzyńca, lecz nie bez trudności, bo uważał, że kamieniarz, mularz, rzeźbiarz, to jedno i to samo, a obawiał się znieważenia szlachectwa przodków swoich. Lorenzo rzeczywiście obchodził się z Michałem Aniołem jak z własnymi synami swoimi, kazał mu siadywać z sobą do stołu, i nie żałował młodzieńcowi znakomitych nauczycieli we wszystkich gałęziach umiejętności. Michelangelo, gdy przybył do domu Medyceusza miał lat 15, i bawił w nim cztery lata, bo do śmierci Wawrzyńca Medici.



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

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

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

kło, aby ile możności żywcem przenieść te formy starożytne w nowożytny świat i bystrą kombinacyą, kałkułem zimnego rozumu, zastosować je do budowli i potrzeb nowożytnych. Że i teraz, pód témi warunkami jeszcze jasno, okazale świeciła sztuka, tego dowodem są znane nam już przesławne imiona kilku mistrzów-budowników; wiémy albowiem jak w tym duchu budował wielki *Andrzéj Palladio* i *G. Alessi* (Genua), i *Vignola*. Ci mistrze bynajmniéj nie ulegli wpływom Buonarottego, obchodzącego się tak samowolnie z formami architektonicznemi; oni brali potrącenie swoje od starożytnego świata; o ile się tylko dało, genialnie, misternie umieli je stosować do potrzeb współczesnego im czasu; oni tedy zaprawdę są wyobrazicielami tego okresu „odrodzenia właściwego“. Ci mistrze, podobnie jak niektórzy inni, już powyżéj przez nas wymienieni, byli zaiste jeszcze twórcami czystego serca, nieskalanego natchnienia; oni rodzili jeszcze ze szczeréj czci dla piękności; ich nie powodowała chętka mizdrząca się do poklasków gawiedzi, pragnącéj nadzwyczajnych komedyanckich efektów.

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

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



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

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

W rzeźbie nierównie silniéj objawia się ciśnienie przemożne a często tak zgubne Michała Anioła. Co łatwo się wytłómaczy ze saméj istoty tego rodzaju sztuki; bo co się dzieje i ciska we wnętrzu człowieka, uzmysławia się też właśnie najwierniéj i naocznie w rzeźbionéj postaci jego. Zatém też dążność serca owego czasu popisywania się nadzwyczajnością, nigdy niewidzianą, dziwaczną, występuje przedewszystkiém w skulpturze, a to tém więcéj, że kierunek geniuszu Buonarottego uzmysławia się najpotężniéj w posągach jego. Zatém, jakeśmy już powyżéj mówili, maniera staje się teraz wrogiem niebezpiecznym dla sztuki. Bo maniera zawsze tam się wylęgnie, gdy artystyczne talenta zechcą koniecznie naśladować prace genialnego człowieka, bo one, patrząc na wzory zewnętrzne, którym sprostać nie zdołają, nie tworzą z siebie, nie tworzą z własnego wnętrza swojego.

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

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

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

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

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

Wielce wysoko atoli stanął w rzeźbie wymieniony już przez nas architekt *Giovanni da Bologna* (ur. 1514, † 1608). On właściwie zowie się *Jan da Bologna*, a jest rodem z Flandryi. Giovanni uczy się wprawdzie sztuki na dziełach Michała Anioła, a przecież nie traci samoistności własnéj. Ze swojego wielkiego wzoru czerpie śmiałość i butność, nigdy jednak nie przesadza, nigdy się nie awanturuje w sposób sztuce przeciwny. W jego figurach znajdziesz wdzięk, a przecież wielką siłę i potęgę; gruppy mistrz komponuje doskonale, wszędzie w jego pracach widać człowieka, który wielkie pomysły, w szczęśliwych chwilach zrodzone, kombinuje późniéj umiejętnie, i nigdy nie przykrzy sobie w wykonaniu ostatecznem. Te wszystkie zalety jego widzieliśmy w gruppie: Porwanie Sabinki w lodżyi dei Lanzi (T. III, str. 293 fig. 71). Lubo Giovanni jest cudzoziemcem i lubo go da Bologna zowią, on przeważnie do Florencyi należy i do jéj mistrzów się liczy.

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

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



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

Jeżeli jakeśmy rzeki, silniéj niż w architekturze wyjawił się w rzeźbie duch tego okresu, tém samém łatwo zgadnąć, że on znów potężniéj w malarstwie niż w rzeźbie wyrażał dążności swoje. Bo łatwiéj i taniéj awanturować się i bujać swawolnie, grymaśnie z pędzlem, niż z dłutem w ręku, a nadto sama osnowa łatwiéj się ku temu podaje; marmur, śpiż nierównie więcéj opiera się fantazyom i chimerom osobistym niż farby, płótno, lub ściana gładka, potulna. Florencka szkoła malarzy ciżbą rzuciła się w tropy Michała Anioła, a to tém tłumniéj, iż mistrz żył długo, i przeżył najdzielniejszych artystów sobie współczesnych, gdy tymczasem Rafael żył zbyt krótko, niby przelotne widziadło niebiańskie.

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

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

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

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

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

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

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

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

### *C. Styl barocco i czasy kolejnego upadku i dźwigania się sztuki.*

Mówiliśmy na inném miejscu, jak to już od r. 1580, barocco, wywołany wzorami Michała Anioła, zaczął się wdzierać istną chorobą gorączkową w architekturę; otóż ten styl z początkiem XVII wieku, bo z r. 1600, coraz silniéj się wzmaga, i despotycznie włada smakiem architektonicznym aż do r. 1780 a nawet późniéj jeszcze. Tak to przez lat dwieście dokazuje sobie po świecie całym ten smak barocco! Dotknęliśmy się także już cech jego, zatém tu przyjdzie nam o nich jedynie zlekka natrącić. Wiemy już z tego, cośmy w Wenecyi mówili, że styl ten ma i znakomite zalety swoje, lecz, że dziwactwo cudaczne jest w nim przeważającym pierwiastkiem.

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



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

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

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

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

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

(*) Zdaje mi się, że się godzi, bym wspomniał najcelniejszych architektów barokizmu, a przedewszystkiém dwóch synów Florencyi: *Alessandro Galilei* (ur. 1691, † 1737 r.), i *Ferdinando Fuga*, który jest o dziewięć lat młodszy od niego. Lecz daleko liczniejsze i ważniejsze są imiona barokistów, nie należących do Toskanii. Tu staje naprzód *Domenico Fontana* (ur. 1543, † 1607 r.), i siostrzeniec jego *Carlo Maderna* (ur. 1556, † 1639 r.). *Franceseo Borromini* (ur. 1599, † 1667 r.); sławni malarze: *Domenichino* (ur. 1581, † 1641 r.), *Pietro da Cortona* (ur. 1596, † 1669 r., o nim jako o malarzu zaraz poniżéj mowa będzie); a głównie jako głośny rej nowego rodzaju barokizmu słynie *Giov. Lorenzo Bernini* (ur. w Neapolu 1589, † 1680 r.), który pociągnął przykładem swoim całe sto lat, płynące od śmierci jego. *Guarino Guarini* (ur. 1624, † 1683 r.), który jest niby zakładcą dzisiejszego Turynu. *Filippo Juvara* (ur. 1685, † 1735 r.), i *Luigi Vanvitelli* (ur. 1700, † 1775 r.). Innych pomijamy; a o niektórych tu wymienionych zapewne w inném miejscu obszerniéj mówić będziemy.



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

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

Daleko więcéj pocieszającém i pogodniejszém zjawiskiem, niż rzeźba, jest w tymże czasie malarstwo, które jeszcze raz błysło odnowionym żywiołem, odrodzoną siłą, zanim późniéj znowu przygasło. A to wskrzeszenie malarstwa właśnie wtedy miało miejsce, gdy już barokizm rozpostarł się na świecie i napoczął całém szaleństwem architekturę i rzeźbę.

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

Naprzód wiemy, że w odznaczeniu i nazwaniu epok i ich charakterystyki kładziemy sobie za główne tło a podstawę architekturę; bo ona jest z istoty swojej właśnie sztuką najstalszą w swoich stylach, i nie tak łacnie się zmieniającą, jak tamte dwa rodzaje sztuki. Co więcéj, rzekłbym, że jéj dzieła są także niby tłem a podstawą, bo warunkiem i dla rzeźby i dla malarstwa; a nakoniec nie ma wątpliwości, że z dzieł architektury i mniéj wprawnemu oku łatwiéj wyczytać czas ich zrodzenia, niż z rzeźb i obrazów malowanych. Otóż rzecz jasna, iż wypadało mi się stosować przedewszystkiém do epok architektury. Manieryzm w malarstwie atoli wcześniéj nastał, niż barokizm w architekturze, bo zwichnięcie poszło, jak wiemy, z chęci naśladowania Michała Anioła; takowe naśladownictwo zaś mogło w malarstwie wystąpić tuż po Michale Anielę, a nawet współcześnie z nim, bo łatwiéj i snadniéj o obraz malowany, niż o budowanie kościoła lub pałacu.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

*Matteo Roselli* (rodził się we Florencyi 1578, † 1650 r.). Malarz to był o sercu czystém i spokojném, takowe więc są też i obrazy jego; on głównie się ćwiczy na wzorach pozostałych po wielkich mistrzach złotego okresu, a zarazem pilnie studyuje naturę. Jego figury celują mniéj idealną pięknością, lecz za to oblicza są dziwnego wdzięku i tchną anielską słodyczą. Przytém Matteo był nauczycielem o jakich zawsze będzie trudno; nie znając co zazdrość był z całego serca uczniom życzliwy, a nadto miał jeszcze ten dziwny dar bystrości, iż w każdym z nich odgadywał właściwe jego usposobienie, zatém wprowadzał każdego na drogę jemu właściwą a najzbawienniejszą. Nie brakło mu przeto licznych i godnych uczniów; takim był przedewszystkiém *Giovanni Mannozzi*, który, dla miejsca swojego urodzenia, najczęściéj *Giovanni di San Giovanni* się zowie. Daléj *Baldassare Franceschini*, zwykle znany pod imieniem *il Volterrano młodszy* (ur. 1611, † 1689 r.). Ten znów miał niepospolitego ucznia we *Franciszku Furini* (ur. 1604, † 1649 r.), który dopiéro w 40 roku życia został księdzem, nie zrzekł się jednak sztuki, do któréj przylgnął całém sercem. Tutaj położymy jeszcze kilka zacnych imion, jakim jest: *Simone Pignone*, *Lorenzo Lippi*, który równie jak przyjaciel jego *Salvatore Roso* dzieli życie między malarstwo a poezyą. *Francesco Boschi* siostrzeniec i uczeń Rosellego, *Giacomo Vignola*, który więcéj niż własnym pędzlem wsławił się uczniem swoim *Karolem Dolci*.



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

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

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

opowiadał dzieje niebiańskie ludziom dziełami twórczéj swojéj fantazyi.

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

Dziś Italia stała się gruntem ogłuchłym dla sztuki. Po długich, wielowiekowych żniwach, nastały długie lata jałowego odgłosu i bezowocnéj posuchy — braknie ziarna — braknie potęgi twórczéj, rodzącéj — braknie rosy niebiańskiéj!

---

# TREŚĆ

## ZARYSU DZIEJÓW SZTUKI W TOSKANII.

Uwagi wstępne do tego Zarysu. — Str. 7.

*I. Średnie wieki.*

**A) Styl romański.** Stosunek stylu średnich wieków do czasów poprzednich bo starochrześcijańskich. — Główne cechy sztuki zwłaszcza architektury romańskiéj (przypisek). — Naczelnictwo Toskanii w tym względzie. — Nicolo Pisano. — Cimabue we Florencyi. — Duccio Buoninsegna w Sienie i jego następcy. — Str. 9.

**B) Styl gotycki.** Jego początek i chronologiczne granice. — Przypomnienie nastroju duchowego ludzkości w czasach gotyckiego stylu. — Cechy charakterystyczne *architektury* gotyckiéj w ogólności (przypisek). — Gotyk na ziemi toskańskiéj. — Nicolo Pisano. — Arnolfo di Cambio i Giotto jako architekt. — Inni mistrze-budowniki. — Brak zupełnego rozwoju architektury gotyckiéj we Włoszech poszedł na korzyść rzeźbie i malarstwu. — *Rzeźba:* Jan z Pizy jako skulptor. — Cosimatowie (Cosmotowie). — Inni rzeźbiarze toskańscy. — *Malarstwo* silniéj się objawia niż rzeźba. — Szkoła florencka, któréj mistrzem jest Giotto, a szkoła sieńska, na któréj czele Ugolino da Siena i Simone di Martino. — Ta dwoistość objawu romantyczności w szkole florenckiéj i sieńskiéj ma swoje głębsze powody i cechy właściwe obu tych kierunków. — Giotto i charakter malarskiego stylu jego. — Giotto i Dante. — Wspomnienie z żywota Giotta. — Inni znakomici malarze tego okresu: Buffalmaco, Andrzéj Cione (Orcagna) Spinello Arretino. — Szkoła sieńska. — Pietro i Ambrogio di Lorenzo. — Beato Fra Giovanni, Angelico da Fiesole. — Str. 16.

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

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

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

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

## Z Livorno do Neapolu. — Neapol. — Pompei.

*Na statku parowym Lombardo.*

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

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

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

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

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

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

Im daléj od statku, tém ciszéj bawi się morze falkami, co miękkie, atłasowe, mienią się w nieprzebrane barwy i kształty. Jest czemu się napatrzyć! można godzinami stać i patrzéć, i dumać i marzyć i myśléć o niczém. Ja téż rozpuściłem luźno, jakby po pastwisku, po morzu spracowane myśli i uczucia moje, by sobie chodziły, jak im się żyw podobało. Straciłem tedy na piękne miarę czasu, i nie wiem, jak długo umysł mój przelazaronował w tém dolce farniente. Zapewne nie mało upłynęło czasu, bo gdym się ocknął, już światło na strażnicy w Livorno tliło się w dali na morzu, niby iskierka gasnąca. W téj téż chwili, słyszę tuż przy mnie głos: „to Elba!“ Był to nasz uprzejmy kapitan statku, pokazujący mi jakieś skalne budowania. „A tam daléj na morzu“ — rzekł — „widzisz pan tam daléj — to Korsyka!“ I istotnie na niebie zachodniém dopalającém resztki swoich purpurowych światełek, wznosi się z morskiéj topieli niby jakiś obłok ciemny, niby zagadkowy Sfinks olbrzymi, śpiący na wodach. I to także jedna z facecyj jéjmości natury ten jéj koncept, by rzucić w morze tuż obok siebie Korsykę i Elbę, tę Alfę i Omegę dla owego człowieka, co sam był Omegą dawnéj a Alfą nowéj historyi — co sam umarł na tę sprzeczność wewnętrzną. Elba zniknęła mi z oczu — gdzieś utonęła na północy; tak jak prawie zniknęła do szczętu z ludzkiéj pamięci — ale Korsyka rośnie i rośnie, występując w obłoczne wysokości — a dźwiga się i patrzy w dal, jakby światu na wieczne memento. — „A ta wysepka mała“, — znów po chwilce powiada kapitan: — „ot tutaj, to Monte Christo!“ — Czysta ironia sławy. Na samo to imię przebudziła się we mnie pamięć o wrzaskliwéj sławie onego powieściopisarza, którego romanse dopiéro co tysiące a tysiące czytelników olśniły, a dziś poszły w zapomnienie, jakby ich nigdy nie było na świecie. Dziś patrzymy na te kupy sfabrykowanych tomów, jakby na okopciałe kółka i kije i drągi z wczorajszego fajerwerku. A teraz znowu, tam pod samym rąbkiem nieba wyjawia się z morza Sardynia i piętrzy się i dźwiga na poły rzeczywistością, na poły marą. Trudno mi pochwytać jéj kontury — one spływają z obłokiem, co je odział wieńcem w koło, a mrok gęsty późnego wieczora roztapia, rozpuszcza zwolna rysunek obłoku i wyspy. Korsyka sama jeszcze widna — ona sama jedna jeszcze marzy, patrząc w wiecznie ruchome wodne głębiny. O czém duma ta tajemnicza wróżka stara? — Czyli ją skrucha bierze za krzywdy niegdyś wyrządzone ludom a zdradzone ufne sojusze? — Czyli Korsyka, odwieczna vendetty macierz, uczy jeszcze swoich, jak pod nieruchomą, bladą twarzą a spokojną postawą, jak pod założonemi na piersiach ramionami czaić w sercu przez długie lata zemsty żądze, aż wybije porachunku godzina? — A może — ta wyspa dziejorodna duma i myśli o nowéj epoce, o nowym zwrocie w historyi świata!

*(Nazajutrz).*



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Tak tedy ja, człek biedny, maluczki, płynąłem między otchłanią wód i jasną powietrza bezdenią. a lądem, co wypiastował długie losy świata. Błękity promienne podemną, błękity promienne nademną, a tam unoszące się również, jakby w eterach świetlistych wyrzeźbione kontury rodzinnéj ziemi, wielkoludów rzymskich. Tu natury dzieje i duchowe dzieje splotły się w trylog niewypowiedzianego majestatu; trzy praidee złożyły się w trylog, który mi póki życia mojego, śpiewać będzie w duszy. Wobec tych olbrzymich mocy, które mnie opływały w koło, brakło mi samodzielnego wątku myśli. Piłem do upojenia z téj kipiącéj czary, co mi podawały i wód i lądów i atmosfery duchy, i zdawało mi się żem sam rozpłynął w tych światach, tracąc w nich samego siebie.



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

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

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

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

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



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

Tak śpiewał Homer przed blizko trzema tysiącami lat! — Potém prawi wieszcz, jako Eurylochus sam jeden przezornością ocalony, wróciwszy do okrętu opowiada Odysseuszowi nieszczęście towarzyszów swoich, i jak Odysseusz odważném i wielkiém sercem zjednawszy sobie bogów (Merkuryusza) łaski, nie tylko nie uległ złośliwym sztukom wabnéj Circei, ale, choć nawet długo u niéj bawił, przechował w zacnych piersiach świętą miłość kochanéj Itaki, przechował miłość dla wiernéj, tak długo niewidzianéj małżonki i dla ojczystych, choć ubogich chat. Jednak nie tylko sam zachował się od sideł uroczéj bogini, ale nawet w końcu wyzwolił z jéj jęctwa i ze sromoty zwierzęcéj onych słabszych a nieszczęsnych towarzyszów swoich.

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

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

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

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

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

---

*Neapol.*

Po tych złudach figlarnego przypadku zasnąłem snem prawego, nie wiedząc o bożym świecie. Ztąd téż cwałem około mnie przeleciała noc, rzęsisto makówkami potrząsając. Jeszcze pasowałem się z Morfeuszem, gdy turkoty, hałasy, brzęki łańcuchów, wołania, przebudziły mnie na piękne. To zapewne gotują na pokładzie kotwice. Wychyliłem głowę z po za firanek mojego łoża. Już nie na żarty świt! — Wtém téż cameriere, po naszemu garson, podskakując, wpada do kabiny i z twarzą radośną woła: „Jesteśmy w Golfie Neapolu!“ — Ten cameriere dwa razy co miesiąc woła: „Jesteśmy w Neapolu!“ a zawsze tym słowom wtóruje jego serce drgające szczęściem. W mgnieniu oka odbyłem się z toaletą, i pędem ruszyłem po schodkach na pokład. Jeszcze nikogo z podróżnych tam nie było — ja najpierwszy ze wszystkich. Owiał mnie dech świeży młodego poranku. Właśnie wpływamy w znaną światu z cudowności natury zatokę Neapolu. Nie stać mię było, bym potoczył powtórnie okiem w koło; bo wzrok mój uwięziony utkwił w jedném wyłącznie miejscu przepysznego amfiteatru, którym zbudował się golf Neapolu. Zgadujecie czarodzieja, co mnie oczynił widokiem swoim. Wszak to nasz dawny znajomy od wielu lat — widywaliśmy go od dziecięctwa na obrazach, a rycinach bez końca — ba! widywaliśmy go we śnie a w marzeniach fantazyi na jawie — to Wezuwiusz! — Dawno go znałem, a przecież, patrząc teraz w rzeczywistości na jego postać, malującą się na błękitach porannego nieba, wyznaję, że jakoś zdawał mi się bliższym oka, więc mniéj ogromnych rozmiarów, więc mniéj wspaniałym. Być może, że i to było chwilowém optycznem złudzeniem; bo nie trudno o czary, o zwody na téj czarodziejskiéj ziemi dawnéj Partenopy. Ze szczytu jego unosił się w górę smukłym słupem dymek biały, lekki, aż na wysokościach uchwycony od rannego wietrzyku zginał się w kitę powiewną, a w końcu rozpływał w chmurki drobne, eteryczne. Więc to tak patrzy na prawdę ten Wezuwiusz! On cichy, poufny, potulny, niby opiekun doczesnego szczęścia, i wartnik nad dziwami pięknéj przyrody; a w głębiach knuje zniszczenia wywrotne i śmierć wszelkiemu życiu. Tuż nad samą wodną szybą miasta i miasteczka, i sam Neapol wysadziły półkole golfu wieńcem nigdzie nie przerwaném mieszkań ludzkich.

Pan Ungaro, o którym wrychle więcéj powiem, w téj chwili, jakby teatralny duch z pod podłogi wystąpiwszy z kabiny, stanął znienacka przy mnie, i zaczął tłómaczyć mi dramat, rozsuwający się przed oczyma naszemi. Czytelnik pozwoli, żebym i z mojéj strony opowiedział, com widział, uzbroiwszy się w szkła teatralne. Bo to nam się przyda, jeżeli od razu się rozgośćimy poufale w tym świecie niewypowiedzianych piękności, w którym sobie wspólnie z kilka tygodni przeżyjemy.

Golf Neapolu zatacza sobą półkole, choć niby trochę pomięte, a tu i owdzie nadłamane. Płynąc ku saméj stolicy zaczynamy opisy od naszéj prawéj ręki, posuwając się ku lewéj. Otóż na ostatecznéj prawéj stronie golf kończy się wązkim, długim rogiem, wysuwającym się daleko w morze — na samém ostrzu jego skalna *Campanella*. W pewnéj odległości od niego, jakby dalszym ciągiem stałego lądu, garbi się na wodach w olbrzymie skały wyspa *Capri*, kędy czaił się przez długie lata światożerca Tyberyusz, jako zmora śmiertelna ludzkości ówczesnéj. Nie wyliczając już wiosek, miasteczek, które się mienią na owym rogu stałego lądu, powiem, że

ztamtąd patrzy na golf owe *Sorento*, w którym się rodził, jakby wśród ziemskiego raju Torquato Tasso. Lecz choć się urodził wśród ziemskiego raju a radośnego wesela uroczéj natury, nieszczęsny wielki wieszcz, nie zaznał chwil jasnych, radośnych wśród ciężkiéj pracy życia. Mroki smętne, ponure, ćmą żałobną od dziecięctwa zalegały mu duszę, a boleści jego żywota dopiéro z nim samym umarły. Capri i Sorento gasną jak w oddaleniu — one w téj chwili prawie niewidne, bo zachuchane różową srężogzarania. Nieco więcéj ku naszéj lewicy spotykamy *Castellamare* — pod jego stopami, zapewne pod popiołami wulkanu pogrzebione *Stabiae* starożytne. Jeszcze daléj ku lewéj widać *Torre dell' Anunziata*. Po za tém miasteczkiem — ot tam! — powyżéj niego, jakby na pierwszém wzniesieniu *Wezuwiusza* spoczęło śmiercią — *Pompeji*. Z kolei jeszcze więcéj ku lewéj wznosi się na tylném tle pejzażu sam Wezuwiusz — on prawie usadowił się, jakby na tronie, w samym środku półkolistego amfiteatru, otaczającego golf. W téj saméj linii, przeto prawie także w środku półkola, ale już nad samém wodném zwierciadłem stanęło *Torre del Greco*, a jeszcze więcéj ku lewéj *Resina*. Obok Resiny zasnęło na wieki przywalone skalną, czarną lawą *Herkulanum*. Tuż w pobliżu i prawie nad samém tém miastem umarłém wdzięczy się *Portici*, miejsce rodzinne biedaka Masaniella, któremu kazano za naszych dni wystąpić z grobu, i bez końca śpiewać po teatrach i kochać się i umierać. Gdy się od Portici jeszcze więcéj ku lewéj zwrócimy, zaświeci nam w oczy huczny, rozłożysty i szałem wrzący *Neapol*. On tu i owdzie wytężył w morze długie ciosowe ramiona, z których jedne osłaniają porty, lub dźwigają morskie strażnice, inne znów ramię na końcu swoim, jakby ściśnioną pięścią grozi zamczyskiem obronném w koło przez fale kipiące *(Castello dell' Ovo)*. Sam zaś Neapol piętrzy się wyżéj a wyżéj, wstępując po łagodnych górskich schyłach, a gdzie niegdzie na wysokościach skalnych patrzą w dal sterczące jego twierdze warowne, niby sępie gniazda. Na lewym końcu Neapolu pobrzeże wypina się zuchwale w morze, to słynny *Posilipo*. Przed nim legła maluchna wyspa *Nisida*. Ona, choć maluchna, żyje ogromném wspomnieniem; bo tu bawił Brutus po zabójstwie Cezara, tu Maryusz widział się z Cyceronem. I uważmy, że w téj właśnie stronie rysuje się już drobna dawnych bajów zatoka *(Pozzuoli)*, co była ongi treścią śpiewców, siedliskiem miękkiém wszechziemskich radości, a rajem rozkoszy dla wymyślnych hulaków staréj Romy. Tam w zaciszy stało niegdyś *Cumae*, — a wróżyła Kumejska Sybilla — tam jezioro *Avernus* — tam — ale o tém wszystkiém inną razą sobie powiemy. Ta zatoka *Bajów* — jest tedy częścią, i jakby miniaturą neapolitańskiego golfu. Ona stosunkowo wielce głęboko wkroiła się w brzegi, wcisnąwszy się między Posylipo a przylądkiem Miseno, które ostrzem wybiegło w morze. Jest to sławne rzymskie *Misenum!* — Ono było niegdyś stanowiskiem rzymskiéj siły morskiéj. Tu mieszkał Pliniusz dowodząc flotą, zanim zginął od wybuchu Wezuwiusza. Tutaj Sextus Pompejus przyjmował na statku niby ukochanych gości Antoniusza i Oktawiana, późniejszego Augusta.



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

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

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

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

Te sceny dla istnych Włochów znajdujących się na statku były czémś arcy-zabawném. Oparłszy się o brzeg pokładu patrzyli z uśmiechem milczącym na wysilenia téj czerni biednéj. Inni atoli podróżnicy, do których i ja należałem, cofnęliśmy się na środek pokładu, by się jakoś ukryć i nie dać powodu do tych krzyków, co tak raziły bezuzdną dzikością swoją wśród cywilizowanego świata i wieku. Zaledwie jednak który z nas zbliżył się do brzegu pokładu, a już znowu one potępieńce huknęły chórem: „Eccelenza! Eccelenza!“ I nuż wrzaski i giestykulacye, a to z taką zapalczywą zawziętością, z takim gwałtem, jakby im o życie lub śmierć chodziło. Bo każdy się sadził, by drugich zawrzeszczéć, zagłuszyć. One gondoliery weneckie a genueńskie marynarze, to istne dzieci łagodne — to istne flegmatyczne o zimnéj żabiéj krwi Hollendry w porównaniu do téj tu ognistéj, płomiennéj opętańców czeladzi. Na dobitek przez ciasną ciżbę łódek wtłoczyła się jeszcze jedna — na niéj dwóch obdartych chłopaków, dorostków. Ci z razu magali koziełki, chodzili na rękach i płatali niewiedzieć już jakie sztuki łamane. Potém jęli się deklamować jakieś wiersze, niby scenę z tragedyi, co chwilę przerzucając się w konwulsyjne pozycye. Nasz opiekuńczy duch, pan Ungaro, przystąpił do mnie z oznajmieniem, iż dla nas już barka zamówiona. Ale cóż mi z tego! Skoro było trzeba czekać przez blizko 4 godziny, wyraźnie przez blizko cztery godziny, w tym czyśćcu a zapamiętałym wrzasku, zanim zjedzie pan urzędnik policyjny na przepatrzenie paszportów. Nakoniec przecież raczył się pojawić ten pan, co był w téj chwili świetnym pamfilem. Siadł przy stoliku, przejęty wskróś ważnością swojego stanowiska. Fizyognomia jego chuda, misternie wystrugana — znać, że on słyszy, jak trawa rośnie. Zdawał się nas, niby swoich pacyentów, przenikać na wylot czarnemi oczkami, i nawet pilnie baczyć, czyli ktoś z obcych nie uciera nosa w sposób niebezpieczny dla królestwa Obojga Sycylii. Nakoniec dokonał z chwałą obowiązków swoich. Zatém, opuszczamy statek — spojrzałem na prędce raz jeszcze po tym pokładzie na te jego stoliki, kanapki i spoufalone kąty, w których tyle chwilek tak dla mnie błogich, treściwych, w ciszy i spokoju przeżyłem. Teraz to wszystko w nieładzie, opuszczone, zawalone torbami, kuferkami, tłomoczkami, pudłami — pełno wszędzie biegania, wołania — każdemu śpieszno — każdemu pali się pokład pod stopami.



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

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

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

Jeszcze mi w głowie huczało, dudniało po tych wszystkich fatach, dopiéro co przeżytych, a tu znów obaczyłem się wśród odurzającéj, szumnéj, hałaśnéj ludności neapolitańskiéj. Co nie miara pędzących galopem, karyklów, powozów, wózków — a znów osiełki, dzwonki, przekupnie publiczne, krzykały, żołnierze, facchiny, lazzarony i t. d., i t. d. — a to wszystko biegało, wrzeszczało jak najęte. A przyświecało im i dogrzewało nie na żarty słońce.

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

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

I zaprawdę, mieszkam podobno w jednéj z najśliczniejszych dzielnic miasta. Mapka ustna, którą was dziś rano raczyłem, wpływając do golfu, już i teraz nam się przyda, by się z miejscowością jakoś pochwytać. Wspomniałem wam dopiéro o wybrzeżu Chiata-

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

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



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

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

(*) Dziś *Villa Nazionale.* — St.

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

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

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

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



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

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

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

Przecież, jak w gramatyce łacińskiéj nie trudno o wyjątki, tak téż między tymi paniczami nie brakło gęstych częstych wyjątków, nie brakło silnéj i pięknéj młodzieży dzielnie toczącéj koniem.

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

Dziwna to magia téj szaréj godziny, nie darmo u nas tak ukochanéj! — Szara godzina, jakoś proroczo przemawiając do serca człowieka, budzi w duszy jego poezyą niewymównéj tęsknoty i wywołuje na jaw zagadki drzemiące za dnia w najgłębszych tajnikach piersi naszych. I nie dziw! — Bo gdy sama przez się ciemna noc, niby abstrakcya głucha, czarném skrzydłem zasłania świat — wtedy dusza samotna, samoistna, oderwana od rzeczywistości otaczającéj ją w koło, pracuje sama w sobie; przeto albo przędzie długi wątek abstrakcyjnych myśli, albo, co jeszcze częściéj bywa, puszcza wodze fantazyi, która już samopas bujając po niestworzonych światach, wysila się bez końca, rodząc dzikim nieładem obrazy po obrazach. A te obrazy jéj ani się same między sobą łączą, ani nie mają związku z rzeczywistością, bo wszelka rzeczywistość jest właśnie niewidną, zasłonioną. Wbrew odwrotnie ma się rzecz wśród jasnego dnia; bo wtedy znowu cała rzeczywistość, będąc na potężnym wydatnym jawie, przemawia prozą rozumową, rozsądną do rozumu a rozsądku człowieka. Dla tego téż za dnia, fantazya przygłuszona przewagą obecności żywéj i trzymana w karbach przez władzę sobie przytomnego ducha, stula się w sobie i śpi. Otóż szara godzina, będąc środkiem między negacyą abstrakcyjną ciemności nocnych, a rzeczywistością obecną, widną białego dnia; jak z jednéj strony chroni fantazyą od bezuzdnego bujania, nie mającego związku z prawdą a rzeczywistością, tak z drugiéj strony znowu nie więzi, nie krępuje téj wyobraźni obecnością przeważną rzeczywistego świata. A wiecie już, co się dzieje z fantazyą twórczą prawdziwego poety lub mistrza w jego natchnienia chwilach — wiecie, że on pierwsze potrącenie do dzieła bierze ze zewnętrznego, rzeczywistego świata; wiecie atoli również, że on pojaw takowy zewnętrzny nie przenosi żywcem w piękności dziedzinę, lecz właśnie w chwilach natchnienia potęgą swojéj twórczości przerabia go, przeistacza na ideał. Bo dzieło sztuki i poezyi niby jest rzeczywistym przedmiotem, a przecież nim nie jest! — jest błogą wdzięczną ułudą. Otóż dla nas ludzi powszednich, dla nas nie poetów, nie mistrzów, szara



godzina ułatwia sprawę naszéj fantazyjce, by nas także jako tako stać było poetkować — ot tak sobie dla domowéj własnéj potrzeby. W szaréj godzinie przedmioty zewnętrznego świata niby są tém, czém są, a przecież nie są tém — one same przez się nabrały fantastycznego pozoru i wdzięcznéj ułudy; zatém już z łatwością potrącają naszą wyobraźnię, by sobie z nich wymarzyła obrazy odpowiednie nastrojom tajemniczym uczuć naszych. A te uczucia nam samym nie znane, przemilczawszy przez dzień cały, zaczynają dopiéro żyć w szarym mroku, jakby wieczorne kwiaty a motyle wieczorne. W szaréj godzinie świat na poły tylko widny, sam jest dziełem fantazyi natury; on przestał być jasną, jawną prozą; on zamienił się w zagadkę sfinksową — on nam wróży o innym świecie wręcz różnym od rzeczywistego świata. Tak tedy on również budzi tajemnicze sfinkse w duszy śpiące, i wywołuje z piersi naszych prorocze tęsknoty; bo zagadka każda, bo tajemnica a wróżba każda, zawsze jest czém już istniejącém, choć jeszcze nie rozwiązaném — jest czémś już zaczętém, choć niedokończoném a niedomówioném; jest sama, jakby szarym ducha zmrokiem. Szara godzina, otuliwszy naturę przeczuciem tajemniczém, nie wysłowioném, nie mającém wyrazów, a tęsknotą na pół tylko zrozumiałą, odśpiewuje nam niby czarodziejską operę, do któréj nam libretta brakuje; radzibyśmy odgadnąć słowa do tych melodyj — serce je tylko wróżyć zdoła; a tak samo miesza głosy swoje do tych pieśni, do téj muzyki tęsknéj, i samo muzyką się staje, rozpływając się w akordy a tony.

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

Przyszedłszy do Villi Reale, byłem do ostatka fizycznie znęka-

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

---

*Neapol.*

(Dalszy ciąg.)

Otóż wczoraj mimo znużenia mojego aż w późną noc nie znachodził mię sen — tak jakoś w sercu i w głowie czułem się rozkołysanym. Bo to przecież nie bagatela powiedziéć sobie: jestem w Neapolu, sąsiaduję poufale z Wezuwiuszem, — mieszkam sobie o ścianę z Pompeji, więc ze starym rzymskim światem, a żyję wśród tego tak oryginalnego neapolitańskiego ludu, oddychając w krainie słusznie zwanéj okrawkiem nieba na ziemię spuszczonym. Ani tedy myśląc o Morfeuszu, to siadałem do stolika, bazgrząc notatki moje, więc rozmawiając z tobą cny lubo nieznany mi czytelniku; to znów stawałem na balkonie otwartym, a jakby ptaszki z ciasnéj dusznéj klatki wylatywały z piersi uczucia i myśli, bujając po téj morskiéj nieprzejrzanéj przestrzeni, co choć otulona nocą, świeciła, mrugała, promieniła własnemi światełkami, jak wśród smutku i biédy znękanemu człekowi, promienieje i mruga dusza własną poświatą, bo nadzieją nieskończoną a przeczuciem błogiém.

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



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

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

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

---

(*) Dziś *Museo Nazionale*. — St.

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

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

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

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

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

(***) Dziś *Strada di Roma*. — St.

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

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



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

Gdy mi się udało jako tako przyjść do siebie, zdobyłem się o tyle wśród tych zamętów zawrotnych, żem się jakoś mógł przypatrzyć bliżéj téj tak przesłynnéj ulicy. Jużci ona dość prosta, ale wznosi się coraz to wyżéj, a tak długa, że mi trzeba było dobrych trzech kwadransów, by ją zmierzyć własnym chodem od końca do końca. Za to jednak ona wcale nie jest szeroką, a tém mniéj wspaniałą; domy w niéj dalekie od wszelkiéj elegancyi, w dość zaniedbanéj, obleciałéj, opłowiałéj toalecie; tylko balkonów bez liku. Są też tutaj domowstwa, które uparcie przywłaszczyły sobie nazwę pałaców, choć nie wiem, jakiem prawem; bo ani z miny, ani z czupryny nie patrzą na pałace, a przytém zakurzone, obleciałe, brudne i nie wyczesane. Dziwna też rzecz, że tu ani śladu tych bogatych, możnych, świecistych sklepów, któremi błyszczą inne stolice europejskie; kawiarnie zbyt mało mają pretensyi i próżności, a cukiernie chyba w ostatniéj potrzebie a biedzie zdołając znęcić ku sobie.

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

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

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

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

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

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

Bo uważmy, to Muzeum jest tak zamożne w dzieła sztuki starożytnéj, iż pod tym względem jednym tylko watykańskim zbiorom ustępuje pierwszeństwa. Jakoż samych rzeźb marmurowych liczy przeszło półtora tysiąca sztuk, a starożytnych obrazów malowanych, wziętych z miast Pompeji, Herculanum i Stabiae, jest numerów dwa tysiące! (*) A nadto takiego bogactwa posągów i popiersiów bronzowych starożytnych, jakiém się szczyci to muzeum, już żadne inne na świecie miasto nie posiada. A cóż dopiéro te przedmioty najwyższego zajęcia, odnoszące się do życia publicznego i prywatnego, a znalezione w owych umarłych miastach, lub ów tłum najprzepyszniejszych urn i waz, będących również spuścizną po starożytnym świecie! — Wszak w tém muzeum przechowane są także zabytki życia i sztuki średniowiekowych czasów, wysokiéj ceny materyalnéj, a często nierównie wyższéj jeszcze artystycznéj wartości.

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



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

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

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

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

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

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

Zabierzmy się atoli raczéj do szczególnych opisów.

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

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

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

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



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



*Fig. 74.* **Diana Pompejańska archaistyczna.**

Te głębokie a tak różne znaczenia Diany wywołały téż dla niéj cześć przeróżną i obrzęd przeróżny. Ztąd téż sama bogini pojawia się w przeróżnych postaciach. Na Wschodzie na pobrzeżu azyatyckiém, w Efezie, Diana jest dopiéro naturą a karmicielką wszech stworzeń żyjących. Bo Wschód pojmuje dopiéro zmysłowo świat, jego bogi są dopiéro symbolem potęg przyrodzonych; one nie są jeszcze spełna osobami, więc jeszcze nie mają prawdziwych mitów, więc nie mają istnych dziejów

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



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

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

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

Przecież mimo téj żywéj, niby swobodnéj postawy, styl archaistyczny (staroświecki) téj postaci brzmi i w całości jéj kompozycyi i w najdrobniejszych szczegółach. Jakaś, niepowiem sztywność lub wymuszenie, ale jakaś symetrya a twardy rytm wyraża się w całém ułożeniu. Prawda, że właśnie ta architektonika przeniesiona tutaj na rzeźbę oblewa dziwną uroczystością a grozą postać bogini. Ten rytm brzmi podobnie i w szatach. Tunika krótsza ułożona również we fałdy regularne, zupełnie do siebie podobne; takimże trybem fałduje się i suknia spodnia, niby z cieńszéj materyi wyrobiona. Nie będziemy bliżéj opisywali téj draperyi, bo ona zupełnie w tymże samym stylu, jak u powyższéj Diany naszéj, lubo ośmieliłbym się

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

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

Otóż w sąsiedztwie Orestesa i Elektry, téj rzewnéj a dumającéj gruppy, świeci w bieli marmurowéj *Afrodyte*, kochania mistrzyni a najtkliwszych uczuć królowa. Jest-to owa głośna w świecie artystycznym *Wenus z Kapuy*, bo była wygrzebana w amfiteatrze tego miasta; jest-to Venus victrix, „Zwyciężająca“; bo ona przełamuje wszechwładnie uporne a nieużyte serca, a tryumfuje nawet nad owym Marsem srogim, uznającym jedynie potęgę ciała a dzikie zuchwałe męztwo. Być może, że ten posąg dokonany był za czasów rzymskich, że nieco ze rzymska jest ujęty, jak niektórzy miéć chcą; lecz to pewna, że on należy do najcudniejszych klejnotów starożytnego świata, że stworzony był przez arcyświetnego mistrza, a to wedle motywu zrodzonego w samém promiennem południu greckiéj sztuki, a więc w epoce Fidyaszowéj, zwłaszcza w drugiéj jéj połowie. Tak tedy albo Skopas, albo Praksyteles byli niegdyś pierwotwórcami tego posągu. Wyższa część ciała aż po pas jest zupełnie bezszatna, a nieco naprzód pochylona; oba ramiona, ręce obie, łagodnie podniesione (może niegdyś trzymały zwierciadło, te ręce powyżéj łokcia są nowożytne, więc dorobione; dorobiony jest również amor, stojący dziś przed Afrodytą). Niższa część ciała od pasa otulona draperyą płynącą w bogate fałdy, które atoli zdradzają cudne formy żywego ciała.

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



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

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

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

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

wnego uroku, nad któremi wartoby się rozpisać, np. owa przecudna gruppa *Bacchus i Eros* (amor)! — Zadaję atoli gwałt chęci mojéj, skracając te opisy, bo niewiedziéć kiedybym je ukończył.

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

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

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



uwagę na osobliwszy chód rumaka. Jakoż on obie nogi jednéj i téj saméj strony razem porusza. Ztąd chód jego kołyszący a ważący się to w jednę, to w drugą stronę. Uważano téż, że ta właściwość często bardzo się zdarza i powtarza w posągach konnych starożytności; znać, że przyuczano wierzchowce do tego stępa w skrocz.

Nie tylko atoli ojciec i syn otrzymali te zaszczytne dowody miłości, a uwielbienia od ziomków swoich — w blizkości ich są posągi niewiast z téj saméj rodziny Balbów w naturalnéj wielkości. One jako muzy zdobiły teatr herkulański. Szaty długie, obszerne, spadają, czyli raczéj spływają wielkim zasobem fałdów, niby akordem misternym a pełnym, wtórując niby melodyi, ruchom i postawie każdéj z tych niewiast, a postawa i ruchy w każdéj są inne a inne.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

W blizkiém sąsiedztwie stanął *Kaligula* — on stanął hardo i ponuro, na nim zbroja strojnie wyrobiona — prawą rękę dumnie wyciągnął, rozkazując narodom — z lewego ramienia spada płaszcz. Cóż o nim powiedzieć? — że w czasie uczt kazał dręczyć najwymyślniejszemi męczarniami niewinne ofiary, lub przepiłować je żywcem przez pół, lub ścinać głowy, bo jęki, krzyki, boleści niewysłowione, bo pluskająca krew zaostrzała mu jak mawiał apetyt. Wszak to on żałował, że cały rzymski lud nie ma jednéj głowy, by ją mógł ściąć jednym zamachem; wszak to on co zbudowawszy ów most przez morze z Puzzuoli do Bajów, na pół czwarta mili włoskiéj długi, kazał znienacka chwytać ludność obecną, nawet dzieci małe i topić w morzu na pamiątkę szczęśliwie ukończonego dzieła. On równał góry, i wysypywał góry, gdzie ich nie było, bo on, jak powiada Suetonius (IV. 37) właśnie tego pragnął dokonać, co uważano być niepodobném do wykonania. — Wszak to ten Kaligula, dla konia swego osobny zbudował dom i opatrzył we własne meble, a nawet téj swojéj szkapie przeznaczył liczny orszak dworzan, nakoniec wyświęcił ją na kapłana, a nawet chciał ją uczynić konsulem. — Kaligula karmił swoje konie ze złotych naczyń. — Niekiedy rozbierał się całkowicie i tarał się z rozkoszą po kupach złotych pieniędzy; kąpywał się też w najdroższych olejkach, i wypijał najwyższéj ceny perły rozpuszczone w occie (Suetonius l. c.), a gdy mu brakło złota, naznaczał sam sobie podarunki jeszcze na nowy rok należne — innym razem, sprzedawał suknie i sprzęty swoich przodków, przymuszając zamożnych do kupowania ich za ceny milionowe przez siebie postanowione — albo rozkazawszy bogatym obywatelom, uczynić go dziedzicem w testamentach, otruwał ich dla rychlejszéj spuścizny. — Czyliż wam jeszcze przypomnieć, że on uważał siebie być bogiem i nakazał oddawać sobie religijną cześć, jaką zwykle samemu Jowiszowi składano? Wszak nawet uważał siebie za Afrodytę i z jéj godłami pokazywał się ludowi. Polecił zbudować sobie osobną świątynię. Wymyślił też maszyny, któremi udawał grzmoty i błyskawice, jako Jowisz; a przecież ten bożek, gdy grzmiało na prawdę właził ze strachu pod łóżko.



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

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

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

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

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

A zdarza się to często, że przedstawcami tych ostateczności są kobiety. Pomyślmy — o owéj Messalinie, któréj samo wspomnienie będzie na zawsze sromem całéj płci niewieściéj, a znów o prawie jéj współczesnéj, bo mało co wcześniejszéj Agryppinie, która tu przed



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

Myślę, że takowe na pozór dziwne zjawisko łatwo wytłómaczoném być może. W czasach prawidłowych zdrowéj i szczęśliwéj społeczności, niewiasta jest kapłanką rodzinnego obyczaju, a stróżą świętości ogniska domowego; ona jako małżonka, matka, siostra jest geniuszem opatrznym cichych cnót, a nieskalanych uczuć serca. Niewiasta atoli nawzajem właśnie z tego życia domowego, z téj uczciwości rodzinnego obyczaju bierze własną potęgę swoją i siłę; a dopełnia zacnego trudu powołania swojego jasnowidzeniem uczuć, taktem a instynktem, wróżącym jéj o tém co prawdą, co dobrém a zbawiennėm. Jakoż kobieta, będąc raczéj z istoty swojéj bierną, słucha natchnienia serca swojego i głosu niezwodnéj jeszcze dla niéj natury. Ztąd téż dla niéj mocą a źródłem prawdy jest instynkt, uczucie, a nie zaś zasady ogólne rozumem wyrobione, i długiém myśleniem z głębi ducha wysnute; ztąd téż u niéj mniéj waży samodzielność charakteru, a indywidualność mniéj bywa potężnie a samoistnie rozwiniętą. Zatém idzie, iż w czasach nadzwyczajnych, a zwłaszcza w czasie upadku, gdy pękają wszystkie społeczności ogniwa, gdy się zrywają święte węzły rodzinnego życia i cnót domowych, już i niewiasta, będąc wyrzucona z należnego jéj stanowiska, traci siebie samą — w takich czasach się przeto dzieje, że niewiasta właśnie dla braku wyrobionéj samodzielności indywidualnéj, dla bierności jéj wrodzonéj, staje się wyrazem owych powszechnych potęg, rozlanych, jakby po całéj atmosferze współczesnych dziejów. Albowiem żywioły unoszące się w społeczności, przenikają wskróś kobietę, nie znajdując w niéj indywidualnego uporu. Tak przeto ona, albo porwana prądem ogólnego zepsucia, opętana szałem bezuzdnéj rozpusty, wyradza się w potwór, przesadzając w złém mężczyzn współczesnych, — albo téż przeciwnie staje sie jasném uosobieniem wzniosłéj zacności starodawnéj, przechowującéj się jeszcze gdzie niegdzie w ukryciu.

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

idzie za jasnowidzeniem swojego instynktu w czasie, w którym wszelkie zasady wyrozumowane są skrzywione i sponiewierane, gdy zaginęło przekonanie, oparte na myśli i charakterze, i gdy cała społeczność obłędem chodzi. A gdy ona już raz zwróci się ku dobremu, wtedy właśnie dla téj bierności swojéj przeniknie się tém wszystkiém, co jeszcze zacném na świecie. Starodawne myśli, cnoty i uczucia, o ile się jeszcze zostały w téj konającéj społeczności, zbierają się w takowéj kobiecie, wzmagając ją siłą a znaczeniem. Ona stanie się podobną do kwitnącego przepychem drzewa, które przyswaja sobie wszystkie jéj powinowate a odpowiednie soki, idące mu na zdrowie a moc.



*Fig. 75.* **Agryppina.**

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

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

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



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

milczkiem gotowała im zgubę. Wśród szczęścia, wśród bohaterskiéj sławy, daleko od rodzinnéj ziemi, bo w Antyochii, dosięgła Germanika śmierć od trucizny. Na łożu skonania przemówił do otaczających go, płaczących przyjaciół; a kończąc pożegnalne wyrazy swoje, rzekł: „Nie szlochanie, nie lamenta trwożliwe są przyjaciół najwyższém zadaniem — bo Germanika opłakiwać będą nawet nieznajomi. Wy zaś będziecie mścicielami skonu mojego, jeżeliście kochali mnie samego więcéj, niż szczęście moje. Pokażcie rzymskiemu ludowi wnukę ubóstwianego Augusta, małżonkę moją, wspomnijcie ludowi imiona sześciorga dzieci moich. Litość stanie po stronie oskarżycieli. A gdy kłamstwo zmyśli zdradne potajemne polecenia, lud albo im nie uwierzy, albo im nigdy nie przebaczy“. Przyjaciele chwytając rękę umierającego, poprzysięgli raczéj wyrzec się życia, niż zemsty. (Tacitus, Annal. lib. II, zachował nam całą tę przemowę). Suetonius w życiu Kaliguli powiada, że Germanicus umierając miał dopiéro lat 34 i dodaje, że jako oznaka trucizny, wystąpiły na całém ciele sine plamy, a usta toczyły pianę. — „Krom tego po spaleniu zwłok samo serce zachowało się w całości jak to zwykle bywa, jeśli zamoczone zostało trucizną“. Poczém obróciwszy się do małżonki — która go nie opuszczała nigdy, towarzysząc mu nawet po wszystkich wyprawach wojennych — zaklinał ją na pamięć jego, na wspólne dzieci, by po powrocie do Rzymu ukorzyła zacną dumę swoją, a nie jątrzyła władzców przemożnych. Potém mówił do niéj z cicha szeptając — zapewne wskazywał jéj niebezpieczeństwo grożące od Tyberyusza. Dziejopisowie nie zdołają słów dobrać, by opisać żal i smutek wszystkich prowincyj, gdy się rozeszła wieść o śmierci ukochanego Germanika. — Gdy Agryppina przypłynęła flotą do Brundusium, wtedy wszystkie morskie wybrzeża, mury i dachy domów były okryte tłumami ludu. A gdy Agryppina wystąpiła na ląd z dwojgiem dzieci, trzymając urnę z popiołami małżonka, wtedy rozlegał się jęk powszechny całéj ludności. Nie można było, jak powiada Tacytus, rozróżnić ani przyjacioł, ani obcych, ani mężczyzn, ani kobiet; wszyscy płakali. I nie było innéj różnicy, jak ta, iż lud, który dopiéro się przybliżał, głośniéj szlochał dla świeżéj boleści, niż orszak Agryppiny, bo ten był już znękany długą boleścią. Nie przedłużając opowiadania mojego, powiem, że Agryppina bez względu na niebezpieczeństwo, wraz z przyjaciołmi małżonka, oskarża morderców Germanika przed sądem. — Ale ta sprawa nie odniosła skutków pożądanych i rzuciła podejrzenie na samego Tyberyusza. Ztąd zawiść złowroga wzmaga się w piersiach tyrana. Od tego czasu życie jéj było nieustającą katuszą. — Tyberyusz zamordował dwóch jéj synów. Wśród mąk a cierpień bez miary, Agryppina jaśniała cnotami a dumą zacną, wzniosłą. Ona Tyberyuszowi na oczy wyrzucała niecność a okrucieństwo. Nakoniec wskazał ją na wygnanie na wyspę Pandataria, a gdy ona uniesiona uczuciem krzywd doznanych, podniosła głos karcąc tyrana, ten przez centuriona rozkazał jéj jedno oko wybić. Na wyspie téj pragnęła głodem się zamorzyć. — Tyberyusz rozkazał gwałtem jéj otwierać usta i karmić — a nakoniec przemogła wolą i umarła śmiercią głodową. A pomyślmy, że jedném z jéj dzieci była owa Agryppina, która poszła za Klaudyusza po śmierci jego pierwszéj żony, owéj Messaliny, a drugiém z jéj dzieci był ów straszny Kaligula.

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

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

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

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

---

*Neapol.*

(Dalszy ciąg.)

Od trzech dni nie tknąłem się pióra! Jużcić nie jadam ja darmo kaszy w tym Neapolu; bo aż strach pomyśléć ile ja tu rzeczy ważnych już widziałem. Przecież mnie od pisania wstrzymuje jakiś olbrzymi niechciéj, co nierównie mocniejszy odemnie, bo mi najczęściéj w końcu da radę; więc mu się téż poddaję na łaskę. Nie wiem, zkąd się on wziął. Bo prawda, że gdy po dławiącéj spiekocie dziennéj, wieczorem do domu wracam, tak bywam zgoniony tém polowaniem na osobliwości, iż obchodzę z daleka mój kałamarz, perswadując sobie, że notatki poczynione na prędce ołówkiem w czasie oględzin przedmiotów, kompletnie wystarczą dla celu mojego, że tedy nie ma się już czego fatygować pisaniem w domu. Te piękne adagia nie zdołają jednak zawsze uciszyć mojego autorskiego sumienia. Owszem nadchodzą mnie często jakieś obawy, że to może dolce farniente opadło mnie na piękne w téj tu ojczyznie arcypróżniaków, że to może duchowy lazzaronizm mnie samego opętał pod tém cudném niebem Neapolu. Z tego samego lenistwa myśli jakoś się téż nie kwapiłem odpowiadać na te niedogodne pytania. Bądź co bądź, w téj chwili jednak wziąłem się na ostro do siebie: więc piszę, choć zapewne nie osobliwie, bo z przynuki. — Ale co tu wam pisać? — Ani myśléć, bym was czytelnicy moi, chciał natrętnie raczyć wszystkiém a wszystkiém, com tu widział, i co godne jest opisu. Przebieram tedy w notatkach moich, ofiaruję wam z nich jedynie to, co mi się ciekawém być wyda, a nie pytając już zbytnie o systematyczny ład i skład. Ba! może właśnie ten brak systematycznego składu nada piśmidłu mojemu onę barwę rodzimą neapolitańską, a takowa byłaby właśnie, jak na teraz wielce pożądana.

---

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

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

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

Otóż ta scena stanęła mi na pamięci wczoraj przed południem.

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

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



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

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

Tutaj najczęściéj głowy en face malowane, rysy twarzy skostniałe i zbutwiałe, patrzą się na nas wejrzeniem surowém, groźném.

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

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

Na zawsze jednak będzie tajemnicą i epoka, w któréj powstały te katakomby, tajemnicą téż będzie na zawsze, cel, dla którego były wykonane. Dawniéj twierdzono, że one były sprawą pierwotnych chrześcijan, którzy w nich odprawiali nabożeństwo, ukrywając się przed prześladowaniem pogan. — Jakże atoli przypuścić, aby garstka chrześcijan mogła podołać téj pracy olbrzymiéj, wymagającéj wysilenia kilku pokoleń? Jakże przypuścić, aby wykonanie tych katakomb mogło ujść uwagi pogan współczesnych? Mniemano téż,

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

Wielkiego zajęcia są przedewszystkiém *malowidła*, w które tak hojnie ozdobione są groby i ściany. Zostawując innym ostateczne wyrokowanie o tych dziełach, wymagających nie pobieżnego między niemi pobytu, ale raczéj długich, sumiennych studyów, ograniczę się uwagą, która każdemu się nastręcza, choćby jedynie przy powierzchownem rozpatrzeniu się w tych obrazach, to mozaiką, to pędzlem utworzonych. Otóż możnaby rzec, iż te malowania są trojakiego rodzaju. Jedne są wykonane w stylu sztuki starożytnéj, klassycznéj; i to są zapewne najdawniejsze, a zaiste najwięcéj ze wszystkich celują artystycznością. Drugie są zupełnie bizantyńskie i przypominają wedle mojego zdania najdawniejsze mozaiki u Św. Marka w Wenecyi; i są, jak się zdaje najpóźniejsze. Trzecie zaś stanowią jakby przejście z pierwszych do drugich. Widać tedy, iż te malowania nastręczyć mogą wyborną sposobność nauczenia się dziejów najstarszéj sztuki chrześcijańskiéj. Szkoda tylko, że wiele z tych dzieł malowanych zgasło; niektóre nawet są tak zepsute, iż zaledwie ślady z nich zostały. Prawda, że znów inne zachowały całą świeżość farb, jednak te ich farby są znów tak świeże, że budziły we mnie mimowolne podejrzenie, że je odnowiono za naszych czasów. Malowania w tych katakombach przedstawiają to Pana Jezusa, to świętych mężów, lub niewiasty święte. Inne zaś zdają się być wprost wizerunkami nieboszczyków tutaj pochowanych. Mimo kości a grobów, których tutaj ogromne, nieprzebrane massy, wrażenie, którego tu doświadczasz, dość podobne do uczucia, jakiego doznajesz, zwiedzając jaki zwykły rozłożysty cmentarz. Może nawet zwyczajny cmentarz posępniéj działa na duszę naszą; bo z razu przedstawia groby świeże, jeszcze skrapiane łzami, pielęgnowane z miłością a uświęcone modlitwą w boleści pogrążonych rodzin i przyjaciół. A tu w tych katakombach kości należą do pokoleń przed wielu wiekami zmarłych, zatém obcych, przeto, więcéj obojętnych dla generacyj dziś żyjących. Nie ma téż w tych katakombach ani grobów męczenników świętych, ani zabytków ich krwi. Choć tedy uczucie, które cię tu przenika, jest pełne uroczystości i powagi, brakuje mu atoli głębokiéj rzewności a religijnego skruszenia. Wszak i światło dzienne i błękity nieba, które tu i ówdzie rozświecają grobowe ciemnice, ujmują ponurości straszliwéj tym miejscom. A kto wie — może téż owa przemowa tak posępna, którą nas na wstępie powitał stary custode, wręcz jéj odwrotny sprawiła właśnie skutek; bo może ułagodziła uczucie zgrozy i okropności. Bo owe słowa starca przygotowały nas do widoków zbyt ohydnych, zbyt straszliwych; gdy przeto te nasze napięte oczekiwania w zupełności się nie spełniły, cóż dziwnego, że katakomby nie miały w oczach naszych téj nawet posępności okropnéj, którąby nieochybnie na nas działały, gdyby nie owe przesadne oczekiwanie nasze. Bo taka jest serca ludzkiego dziwaczna natura!



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

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

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

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

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

O tém jednak byłoby wiele prawić, zatém zamiast długich rozwodów w téj rzeczy, przenieśmy się na drugi koniec ogromnego miasta. Nawracamy — jedziemy na powrót przez Strada Toledo, Capodimonte, około muzeum, przez całe Toledo, potém znów przez S. Lucia, Chiatamone, wzdłuż willi Reale przez Chiaja, a po żwawéj, blizko godzinnéj jeździe, ruszamy wprost do groty *Posilippo*.



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

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

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

Za furtą zieleni się winnica wysadzana, jakby drogim klejnotem brzemieniem świecących gron. A jednak tu wszędzie jeszcze buja samorodna roślinność bogata, ochocza — w każdéj szczelince skalnéj mają gniazdka swe różnobarwne powoje, co rozchodząc się z cicha po ścianach, ubierają stare głazy w sukienkę majową. Zewsząd ciżba dzikich kwitnących krzewów — a gdzie się tylko udało, rozpierają się aloesy twarde, sztywne, lub dziwaczą się po swojemu kaktusy, lub marzą rozkochane mirty. Niekiedy nad nami zadygoce oliwa liściem lekkim, eterycznym, srebrzystym, lub też figa ocienia dróżkę od skwarów, rozkładając nad nią ciemny gęsty splot. Nasza ścieżka wąziuchna, kręta, to podnosi się kilku schodkami w górę, to znowu się puszcza w dół, a wije się ciągle wśród wzniosłéj trawy a ziół wysokich — zewsząd zaległa święta cisza a samotność uroczysta. Z razu dolatuje nas turkot! łoskot! gwar! coś grzmi, huczy gdzieś głęboko pod nami, zda się, że słyszysz jakby walki rozpasanych żywiołów w przepaścistych otchłaniach ziemi. Ot jesteśmy wprost nad grotą Posilippo! Jeszcze kilka kroków, jeszcze kilka schodków w dół — a tuż przed nami Wirgiliusza grób. Ten grobowiec murowany i sklepiony. Wnętrzny obszar, jakby średniéj izby. W ścianach jest kilka niż, w których niegdyś stały popielnice. Na zewnątrz i z góry na sklepieniu i po bokach, wyrastają ze szczelin starych murów bluszcze i drzewka i krzewy, niby wiecznie kwitnące girlandy a wianki, owe nieumierające nigdy grobowe napisy. Otóż taki jest grób wielkiego wieszcza, który tu pochowany był 19 lat przed narodzeniem Zbawiciela naszego. Wirgiliusz, syn wielkiego rzymskiego świata, podobnie, jak ta ojczyzna jego, wzniósł się, jakby na pograniczu dwóch epok historyi powszechnéj. On na łonie starożytnéj społeczności zrodzony śpiewał dawnéj Romy chwałę, i śpiewał sielskie jéj rozkosze i szczęście wsi spokojnéj — lecz w tych pieśniach swoich on mimowolnie staje się przyszłości ludzkiego rodu wieszczem. On śpiewa w czasie, gdy Rzym przeszedłszy przez południk swojéj potęgi, już był dokonał zadania swojego na ziemi, — a śpiewa w epoce, gdy duch rodzinny Rzymu już stracił swoją życiodawczą, dziejorodną, pierwotną moc, i gdy już w atmosferze świata unoszą się wróżby innych przeznaczeń człowieka. Wirgiliusz z woli swojéj, a z przytomnéj sobie myśli jest synem Rzymu — ale on w chwilach natchnienia, jak uchwycony potęgą wyższą, tajemniczą, wieszczy uczucia nowe, nieznane współczesnym mu pokoleniom, wróży uczucia, co dopiéro po wielu, wielu stuleciach miały być tętnem serca późnych pokoleń. Ztąd też Wirgiliusz stał się mistrzem a wzorodawcą wielkich poetów ludów chrześcijańskich. Wirgiliusza duch w trzynaście wieków po skonie cielesnego życia staje się przewodzcą Dantego przez Piekło, Czyściec i Niebo. A Dante znów był wzorodawną potęgą dla naszego Zygmunta, co nam świeci wróżbą jak gwiazda przewodnia na niebie, jak gwiazda przewodnia w sercu. A patrzmyż — właśnie w roku, gdy ostatni Piast ów Wielki Kazimierz zasiadł na majestacie polskim (1333 r.), zjawia się tu na Posilippo, tu przegrobowcem Wirgiliusza młodzieniec. On był synem zamożnego kupca z Florencyi, on sam kupcem, on bawił wiele lat w Paryżu, on zwiedził z poleceń ojcowskich cały ówczesny przemyślny świat, by poznawszy ogromne znaczenie handlu pojętego na wielką stopę, zamiłował powołanie swoje. Bo od dawna widział z niechęcią ojciec, odzywającą się w synie ochotę do poezyi. Młodzieniec po-

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

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

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

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



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

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

*Neapol.*

(D a l s z y c i ą g.)

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

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

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

(*) Niechaj te kilka słów o cechach gotyckiéj architektury wystarczy, gdyż nie radbym powtarzać charakterystyki gotyckiego budowania, rozwiniętéj już w kilku miejscach téj „Podróży“ mojéj. Odsyłam czytelnika podobnie do mojéj rozprawki: *O Tryptyku z wystawy Archeologicznéj Krakowskiéj i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu.* Wilno 1860 r. (Zob. ostatni tom niniejszego wydania *Dzieł Kremera.* — St.)



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

Obie te wręcz sobie sprzeczne formy sztuki uwydatniają tedy nasilniéj różnicę usposobienia wewnętrznego, owych dwóch wielkich epok w historyi powszechnéj.

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

Wiemy, że artyzm jest zjednoczeniem treści duchowéj z materyą, że jest wyrażeniem téj treści we formie zmysłowéj.

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

Epoka stylu gotyckiego będąca, jak się dopiéro rzekło, najpełniejszym rozkwitem romantyczności, miała od wiary zbawienia już dane sobie prawdy najwyższe; tak tedy ona zaczynała od treści duchowéj już zupełnie gotowéj, a dopiéro dla téj treści szukała odpowiedniéj formy zmysłowéj w świecie materyi. To jest fantazya romantyczna ma za punkt wyjścia swojego nadświatne idee, a z tego stanowiska nadświatnego zstępuje dopiéro w niziny zmysłowéj bytności pragnąc w niéj stworzyć dzieło sztuki coby było wyrazem owéj duchowności nadziemskiéj, nadzmysłowéj. Z tego pochodu nie tylko poznajemy charakter sztuki romantycznéj, ale znajdujemy nawét rodzaj artyzmu, który się niby najwięcéj nadawał dla fantazyi tego nastroju i téj dążności.

Uważmy, iż ściśle mówiąc, żaden rodzaj sztuki, żadne dzieło artystyczne nie podoła takowéj spirytualnéj a wskróś nadzmysłowéj

treści, bo ta może jedynie jako światło wiary płomienić w sercu człowieka, one może być jedynie, żyć w myśleniu abstrakcyjném i we filozoficznéj spekulacyi, ale nie zdoła się nigdy w zupełności wyjawić w sztuce, bo istota artystycznéj piękności przecież na tém zależy, aby strona zmysłowa nie zaginęła obok treści duchowéj. Téj ważnéj prawdy nie przeczuwał atoli okres stylu gotyckiego, a miał tę ufność, iż wśród rodzajów sztuki znajdzie się takowy, który zdoła być zupełnym wyrazem owéj treści nadmateryalnéj, transcedentalnéj.

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

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

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



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

Styl atoli gotycki tedy musiał umrzéć na własną istotę swoją, rzekłbym, że treść nadziemska rozsadziła powłokę materyalną.

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

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

osnowę ze świata zmysłowego wziętą. Zatém choć z coraz wyższym rozwojem sztuki greckiéj, jéj dzieła stawały się coraz idealniejsze i coraz wyższéj nabierały treści duchowéj, przecież ta idealność, ta treść, nie przechodziła nigdy miary, bo wzniosła się jedynie do téj wysokości, która jeszcze zdoła być wyrażona we formach zmysłowych, która jeszcze zdoła być objętą w dziele artystyczném. Dla tego to właśnie w sztuce greckiéj treść duchowa nigdy nie wystaje, nie wykipia po nad formę zmysłową. Ta jedność treści i formy stanowi istotę sztuki greckiéj i stanowi jéj klassyczność.

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

Zrozumiemy, iż artyzm ludów chrześcijańskich winien miéć koniecznie inny charakter. Bo gdy świat chrześcijański stał się uczestnikiem najwyższych, najświętszych prawd; zatém i fantazya jego artystów wzniosła się na wysokości tak przeczyste, tak górujące nad zmysłową doczesnością, o jakich fantazya starożytna ani marzyć nie mogła. Jakoż jasna jest rzecz, fantazya twórcza człowieka zawsze będzie odpowiednia stopniowi, na którym stanęła jego wiara a cała treść religijna duszy jego. Natchnienie mistrza istotnie chrześcijańskiego będzie zawsze natchnieniem najwyższém a jedynie prawdziwém, będzie prawdą. A gdy ta prawda jest naddoczesną, więc ona wyrażając się we formie zmysłowéj, nie zdoła się w niéj wyrazić całkowicie — ta forma będzie jedynie echem a zbliżeniem się do téj treści; ztąd sztuka ludów chrześcijańskich będzie zawsze symboliczną. Gdy ta prawda jest naddoczesną, więc téż ona nie jest wiązaną jedną formą. Ztąd sztuka ludów chrześcijańskich wyraża się we wszystkich rodzajach artyzmu, choć się nie wyraża w nich wszystkich jednocześnie w jednakowym stopniu doskonałości. A tém mniéj fantazya artystyczna ludów chrześcijańskich nie wiąże się jednym wyłącznie architektonicznym stylem, ale je obejmuje wszystkie, a rodzi style i zradzać je będzie bez końca a w bezgranic rozmaitości.

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

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

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



piękność jéj jest sama przez się osłoną, która tylko dla barbarzyńców nie istnieje! — A zresztą, ta szata nie na wiele się zdała; bo tkanka jéj tak misterna, iż nie kryje żadnego z tych cudów form. Gdy tak stałem wpatrując się w postać niebianki — pan custode zbliżywszy się do nas a poważnie zażywając tabaczkę, rzekł: „Patrzcie signori i podziwiajcie przedewszystkiém mistrzowstwo, z jakiém rzeźbiarz dokonał draperyi!“ Nie zupełnie rozumiejąc, co mi prawił, zbliżam się o kilka kroków do posągu — ów chiton z gazy coraz przezroczystszy. Już przystąpiłem tak blizko, że prawie mogłem ręką dosięgnąć téj Flory, a jeszcze, jeszcze nie mogłem przypuścić, aby te szaty nie były rzetelną obsłoną; — dotknąłem się ich ręką, wtedy dopiéro poznałem pomyłkę moją. Ta suknia bogini jest na prawdę z marmuru! Otóż mistrz dawny wirtuozostwem swojém umiał nadać nieprzejrzystym głazom pozór przezrocza, a tak złudzić zmysły widzów. W tym posągu zaiste jak ktoś rzekł: „Szaty obchodzą najwyższe uduchowienie swoje“ — one zamieniły się niby w lekki duch, co owiał te członki urocze. Tutaj przekonać się możesz, jak to z pośród zmysłów naszych, wzrok jest zmysłem prawdziwie duchowym, idealnym; bo on zwracając się do materyi tak chętnie ją idealizuje, oddając się igrom fantazyi, a poetycznym zwodom. Bez tych ułud jego nie byłoby téż malarstwa na świecie. Przeciwnie zmysł dotykania, to zmysł istny materyalista; on prozaicznym, realnym, on podejrzliwym chłopskim rozumem, on rodzajem Sancho Pansy; on w nic nie wierzy, chyba w to, czego się palcem dotknie — u niego wierzyć jest wiedziéć. Ztąd téż wzrok zastosowany do rzeźby udaje, jak może dotykanie; bo on tu ma do czynienia z materyą a z pełną przestrzenią, i dla tego wzywa tak często o pomoc zmysł dotykania, gdy o formę w przestrzeni chodzi. Wzrok sam przez się w czystości swojéj jest, jak dopiéro rzekłem, zmysłem stosującym się do malowania; w téj dziedzinie on widzi, on sam sobie wystarcza, nie potrzebując pomocy dotykającéj się ręki. Postać ta prawą rękę spuściła podtrzymując chiton swój, którego fałdy ze sutém bogactwem spływają z boków; lewą rękę podniosła, piastując w niéj bukiet kwiatu, i z téj strony spadają gęste fałdy sukni. Na całym przodzie tylko szata mieni się w lekkie eteryczne marszczki przezroczyste, zdradzające wdzięki uroczego ciała. Posąg ten znaleziono w Rzymie w łaźniach Karakalli, a w stanie tak ciężko uszkodzonym, że wymagał znacznego uzupełnienia. Nie będziemy się rozwodzić, czyli to arcydzieło jest rzeczywiście kwiatów i wiosny boginią, z którą zefiry igrają, obwiewając jéj szaty — czyli ono przedstawia „nadzieję, spes“ — czyli jest jedną z muz, jak niektórzy miéć chcą. Ważniejszém byłoby dla naszego celu rozwiązanie pytania, do któréj epoki sztuki odnieść należy tę czarodziejską boginię? Przecież ta jéj metryka jest arcy nie pewna. Sądząc wedle cudności form a szlachetności całéj postawy, a z mistrzostwa samego wyrobienia, zdaje się z pewnością, że ona się zrodziła w czasach

wielce jeszcze świetnych dla sztuki. Jednak z drugiéj strony to czarodziejstwo złudne udające przezroczystość draperyi, a właśnie z takiém wirtuozostwem dokonane, dowodzi, że to piękne dzieło nie powstało w czasie najwyższego południa artyzmu greckiego; bo w téj epoce, pełnego rozkwitu sztuki, fantazya mistrzów była daleką od szukania ułudy a sztuczności misternéj. Sztuka wtedy poważną i uroczystą będąc, nie zniewalała bynajmniéj marmurów do udawania gazy a tkanek pajęczych, przezroczystych. Ośmieliłbym się tedy powiedzieć, że najdawniejszą epoką, do któréjby odnieść można ten posąg, jest czas Lisippa i jego następców, i że nawet bardzo być może, że on powstał nierównie późniéj, i że pochodzi z rzymskiego okresu greckiéj sztuki.

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

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

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

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

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

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



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



*Fig. 76.* **Aristides** *(Aeschines).*

Zdaje się prawie z pewnością, że koncepcya naszego posągu zrodziła się w epoce trzeciéj, więc najświetniejszéj greckiego artyzmu, a zwłaszcza przy jéj końcu; zgadnąć téż można, iż ten nasz Aristides jest duchem szkoły ateńskiéj (a nie peloponezkiéj). Do tych wniosków wiedzie nas nie tylko wysoka a doskonała piękność posągu, ale owe szczęśliwe połączenie charakteru i prawdy z idealnością, owe mistrzowskie ześlubienie natury a duchowości, będące tak przeważną zaletą téj statui.

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

Tak zrozumiesz zarazem, czém się dzieje, iż nowożytnéj historyi ludy będące nawet rejami tegoczesnéj cywilizacyi, wielokrotnie zapędzają się, by u siebie stworzyć kształt społeczności odpowiedni onéj greckiéj formie. Lecz te zapędy roztrącają się zawsze i zawsze o wybujanie jednostek, o indywidualność ludzką, która rozwinięta tak silnie przez ostatnie półtora tysiąca lat dziejów ludzkich nie chce i nie może ustąpić z nabytku swojego. Prawda, że i w dawniejszéj Grecyi późniejszym czasem wzmogła się ta indywidualność jednostki, lecz wtedy téż ów demos się rozwiał, uleciał ze ziemi, a Grecya kornie czołem uderzyła przed indywidualnością macedońskiego Aleksandra; później nawet uklękła przed awanturnemi żołdakami, ladajakiemi indywiduami, co się zwali następcami jego.

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

(*) Zob. powyżéj str. 146.



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

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

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

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

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

Wspominam w téj sali o téj cudnie pięknéj a szlachetnéj *Westalce*, co jest ideałem niewieściego wdzięku, i o indyjskim *Bachusie*, o brodzie długiéj kędzierzawéj, a który tak z obca się patrzy na ten dzisiejszy świat nasz.

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

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



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

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

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

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

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

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

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



nieudolność, rozwiedzie się z dawną myślą, porzucając na zawsze mylną, złudną do poezyi ochotkę.

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

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

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

(*) Ob. tymczasowy Szkic historyi sztuki starożytnéj w T. III, str. 154.

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

Drugiém ogniskiem ówczesnéj sztuki była wyspa Rhodus, będąca rzecząpospolitą. Zdaje się, że na tym kawałku lądu na morze rzuconym, dochował się w dzielności czerstwy praojców duch. Dawny obyczaj i rząd, dawne zacne uczucie, nie mizdrzące się do lada szczęśliwego awanturnika, ale oddające hołd zasłudze publicznéj: więc natchnienie artystyczne jeszcze czerpiące swoje siły z głębi duszy ludu swojego stało się powodem, że i tutaj sztuka Hellenów obchodziła piękną, pogodną jesień swojego żywota, a to jeszcze wtedy, gdy po innych dzielnicach greckich świat artystyczny już zaszedł zimową szarugą i skrzepnął mrozem. Tak się stało, iż téż na Rhodus zawiązała się szkoła, co uświęciła bytność swoją w dziejach sztuki pomnikami, które po wszystkie wieki nie przestaną być zaszczytem twórczéj siły człowieka. Wszak dość wyrzec, że dziełem téj szkoły jest owa gruppa Laokoona, będąca zaiste przedmiotem hołdów wszystkich czasów i wszystkich następnych pokoleń (**). Téjże saméj szkole obecne nam pokolenie zawdzięcza tę gruppę *Wołu Farnezyjskiego* stanowiącą tak przeważnie sławę zbiorów burbońskich w Neapolu. I o niéj tutaj głównie mówić nam przychodzi.

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

Wspomnijmy choć naprędce o cechach charakteryzujących tę epokę.

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

(*) O téj szkole pergameńskiéj pomówię więcéj na swojém miejscu. Tutaj tylko wspominamy, że posąg Kapitoliński — dawniéj mylnie zwany *Gladiatorem umierającym* i gruppa we Villa Ludovisi, także błędnie nazwana *Paetus Arria*, są dziełami szkoły w Pergamus.

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



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

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

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

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

Uważmy jako i w téj epoce czwartéj, arcydzieła wyrażające bogów, rodzą się wprawdzie jeszcze z pod ręki mistrzów, ale te posągi nie są bynajmniéj nowym pomysłem, lecz jedynie naśladowaniem dawniejszych ideałów; nie stanowią tedy cechy charakterystycznéj téj epoki. Tę cechę jego zradza raczéj ów pierwiastek dopiéro co powyżéj wspomniany.

Ta epoka czwarta jest zarazem ostatnią właściwéj sztuki greckiéj; bo następna to jest piąta będzie już sztuką grecką zmienioną pod wpływami Rzymian, będzie sztuką grecko-rzymską. Widzimy tedy, że nam się należy bliżéj przypatrzyć cechom charakterystycznym téj epoki.

Z tego co się dopiéro rzekło widzimy, że ta epoka czwarta sztuki (zajmująca jak już wiemy przeciąg czasu od Aleksandra Wielkiego do zburzenia Koryntu przez Rzymian 336 do 146 przed Jezusem Chrystusem), obierze za główną osnowę swoją naturę ludzką, ale będzie miała już to właściwego, iż ona tę naturę ludzką teraz uchwyci w sytuacyach chwilowych, nadzwyczajnych, w chwili prostéj patetyczności. Teraz artyzm przedstawi chwile, gdy moce wewnętrzne ludzkie występują z całą potęgą swoją, to jest, gdy sama przez się wyłączna patetyczność porusza i wstrząsa człowiekiem i gdy ogólna jego indywidualność, jego natura trwała będzie jakby przytłumiona przez gwałtowność chwili. Ta patetyczność atoli nie będzie więcéj już tragiczną w ścisłém znaczeniu; bo w tych teraz dziełach obecny jest tylko sam jeden pierwiastek ludzki, a braknie wyrażenia owych idei nadludzkich, nadziemskich. A jak uczucie gwałtowne, wstrząsające człowieka do dna, jest jakby gromem przemijającym, tak i sytuacya, którą nam dzieło sztuki przedstawia, z istoty swojéj może być także tylko jedną chwilą, przemijającą jak błyskawica.

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

Przedewszystkiém pamiętajmy, że ona jest dziełem dwóch mistrzów, związących się *Apollonios* i *Tauriskos*. Oni oba rodem z Tralles, lecz winni artystyczne wykształcenie swoje szkole rodyjskiéj. Jest prawie rzeczą nie wątpliwą, że ta gruppa wykonana była w czasie najświetniejszym téj szkoły, zatém między rokiem 250 a 150 przed Chrystusem.

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

(*) Ob. tymczasowy Szkic historyi sztuki starożytnéj w T. III, str. 154.

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

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

Tak tedy mit jest, jak rzekłem, pełen patetyczności tragicznéj; lecz takowa ani jest, ani być mogła wyrażona w dziele rzeźbioném. Treść tego mitu nadaje się do poezyi, ale nie do rzeźby. I zaiste! patrząc na tę arcymistrzowską gruppę, widzimy jedynie bezbronną niewiastę oddaną na okrutną śmiertelną pastwę i twardych, nagich młodzieńców gotujących jéj straszliwy skon. Ale nie widzimy, jak u Nioby jéj przeszłości obciążonéj winą, nie pojmujemy przeto powodu tych okropności (*). Podobnie po braciach ani widać, że oni mszczą się krzywd wyrządzonych matce, ani téż ze samego dzieła nie zdołamy przeczuć, że ich samych czeka kara za wygórowaną żądzę zemsty, co ich niepohamowanie uniosła w ostateczność okrucieństwa. Słowem główne figury w tém dziele nie wyrażają bynajmniéj idei wyższéj, idei nadświatnéj sprawiedliwości, która wcześniéj lub późniéj spada karą za winę. Tutaj tedy nie ma prawdziwéj patetyczności tragicznéj. W tém dziele występuje jedynie uczucie gwałtowne, unoszące człowieka, więc prosta patetyczność (o ile uczucie gwałtowne cierpienia, niby passya, bierność uczuć, patetycznością zwać się może). Dirke przedstawia uczucie rozpaczy, trwogi śmiertelnéj, bezdennego strachu. Podobnie obaj bracia są jedynie objawem gniewu, żądzy zemsty, zapalczywości bez miary.

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



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

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



*Fig.* 77. **Wół Farneżyjski.**

nam skrócić jéj wyjaśnienie. Pod nogami byka padła nieszczęsna Dirke. Zetus, jako sroższy z dwóch braci, przywiązuje ją za włosy do rogów rozhukanego wołu. Dzikie zwierzę szaleje, wyrywa się z wściekłością; Amphion całém natężeniem sił swoich wstrzymuje szarpiącego się wołu; bo jeszcze Zetus nie dokonał straszliwéj roboty; potrzebuje jeszcze chwilki, by przywiązał na skon wskazaną

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

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

Na pierwszy rzut poznajemy, że ta gruppa jest ujęta w stylu raczéj malarskim, niż plastycznym. Z jakiéjkolwiek strony staniesz, zawsze jednę figurę zasłaniają choć w części drugie. Mimo to jednak dwaj mistrze prawdziwie genialnie się wywiązali z zadania swojego. Z jakiéjkolwiek strony staniemy, zawsze gruppa buduje się z równą doskonałością, zawsze i wszędzie linie łączą się z niewypowiedzianą harmonią; nigdzie nie zobaczysz łamań ostrych, gwałtownych. A potém z jaką mądrością obliczone jest ugruppowanie tych figur! — tu wszędzie pełnia, ale nigdzie nie ma przepełnienia; wszędzie bogactwo, ale nie ma zbytku, ani ciżby. A wysoką genialnością również jest koncepcya cała; bo uchwycenie téj chwilki przelotnéj, tego, że tak powiem momentu, w którym całe zdarzenie wykipiało, spotęgowało się do najwyższego szczytu. Minuta wcześniéj, minuta późniéj, a jużby nastąpiła inna, mniéj doskonała sytuacya, nadając się już mniéj do szczęśliwego uchwycenia, a do kompozycyi tak mównéj a uderzającéj.

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

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

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



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

Istne również mistrzostwo okazali starzy rzeźbiarze w stworzeniu figur pojedyńczych; każda z nich jest arcydziełem koncepcyi a zarazem długich studyów ciała ludzkiego. Te piękne i zuchwałe męzkie formy dwóch młodzieńców, dziwnie pięknie patrzą obok kształtów niewieścich Dirki i Antiopy tak miękkich i wdzięcznych. A ten sam byk; on tak przepyszny w téj dzikiéj zwierzęcéj sile swojéj, on tak okazałym przedstawcą bezrozumnych gwałtów natury.

Lubo tedy scena przeraża uczucie widza strachem, jednak stając to z téj, to z owéj strony téj cudownéj gruppy, znajduje coraz inne piękności, a te piękności są tak świetne, iż zapomina na chwilę o zgrozach okrutnych. I rzeczywiście jest czém się pokrzepić i odpocząć sobie po strachach i okropnościach.

Szkoda tylko, iż miejsce, w którém ustawiono tę kolosalną gruppę jest tak niedogodne. Lubo korytarz jest szeroki; przecież nie wystarczy, aby gruppie takich ogromnych wymiarów przypatrzyć się można ze wszech stron, z odległości odpowiedniéj; a co gorsza, dzieło to ustawiono na podnóżu zbyt wysokiém. Stawałem na stołku, przenosząc go z kolei na różne punkta; ale z trudnością tylko mogłem użyć uroków dłuta téj starożytnéj skulptury.

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

Ani wątpię, że czytelnikom moim od dawna przyswoiła się ta postać; wszak jéj pełno po rycinach, a co chwila pokazuje się, choćby w ladajakich odlewach gipsowych. Nasz drzeworyt (str. 162) *fig. 78*, przypomni nam to dzieło sławne. Herkules farnezyjski stanął w pokoju — on oparł maczugę o skałę, a objąwszy ją lewą ręką, podparł na niéj pachę; ku lewemu téż bokowi waży brzemię całego ciała, przeto ono téż cięży na lewéj nodze nieco naprzód wysuniętéj. Herkules głowę dumającą z lekka ku ziemi pochylił,

(*) Pod tym względem, jak się zdaje, gruppa byka farnezyjskiego jest istotnie wyższą, niż Laokoon, w którym z jednéj strony rolę czynną mają tylko ohydne węże, a rola bierna przypada na Laokoona i jego dzieci. Bo łamanie się ich jest raczéj skutkiem śmiertelnéj trwogi i fizycznéj boleści, a nie jest bynajmniéj bronieniem siebie. W gruppie neapolitańskiéj są to ludzie, owi dwaj bracia, a nie byk, co wykonywają czyn z narażeniem siebie; byk jest tylko ich narzędziem.

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

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

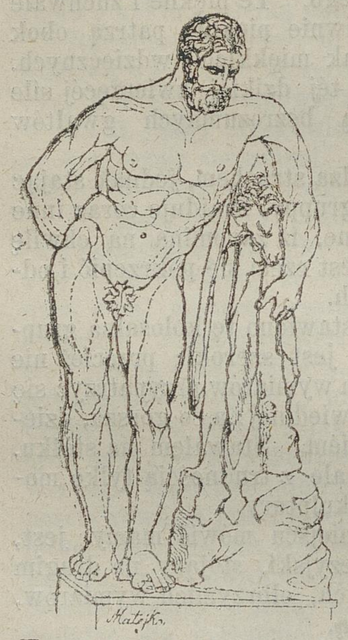

*Fig. 78.* **Herkules Farnezyjski.**

Ani wątpić, że Lysippowi chodziło w tym posągu o wyrażenie najwyższéj potęgi fizycznéj. Ztąd głowa małych wymiarów w porównaniu do ogromu ciała; ztąd kark krótki, a potężny, jak u byka, powiada Winkelman (die Gesch. der Kunst, str. 272), krótkie włosy kędzierne nad czołem; ztąd muskuły rąk, piersi, pleców tak potężnie występujące. Gdy atoli mistrz zarazem pragnął uniknąć podsadzistości ciężkiéj, a nadto wyrazić zdolność do szybkich biegów, zatém piersi, ramiona, plecy uczynił w proporcyi nieco wązkie, a natomiast części dźwigające, służące do zmiany miejsca, więc uda i nogi uczynił nieco długie w porównaniu do całéj postaci.

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

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



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

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

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

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

Herkules trzyma w dłoni prawéj zdobyte złote jabłko Hesperidów.

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

Rzekłbym, iż z tych tysiąców przechodniów, co szeregiem licznych pokoleń stawali z kolei przed tą herkulesową postacią, nie jeden mimowolnie porównywał własne życia swojego mozoły z dziejami mitycznego bohatera Hellenów. I zaprawdę, każdy człek byle uczciwy, więc dokonywający sumiennie swego doczesnego zadania, nie litujący ostatnich sił, byle spełnił tę twardą pańszczyznę zadaną sobie na ziemi, jest na miarę tych sił swoich bohaterem takowym — jest takim Herkulesem, gdy wśród pracy i trudu, znękany na chwilę, głęboko z całych piersi odetchnie, stanie i marzy i duma o téj ciężkiéj pracy dni swoich. Czyli kto pługiem lub piórem, słowem lub ręką, duchem lub ciałem odrabia te nałożone powinności swoje; toć on twarde ze życiem stacza walki i boje, których końca ani przeczuć, ani przewidzieć. A zważ! — mniejsza to rzecz jeszcze owe udzieranie się o biedny chleb powszedni, cięższe nierównie są łamania się z sobą samym — ciężéj i boleśniéj jeszcze na nas biją owe troski i trwogi, co uderzając w uczucia, odradzają się bez ustanku, jak owa herkulesowa hydra stugłowa! A cóż dopiéro drogich nadziei zwody i straty i skony, co rozdzierają serce śmiertelną raną, którą człek już przez życie całe nie wygoi, nie uciszy, którą do grobu swojego zaniesie jeszcze krwawą, jeszcze otwartą. — Patrz w duchu tych ludów dawnych! One w poezyi swych wieszczów wyśpiewały mity tajemniczéj mądrości pełne; a gdy te ludy dojrzały świadomością siebie — już ich mistrze w sztuce, owe tony i pieśni wieszczów dawnych wcieliły w marmury, unaoczniając ludowi swojemu w rzeźbie mądrość praojcową. A ten ich lud patrząc na tę poezyą kamienną, sam siebie w niéj poznaje, nią rozpala ducha do wielkich czynów, do poświęceń wielkich. Nawet wtedy, gdy lud ten dopełnił zacnie powołania swojego i wyczerpał już siły wszystkie swojéj istoty — wtedy on jeszcze z tych postaci marmurowych snuje przedłużenie żywota swojego. Ten Herkules był zaiste dawnym Hellenom potuchą i w życiu prywatném i wśród znękania, dodawał serca, by wytrwali w zacności aż do końca dni swoich.



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

---

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

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

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

---

*Neapol.*

(Dalszy ciąg.)

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

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

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



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

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

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

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

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

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



pragnął się mięsem pożywić. Moglibyśmy długo prawić o sztuczkach i konceptach wyrządzonych przez niego spółbogom i ludziom, ale te gadki powszechnie znane, bo rozgadane od dawna komerażem po Olimpie i po ziemi. Powiedzmy raczéj o czasie zrodzenia tego posągu, który bez wątpienia należy do najcudniejszych dzieł starożytnéj sztuki. Wiemy, że wynalazca ideału Merkuryusza czyli Hermesa był Polykletus współczesny Fidyasza, a główny mistrz szkoły na Peloponezie. Wiemy również, iż późniéj, bo za czasów Aleksandra, Lysippus był jéj odnowicielem; widać tedy, że posąg ten dokonany został w końcu trzeciéj epoki greckiego artyzmu, a trwającéj mniéj więcéj do roku 336 przed Chrystusem.

Jeszcze stałem w obec tego posągu, podziwiając tę piękność młodzieńczą, tę melodyjność falistą jego form, tę naturę niby nadziemską, nadludzką, a jednak naturalną i realistyczną — gdy promienie słońca, wpłynąwszy wysokiém oknem, oblały złotem swojém tę cudną zieloność przedwiecznego bronzu, a włosy bożka ułożone w misterne krótkie kędziorki zajaśniały światłością, jakby dawną olimpijską aureolą.

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

Teraz spojrzyj na tę małą *Dyanę;* ona w sukience krótkiéj, podkasanéj, nóżki w bócikach myśliwskich — włosy spięte, jakby naprędce a od niechcenia. Otóż mistrz dawny chciał wyrazić chwilę, w któréj bogini, bieżąc gwałtownym pędem, nagle się zatrzymała, dognawszy zwierzyny. Jakoż to widać z lewéj nogi wysuniętéj biegiem naprzód, ale już silnie na ziemi wspartéj, gdy tymczasem prawa, tylko koniuszczkiem stopy dotyka się ziemi. Powiew sukni — dzielność, którą lewa ręka trzyma łuk, a ułożenie ręki prawéj i jéj palców dowodzi, iż bogini już naciąga ku sobie cięciwę, napinając

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

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

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

(*) Porów. *E. Braun* Kunstmythologie, str. 30 i następne.
(**) Zob. powyżéj str. 113.
(***) O czasie Praxytelesa ob. Szkic dziejów sztuki greckiéj.
(****) Poprzednio *Casa di Goethe.* — St.
(*****) Rysunek tego fauna czytelnik znajdzie poniżéj, bo przy opisie Pompeji; tam umieszczony jest wśród innych figur, zdobiących niegdyś studnie i impluwia pompejańskie.
(******) Ob. *Selvatico* Storia delle Arti i t. d. T. I, str. 449.



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

Ale zapytujecie, czytelnicy moi — cóż ludzie rzeczywiście tak ponętnego, uroczego widzą w tym faunie? — Z czegoż znów go tak kochają a rozkoszują w jego widoku? — Powiem wam jedném słowem, czém się to dzieje — ot! cała potęga naszego fauna jest *wdzięk*, czyli gracya. Wdzięk zaś jest właśnie ową pięknością co się pojawia mimo niedostatków form, co się pojawia mimo przypadłości przyrodzonych ciała. Wdzięk występuje na naturze nieidealizowanéj pięknością prawdziwą, więc téż wykwita bez wiedzy, mimo wiedzy, bo jest wypływem saméj natury i jéj szczęsnego usposobienia. Słowem, wdzięk jest tém w dziedzinie piękności, czém tak zwane dobre serce w etyce a moralności. Dobre serce nie działa jeszcze na mocy zasad a wyrobionego zwłaszcza wiedzą charakteru — nie jest téż jeszcze etycznością prawdziwą, ale jest usposobieniem szczęsném do dobrego, działającém dobrze bez wiedzy własnéj. Miałbym wiele prawić o istocie wdzięku, bo to rzecz dla nas wielce ważna i wielce zajmująca, ale teraz nie chwila po temu — rozbierzemy ten przedmiot przy innéj porze.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Przy téj saméj stronie, co Plato, choć daleko od niego umieszczony posążek może łokciowy. Jest to *Fortuna* skrzydlata: ona stanęła na kuli; w prawym ręku trzyma łuk. Trudno wypowiedzieć, ile tu wdzięku w téj małéj figurce. Szaty choć fałdziste, tak lekkie a przezroczyste, postawa najwyższéj gracyi — a jakaś eteryczność unosi tę postać — ona choć z bronzu zdaje się być widziadłem, co dopiéro ziemi się dotknęła, a po chwili wzniesie się do dzielnic nadgwiazdnych.

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

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

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

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

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



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



*Fig. 79.* **Popiersie Bereniki.**

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

---

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

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

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

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



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

Inaczéj zupełnie działo się u Greków. Rzekliśmy, że duch, wnętrze człowieka a świat zewnętrzny były z sobą w harmonii, że więc te dwie dzielnice nawzajem się równoważyły, że żadna z nich nie miała przewagi. Zatém idzie, iż jak rzeczy duchowe występowały w materyalnych postaciach, więc w uzmysłowionéj formie, tak nawzajem wszystko, co materyalne, zmysłowe, naturalne, bywało przez nich uduchownione. To stanowisko Greków, jak wiemy, było właśnie powodem, że oni byli ludem piękności; bo piękność jest właśnie idea w uzmysłowieniu swojém. To usposobienie Greków właśnie téż sprawiało, że oni uduchowniając przedmioty materyalne służące do potrzeb naturalnych, zmysłowych, powszednich, tém samém już takowe upiększali — tém samém uszlachetniali, uzacniali rzeczy utylitarne estetyczną formą. W nich tedy parła moc zniewalająca ich, aby wszędzie urzeczywistnić ową harmonią ducha ze światem zewnętrznym, aby nic nie zostawić w obec i około siebie, coby nie było odgłosem téj harmonii — oni mieli jakby wstręt do wszystkiego, co jest wyrazem gołym, surowym saméj przez się natury i potrzeb fizycznych. Rzekłbym, że gdy starożytni jeszcze się nie rozwiedli wskróś z naturą i materyą, więc właśnie dla tego mimo wiedzy pragnęli ją wszędzie widzieć uduchowioną i zestrajać ją własną ich istotą duchową.

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

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

(*) Rzekliśmy już na inném miejscu, że sztuka nadobna (wyborny wyraz polski!), to jest ta, która jest na dobie, która występuje przy podanéj sposobności, różni się wielce od sztuki pięknéj. Bo ta ma cel sama w sobie; *nadobna* zaś *zdobi* artystycznie przedmioty, które już same przez się mają cel utylitarny, artyzm tedy nie stanowi ich istoty, ale jest dodatkiem. Sztuka nadobna jest przejściem z rzemiosła do sztuki prawdziwéj, wyzwolonéj, bo tworzy rzeczy utylitarne, strojąc je artyzmem, choć artyzmem jeszcze *nie wyzwolonym*, gdyż wiązanym jeszcze przez naturę a przeznaczenie przedmiotu.

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

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

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



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

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

(*) Ob. Vischer. l. c.

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

Otóż, jak fantazya starożytna ze saméj natury a znaczenia i formy sprzętów bierze myśl do stosownych przystrojeń dla tych rzeczy, a tym trybem łączy harmonią stronę materyalną a estetyczną (duchową); tak też same wielkie zjawiska a potęgi przyrody stają się dla niéj potrąceniem do utworzenia sobie bogów odpowiednich tym potęgom. A lubo te bogi nie są już dziełem zdobiącéj, nadobnéj fantanzyi, ale są już kwiatem fantazyi pełnéj twórczéj, a najwyższéj poezyi, przecież w nich zawsze jeszcze choć lekkiém echem odzywa się owa potęga natury, która była pierwszą przyczyną ich powstania, pierwszém potrąceniem dla fantazyi do stworzenia tych bogów. Podobnie się dzieje z architekturą; bo strona techniczna budownictwa, więc wszystkie członki budynku, które wypływają z natury rzeczy, z natury materyału a wątku, warunków trwania i mocy i t. d., słowem z konstrukcyi, podają zarazem osnowę do ozdób i ornamentyki architektonicznéj; tak strona techniczna (przyrodzona, konstrukcyjna, materyalna), a strona duchowa czyli estetyczna są w ścisłym związku z sobą.

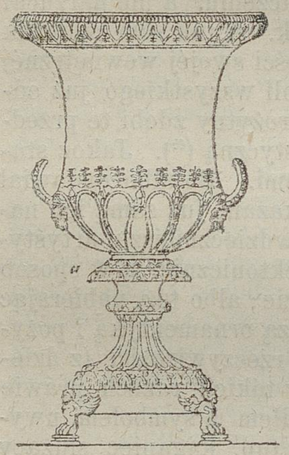

*Fig. 80.* **Krater.**

Wspomnieliśmy powyżéj, że i epoka renesansowa, będąca południem sztuki nowożytnéj, była również bujną w artyzmie nadobnym. Nie trudno nam atoli zrozumiéć charakter jéj ornamentyki, jeżeli sobie przypomnimy, cośmy tyle już razy w téj książce o architekturze renesansowéj mówili, a zarazem, jeżeli pamiętać będziemy, iż wedle różnego usposobienia ludów nie tylko europejskich, ale nawet italskich (np. Wenecyi i Florencyi) ten renesans był wielce różny.

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

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



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

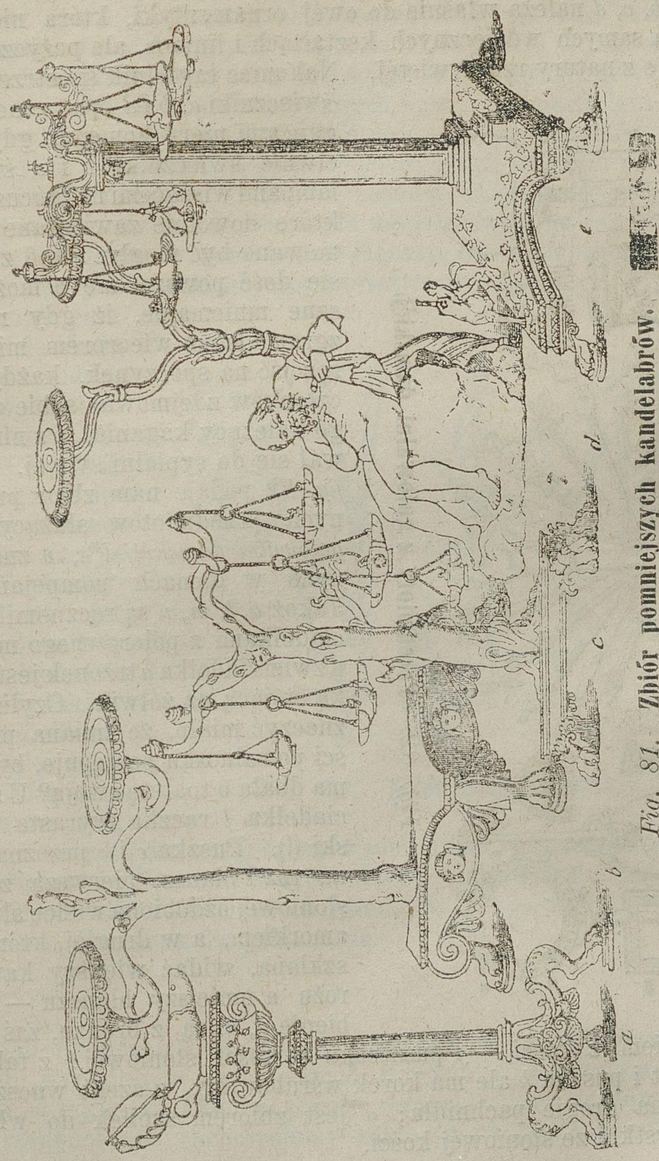

*Fig. 81.* **Zbiór pomniejszych kandelabrów.**

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

cznik *a* przeznaczony jest na jeden kaganiec, *b* i *d* zaś na dwa kagańce, *e* ma ich cztery a *c* pięć. Powtóre widzimy, że świeczniki *a* i *e* mają formy tektoniczne, niby wynikające z natury rzeczy, świeczniki zaś *b*, *c*, *d* należą właśnie do owéj ornamentyki, która nie przestaje na samych wdzięcznych kształtach i liniach, ale pożycza ozdoby swoje z natury rzeczywistéj. Nakoniec czytelnik spostrzega, jak świeczniki *a*, *b* i *d* opatrzone są kagańcami nieruchomemi, gdy przeciwnie świeczniki *c* i *e* świeciły lampami wiszącemi na łańcuszkach, które dowolnie zawieszane i zdejmowane być mogły. Ztąd zrodziło się dość powszechne a może słuszne mniemanie, iż gdy rodzina zgromadzona wieczorem miała się rozejść na spoczynek, każdy z jéj członków zdejmował sobie do niego należący kaganiec, i z nim udawał się do sypialni swojéj. Nasza *fig. 82* podaje nam zbiór przeróżnych przedmiotów służących do *gotowalni damskiéj* (*), a znalezionych w domach pompejańskich. Jakoż *a*, *l*, *m*, *n* są ręcznemi zwierciadełkami z polerownego metalu; u zwierciadełka *a* trzonek jest figurką stojącą na żółwiu. Czyliżby to znaczyć miało, że zmiana piękności pomaluczku postępuje, byle dama dbała o toaletę swoją? U zwierciadełka *l* rączka wyrasta z maski (!). Puszka *c* i *e* przeznaczone na róż i blansz, pierwsza z kości słoniowéj ozdobiona wielce słusznie amorkiem, a w drugiéj, która jest szklaną, widać większy kawałek różu a mniejszy blanszu — grzebienie *d*, *k*, są z bronzu, zaś *i* jest grzebieniem z kości — *f* puszeczka z kości słoniowéj; z takowéj kości jest i puszka *h* ale ma korek wśrubowany, z czego wnoszą, iż służyła na drogie pachnidła; *g* jest zbiorem szpilek do włosów, one wszystkie ze słoniowéj kości.

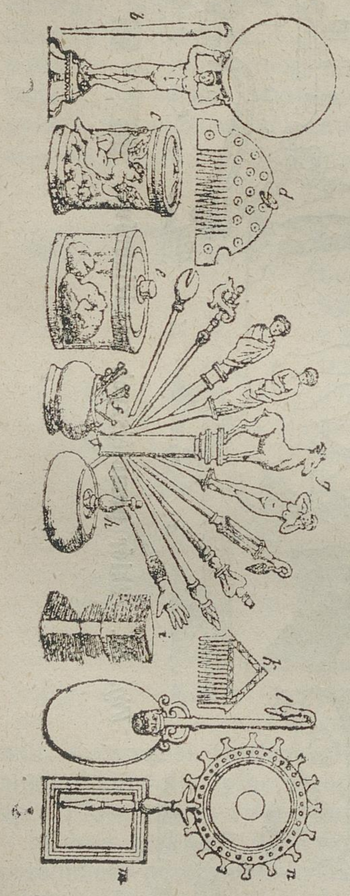

*Fig. 82.* **Przedmioty z gotowalni damskiéj.**

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



Wszak kratery, świeczniki a lampy są sprzętami pokojowemi, a przedmioty toalety służą damom, więc jeszcze rozumiemy ich w tych wszystkich rzeczach pretensyjkę do pięknych form — ale nasz drzeworyt *fig 83* przedstawia zbiór ważek, więc narzędzi pewnie nie pokojowych, ale utylitarnych i najprozaiczniejszych, bo przeznaczonych dla handlarzy, jatek i kuchni, a jednak i tutaj widzimy uczucie estetyczne a skłonność do wdzięcznych form. Te narzędzia należą do tego rodzaju ważek, które do dziś dnia bywają w częstém używaniu, a zwykle u nas zowią się *przezmianami*, czyli *wagami rzymskiemi*. Jak wiadomo, ich teorya na tém się zasadza, iż ciężarek jest zawsze jeden i ten sam, ale za to przemienia miejsce swoje na ramieniu wagi; im zatém towar ważony będzie cięższy, tém daléj wypada odsunąć od podpory ciężarek, aby się z towarem równoważył. Z tąd też na tém ramieniu odznaczona skala okazująca oddalenie to, a tém samém wagę towaru. Czytelnik spostrzega, iż jedne z tych przezmianów mają ciężarki w kształcie żołędzi lub wazoników a trzy zaś w kształcie główek ludzkich. Jedne z nich opatrzone są w same haki do zawieszania towaru (jak 2, 4, 5), inne zaś (jak 1 i 3) łączą w sobie i haki i miseczki do wkładania towarów. Niektóre z tych ważek (jak 2 i 3), mają dwa różne miejsca dla towaru; rzecz jasna, że téż dla tego na ramieniu tych ważek oznaczona dwojaka skala.

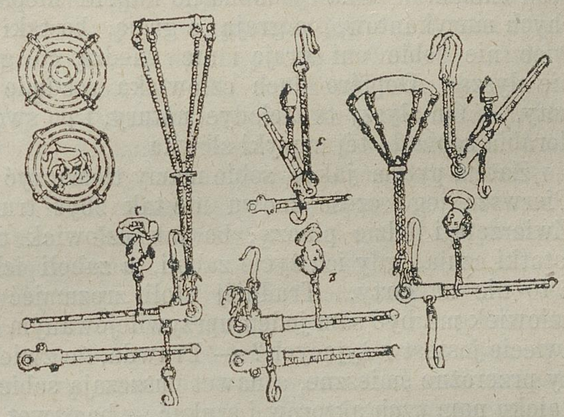

*Fig. 83.* **Zbiór wag i ważek.**

---

Mając ukończyć dziś spełna rozprawę o rzeźbie starożytnéj w ogóle, wypadałoby nam jeszcze wspomnieć o bogatym zbiorze kameów a rzniętych kamieni przechowanych w tém muzeum; — jednak przedmiot ten zachowujemy sobie do innéj późniejszéj sposobności.

*Neapol.*

(Ciąg dalszy.)

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

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

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

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



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

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

Dajmy atoli pokój tym zwierzątkom, a rozbierzmy bliżéj rzecz tę, która nam się właśnie wielce przyda, jak to obaczymy późniéj.

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

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

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

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

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

---

(*) Zeising l. c.

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



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

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

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

---

(*) Zeising l. c.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Nie ma rady, nie można oprzéć się pokusie! Więc kupujemy bilety — więc kupujemy téż losy na oną loteryą. Korytarzem wązkim, nizkim, krętym, stromo spuszczającym się w dół schodzimy, niby w piwnicę, w jakieś podziemie — aż na końcu oblewa nas jasny brzask światłości — jesteśmy w teatrze. On miniaturowy, ale schludny, a przedewszystkiém tak w nim domaszno, a poufnie, iż się zdaje, że cała ta publiczność, czyli w lożach, czyli na galer yi, czyli na parterze, czyli ona zamożna, bogata, lub uboga, czyli z czapką czerwoną rybaka na głowie, czyli z książęcą mitrą na powozie, jest tylko, jakby jedną rodziną. Rzekłbyś, że tu wszyscy patrzą się na siebie tak poufale, jak dobrzy sobie znajomi. Bo widzisz ta cała publiczność przejęta jest jednym i tym samym wspólnym duchem, ona jest na wylot rodzimą, ona cała czuje wskróś po ojczystemu. A choć te dudki i principi, te conty i marchesowie z wierzchu nabrały skorupy niby ogólnéj, europejskiéj arystokracyi, ta skorupka jest jednak bardzo cienką i przezroczystą; przy lada sposobności wyziera na wierzch wnętrze, rdzeń, duch ukryty; a ten duch, to istny neapolitański folblut. Że tak na prawdę rzecz się ma, dowodzą właśnie owe loże przepełnione eleganckim światem.

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

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

Cóż wam powiedzieć o komedyi w S. Carlino? — Wszystkie te jego komedye są zawsze jednego i tego samego rodzaju: pewne figury, pewne charaktery są tu stereotypowe, i wracają we wszystkich sztukach. Wyznaję, żem mało co mógł zrozumiéć, bo rozmowy toczyły się po większéj części w narzeczu neapolitańskiém, a tego nawet nie zrozumie rodowity Włoch z innych krain italskich. To jednak nie zawadzało mi wcale. Giestykulacya i mimika i intonacya głosu tak tutaj jest mistrzowska, żeby się może zupełnie bez mowy obeszło. Treść zaś komedyi zupełnie sobie zwyczajna. Młodzieniec oświadcza się staréj ciotce donnie Pangrazia o rękę jéj siostrzenicy. Ciotka, pełna pretensyi o swoich urokach, mizdrzy się i wdzięczy, i protestuje stare wysłużone, emerytowane kości, bo jest przekonaną, że te oświadczyny tyczą się jéj własnéj osoby. Ztąd pomyłki a nieporozumienia bez końca, ztąd sytuacye arcykomiczne. — Występuje także jakiś Marchese w kostiumie szlachty w końcu XVIII wieku. Przecież całe ubranie przesadne: olbrzymi stosowany kapelusz staje dęba na głowie, sążnista szpada sterczy u boku, dyndają na wszystkie strony długie, śpiczaste poły fraku jedwabnego, kamizelka w kwiatki ogromne, z tyłu dzwoni harbeitel potworny i t. d.; ale cały ten strój podszarzany, lada jaki. Pan Margrabia obdarzony cieniuchnemi nóżkami, ale za to cieszy się niezmiernie dużym brzuchem. Występuje on z wielką prozopopeją, nadyma się jak paw, żąda ukłonów dla swoich bogactw a wielkiego znaczenia, obiecuje złote góry, grozi każdemu szpadą, pojedynkiem. Rozpoczyna intrygę miłosną, sypie niby złotem, ale to złoto, to czcze liczbony. Włazi oknem — bierze kije, i ucieka, nie dobywszy nawet owéj groźnéj szpady i t. d. Wśród tych awantur cudzoziemiec (Anglik) przyjeżdża w nocy do Neapolu, niby on poważny, wielce ostrożny a mądry; kroczy i przemawia uroczysto z grandezzą. Nawija się Pulcinello, który mu się ofiaruje za przewodnika i przyrzeka zaprowadzić do wybornego hotelu (*). Ale Pulcinello hultaj, mentorując swojego Telemaka, po wielu dziwnych miejscach naraża go na arcy-komiczne zdarzenia. Rozumie się, że wśród podobnych, nocnych, hałaśnych historyj pojawia się koniecznie i policya: ona reprezentowana przez pana komisarza Stentorello (Tartaglia), po naszemu Jąkała. Ten jąkający się zacny urzędnik właśnie w najnaglejszych chwilach nie zdolen wymówić słowa, a gdy nakoniec przecież to słowo wyleci mu z gardła, jak z procy, już ono wręcz przeciwne temu, które chciał wymówić.



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

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

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

komiczności, objawia się w buffie tym sposobem, iż wielkie pretensye figury nie odpowiadają lichemu a prawdziwemu jéj znaczeniu, że zachodzi sprzeczność między tém czémby ona rada być, a tém czém rzeczywiście jest. A rozwój następny buffy właśnie jawnie wyświeca tę sprzeczność, roztrącając uroszczenia figury i wykazując jéj lichotę. Tak w naszéj sztuczce stara donna Pangrazia przekonana o swoich wszechmożnych wdziękach, ubrdała sobie, że każdemu mężczyznie, który ją tylko zobaczy, bez pochyby głowę zawróci; w końcu sztuki atoli z przestrachem a ze zmartwieniem swojém się przekonywa, że i traf i ludzie zadrwili sobie z niéj, że tedy na zawsze przepadły wszelkie jéj pretensye do hołdów miłosnych, których tak była żądliwa. Podobnie ów marchese hardy, butny okazuje się tchórzem, szalbierzem, słowem wskróś kulfonem: więc wyśmiany od wszystkich, kończy karyerę tak świetnie zaczętą. Tak też ów cudzoziemiec podróżujący, pełen wymyślnéj przezorności a mądrości, wystrojony na dudka. Nakoniec ów poważny urzędnik publicznego bezpieczeństwa, ów Stentorello, wbrew formalności urzędowych a przepisów, obrócony w śmieszność. Wszystkie przeto figury będące z razu czémś znaczącém, czémś niby wyższém w świecie, wystrychnione na błazenków, a to głównie przez sztuczki Pulcinella, który jest niby uosobionym duchem neapolskiego ludu, jego uczuć i jego zapatrywania się na świat.

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



Wróćmy do rzeczy. Gdy tedy buffa, jak się powyżéj rzekło, jest komiką ludu, a gdy lud przedewszystkiém nie jest abstrakcyjnym, lecz nierównie więcéj trybem zmysłowym przedstawia sobie rzeczy, więc lubi, żeby ta komiczność była wcieloną, oczywistą, dotykalną. Ztąd zrozumiéć można tę nad wyraz żywą, wybitną gestykulacyą aktorów w S. Carlino, ztąd na swojém miejscu bywają te kije, które się sypią, ztąd fizyczność figur sama przez się bywa komiczną, więc przesada w ubraniu, owe olbrzymie stósy i dziwaczne fraki, olbrzymie harbejtle i t. d., więc nawet cielesne przywary jako cieńkie nóżki, gruby brzuch, jąkanie i t. d. bywają tu na właściwém miejscu swojém. Na téj saméj zasadzie przebaczyć trzeba komiczności takowéj, jeżeli ona czasem nieco cyniczniéj swawoli, a pozwala sobie nieco zbyt tłustych a dwuznacznych konceptów. Jak się albowiem rzekło ten rodzaj komiki jest ludowy a lud mniéj więcéj bywa naturalniejszy; bo dopiéro wyższe a głębsze wychowanie, czyniąc człowieka więcéj duchowym, więc idealnym, wzbudza w nim drażliwsze uczucia wstydu.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Na Molo pełno lazaronów — oni rozdzielili się gruppami, a każda gruppa całostką i tworzy mistrzowski obrazek obyczajowy. Tutaj zebrała się kompania fachinów; każdy z nich nieodłączny od swojego kosza, co szeroki, dość długi, a za to płytki. Więc też kosz służy fachinowi i za instrument dla powołania jego, a zarazem ku własnym, osobistym wygódkom. Ten siadł na nim, niby na krzesełku — ów położył się w nim; a choć gołe nogi od kolan na świat z kosza wystają, przecież głowa znalazła oparcie, więc jéj właściciel albo śpi, albo patrzy w niebo myśląc o żelaznym wilku. Tak mu wybornie z tym koszem, a błogo, iż możesz pójść w zakład, iż co trzeci fachino spoczywa sobie w koszu, choć każdy w inny sposób wedle własnego wynalazku a konceptu. Są to Dyogenesy nowożytne, co zamieniły owę beczkę w kosz; kostium ich zwykle nie wymyślny: koszula na piersiach otwarta, szkaplerz, spodeńki płócienne po kolana, na głowie kipi czapka czerwona, lub garbi się jak stary kapelusz. Tam znowu inna gruppa: jeden legł sobie brzuchem na balustradzie kamiennéj i gawędzi z drugim, co rozpierając się na bruku ćmi sobie fajeczkę; trzeci obok nich siadł okrakiem na balustradzie i częstuje tamtych od czasu do czasu tabaczką. Ten lud tak ognisty a siarczysty a lada iskierką zapalny, zwykle bywa leniwy, spokojny i niby flegmatyczny. Około drzemiących a raczéj dumających w koszach zbiera się grono szwargotliwe, z wielkim ferworem coś sobie opowiadające, a tamci w koszach niekiedy tylko otworzą oczy, spojrzą i znów je zamrużą, jak gdyby owych na świecie nie było. Podobnie i ich pojaw zewnętrzny zdawał mi się być sprzecznością. Bo całe ciało, zwłaszcza biodra, nogi wielce foremne, niekiedy tak piękne żeby służyć mogły za model rzeźbiarzowi. A te ich ciała opalone, jakby bronz, wcale jakoś piękne na wejrzenie, bo podobne do posągów śpiżowych. Białość ludzi północnych wydaje się obok nich wiotką, mdłą i ckliwą. W zamian atoli za te zalety twarz ich zwykle bardzo nie ładna. Wyższa część najczęściéj w tył cofniona, a niższa niemal, jak u Negrów naprzód wysunięta a silnie wyrobiona. Ztąd wyraz jéj nieszlachetny, zmysłowy, a prawie zwierzęcy. Ale jakże się oni mimo woli a wiedzy artystycznie gruppują! Często gęsto te figury leżące, siedzące, stojące tak się razem złożą, iż ich tylko przenieść na obrazek. Mógłbym tutaj godzinami stać i rozpatrywać się bez końca tworzącym się a przetwarzającym obrazom. Bo ruchawość wprost południowa, brak prawie zupełnie szat, giętkość i chybkość ciała jest tak przeważnym czynnikiem malowniczości tych grupp, że ją nie łatwo po drugi raz spotkasz na świecie. Mógłbym ich pod tym względem porównać jedynie do naszych chłopków krakowskich, a więcéj jeszcze do tatrzańskich górali, z których każdy czyli siędzie, czyli legnie, czyli biega, czyli stoi, zdaje się, jakby od malarza tak był ustawiony.



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

---

*Neapol.*

(Dalszy ciąg.)

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



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

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

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

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

Gdym wczoraj wrócił do Neapolu po całodziennéj wędrówce po placach i ulicach pompejańskich, zachowałem w żywéj pamięci jedynie com był widział w pierwszéj połowie dnia a przedmioty zaś późniéj widziane wirowały mi w duszy bez ładu i szyku. Zrozumiałem tedy, że te pierwsze odwiedziny nie wystarczą, bym nabrał bliższego pojęcia rzeczy. Wypadnie mi być jeszcze ze dwa razy w Pompeji, bym się jako tako w tym świecie tak dawnym a przecież tak nowym rozpoznał i bym co najważniejszego udzielił czytelnikowi. A nie braknie tych rzeczy ważnych dla nas. Bo dotychczas w téj naszéj Podróży prawiłem wiele o architekturze, malarstwie i rzeźbie chrześcijańskich ludów, rozwodziłem się i nad skulpturą starego świata, ale tu dopiéro pierwszy raz spotykamy się z jego sztuką budowania. A mamy teraz całe — całe miasto przed oczyma naszemi.

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

W mglistéj jeszcze przeszłości, bo przed upadkiem Troi, Oskowie, jeden z pradziadowych ludów italskich, miał dać początek miastu Pompeji. Oskowie mówili własnym językiem spokrewnionym atoli z językiem rzymskim (jak np. inne języki słowiańskie pokrewne są polskiemu). Rozłożył się pompejański gród tuż nad samém morzem, fale opłukiwały same stopy jego. Wrychle też młode miasto rozkwitło zasobném mieniem, życiem szczęsném. Bo ta kraina Kampanii, słusznie jest zwana rajskim ogrodem. Tu natura, niby uśmiechająca się czarodziejka, obsypuje mieszkańców złocistemi dary; port obszerny, dogodny roztwierał im szeroki na wszech-strony handel, wzmagający jeszcze bogactwo przyrodzone. Ten port a szczęśliwe położenie nadało podobno nawet i imię miastu, bo „pompejon“ znaczy po grecku „skład“, skład towarów. Nie dziw tedy, że jak cała urocza zatoka, dziś zwana Neapolitańską, tak i Pompeja wabiła do siebie, z ówczesnéj stolicy świata możnowładnych Rzymian, którzy chroniąc się na czas niejaki zabiegów namiętnych i politycznych burz, wstrząsających stolicą świata, chętnie w Pompeji odpoczywali, ciesząc się błogą ciszą a przyrodą cudowną. Wszak tutaj miał Cycero willę swoją, tutaj przez dość długi czas żył nawet Klaudyusz.



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

„Było to dnia 24 Sierpnia o godzinie siódméj z południa (pierwsza — wedle nowoczesnego zegaru), gdy matka moja przyszedłszy do stryja uwiadomiła go, że widać na niebie obłok nadzwyczajnéj wielkości i formy. Stryj mój właśnie, co się był ogrzał na słońcu, a używszy zimnéj kąpieli, leżąc obiadował, — poczém zabrał się do studyów. Na doniesienie matki mojéj, zażądał obówia, i wszedł na wzniosły pagór, zkąd wszystko doskonale było widać. Nie mogliśmy doznać z któréj góry wznosiła się ta chmura (że to był Wezuwiusz dowiedzieliśmy się dopiéro późniéj), kształt zaś jéj był najwięcéj do sosny podobny. Pień téj chmury zdawał się być niezmiernie wysoki, a rozdzielający w kilka konarów..... tu i owdzie była biała, a w niektórych miejscach brudną i plamistą, wedle tego, czyli ziemię, czyli popioły z sobą unosiła."

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

A naprzód uważmy jaki los był nieszczęśliwych mieszkańców. Zwykle jest zdanie, a znakomitemi powagami stwierdzone, że w po-

---

przewidzieć, że w razie, gdyby się jeszcze wzmogło stałoby się bardzo blizkiém. Dla tego on (Pompejanus) kazał swoje rzeczy wnieść na okręta, pewny będąc ucieczki, byle ustał wiatr przeciwny. Gdy mój stryj przybił do brzegów, za pomocą właśnie tego wiatru dla niego bardzo przyjaznego, ściskał go (Pompejana) drżącego i pocieszał go, i dodawał otuchy. Aby zaś trwogę przyjaciela ułagodził własnym pokojem duszy, każe sobie przygotować łaźnią, i położył się by wieczerzać, a to z wielką wesołością, czyli też, co również tyle znaczy, z obliczem wesołém."

„Tymczasem z Wezuwiusza na wielu miejscach buchały szerokie płomienie i wysoko wznoszące się pożary; a te światła potęgowały jeszcze grubą ciemność nocy. Stryj mój, aby uśmierzyć przestrach towarzyszy, twierdził, że te ognie pochodzą z gorejących samotnych dworów opuszczonych przez przelęknionych włościan, a zostawione na pastwę płomieni. Poczém udał się na spoczynek, i spoczął na prawdę głębokim snem. Bo ci, którzy byli na dworze, słyszeli jego oddech, który dla duszy jego był cięższy i głośniejszy. Lecz przysionek, który prowadził do komnaty tak się już był napełnił pumexem i popiołem, iż po jeszcze dłuższéj przewłoce, stryj mój nie mógłby wyjść z téj komnaty swojéj. Obudzono go tedy. On udaje się do Pompejana, i do drugich, którzy także byli czuwali. Teraz wspólnie naradzają się, czyli mają czekać w domu, czyli też wyjść na otwarte pole. Jakoż częstém i ogromném dygotaniem ziemi domy chwiały się, i jakby ruszone z węgłów swoich, zdawało się, że to w tę, to w ową stronę odchodzą, to znowu, że wznoszą w górę. Z drugiéj strony obawiali się spadających na otwartém polu choć lekkich i wypalonych pumexów. Porównywając niebezpieczeństwa wybrano to drugie jako mniéj straszne. U niego (u mojego stryja) snuły się dowody za dowodami, u tamtych zaś jedne strachy przezwyciężyły drugie. Wszyscy wiążą poduszki chustami na głowach, aby się od spadających kamieni uchronić. Już gdzieindziéj jaśniał dzień, tutaj zaś trwała noc gęstsza i ciemniejsza od wszystkich nocy, oświecały ją jedynie pochodnie i wiele innych przeróżnych świateł. Wyszli na pobrzeże, by z blizka się przypatrzéć, czyli się na morze puścić można, lecz wody były jeszcze rozjuszone i gwałtowne. Stryj mój wtedy położył się na rozpostartéj chuście raz i drugi żądał zimnéj wody, którą pijąc pokrzepiał się. Niezadługo płomienie, a pędzący przed niemi odor siarki, tamtych nagli do ucieczki, jego zaś zniewala do podniesienia się z ziemi. Powstał wsparty na dwóch sługach, lecz zaraz padł uduszony, jak mniemam, gęstym wyziewem siarczystym; zwłaszcza gdy zapewne kanał oddechowy się ścisnął, który u niego był słaby, ciasny i podległy częstym kurczom."

„Gdy dzień wrócił (to jest trzeci, licząc od tego, który stryj jeszcze oglądał), znaleziono ciało jego nietknięte, całe, przykryte, ubrane. A był podobniejszy do śpiącego niż do umarłego."

„Tymczasem ja sam i matka bawiłem w Misenum. Lecz to nie należy już do historyi, a ty żądałeś jedynie wiadomości o jego skonie....."

Otóż jest list pierwszy pisany właśnie bez mała lat temu tysiąc osiemset; przetłómaczyłem wiernie jego wyrazy — gdzie niegdzie tylko pomniejsze ustępy opuszczając. Rzekłbym, że sam tryb opisu w tym przedwiecznym liście, jest również zajmujący jak i opis sam. Rozwleklibyśmy rzecz zbytecznie, gdybyśmy chcieli podobnie sobie postąpić z drugim listem Pliniusza; lepiéj będzie gdy skrócę wyrazy jego, przytaczając jego słowa jedynie w miejscach najwięcéj charakterystycznych.

Znać, że ostatnie przez nas przytoczone słowa pierwszego listu, były powodem, że Tacytus prosił Pliniusza, aby mu opisał trwogi i wypadki, które sam przebył w Misenum. Zaczyna tedy od wyrazów Enejdy Wirgiliusza (ks. II, w 15): „choć myśl się na wspomnienie wzdryga, zaczynam (quamquam animus meminisse horret, luctuque refugit, incipiam)."

Opowiada tedy, że zostawszy li dla studyów w domu, po odjeździe stryja kąpał



równaniu do ludności miasta, nie zbyt wiele osób zginęło, jak się tego domyślają ze szczupłéj liczby szkieletów znalezionych w Pompeji.

---

się, wieczerzał i spał niespokojnie i krótko. Zatrwożona okropném trzęsieniem ziemi matka jego, wpadła do sypialni, a właśnie też on był się zerwał, aby ją obudzić. Siedli na dziedzińcu oddzielającym umiarkowaną odległością domy od morza. Pliniusz kazał sobie podać Liwiusza i czytał w nim i czynił wypisy. Wtém zjawia się przyjaciel stryja, on dopiéro nie dawno był do niego z Hiszpanii przybył, i łaje cierpliwość matki i lekkomyślność młodzieńca. Pliniusz atoli nie wypuszcza książki z ręki. On sam powiada, że nie wie, czyli nim powodowała śmiałość, czyli też niemądrość, jakoż miał dopiéro wtedy lat 18. Co do nas wolimy rzeczywiście przypisać postępowanie jego niedojrzałéj młodości, bo inaczéj jakżeby usprawiedliwić synowca, co puszcza starego stryja na niebezpieczeństwo, a sam zostaje dla jakichś tam studyów! Była to właśnie chwila do studyów i czytania Liwiusza!

Już godzina pierwsza (po naszemu szósta) zrana, a jeszcze dzień był wątpliwy i ociągający się. Gdy domostwa w około się chwiały, grożąc okropném niebezpieczeństwem, wypadało opuścić miasto. Za ich przykładem ruszają tłumy ludności. Wyszedłszy po za domy zatrzymują się. Lecz tu nowe dziwy, nowe strachy ich czekały. Wozy, którym kazali wyjechać z miasta, choć na otwartém polu, rzucane były to w tę, to w ową stronę, ani pomogły podłożone pod koła kamienie. Widzieli, jako morze samo w sobie się chłonęło, a przez trzęsienie ziemi fale nawzajem się parły. Spostrzegli mnóstwo zwierząt morskich zostawionych na piasku pobrzeżnym. Po drugiéj stronie golfu chmura sroga, okropna, miotała płomienie kręcące się, wężykowate, podobne do błyskawic, lecz nierównie ogromniejsze. Przyjaciel z Hiszpanii zaklinając imieniem stryja, nagli gwałtownie do ucieczki. Na co Pliniusz i matka odpowiadają, że nie mogą myśléć o własném ocaleniu póki są niepewni losu stryja. Wtedy gość już niebawem zrywa się i biegiem co tchu uciekając unosi się z niebezpieczeństwa. Niezadługo chmura rozwaliła się po ziemi i zalegała morze, otacza i zasłania Capreę wyspę, a nawet część Misenum występującą w morze. Matka błaga, napomina syna, rozkazuje mu nawet, aby się ratował, mówiąc, że on, jako młody łatwo się uchroni, a ona obciążona latami i niemocą chętnie umrze, byleby wiedziała, że się nie stała przyczyną śmierci syna. Na co syn rzekł, że on bez matki nie chce być ocalonym. A biorąc ją pod rękę, prosi by przyśpieszyła kroku. Matka niechętnie słucha narzekając, że wstrzymuje pośpiech syna. Już padają na nich popioły. — Obejrzał się młodzieniec — i obaczył za sobą wyziewy gęste zbliżające się niby rzeka. „Zboczmy nieco z drogi", rzekł do matki, by nas ciżba w ciemności nie wywróciła, i niezadeptała na gościńcu. Ledwie się zatrzymali a już zapadła ich noc; ale ta noc nie była podobną do nocy, gdy nie ma na niebie księżyca, lub gdy chmury zakryją niebo, ona była grubą ciemnością jaka bywa w miejscach zamkniętych po zgaszeniu świec. Wtedy słychać było jęki niewiast, kwilenia się dzieci, wołanie mężczyzn. Ci rodziców, ci dzieci swoich, inni małżonków krzycząc szukają. Jedni opłakują własny los swój, drudzy nieszczęście swoich; byli i tacy, co bojąc się skonu śmierci wzywali. Wielu wznosiło ramiona ku bogom, inni wołali, że nie ma bogów, i że nastała dla świata noc ostatnia, noc wieczna. A wśród téj zgrozy byli i tacy, którzy prawdziwe niebezpieczeństwo zwiększali zmyślonemi okropnościami..... Potém się wyjaśniło nieco, lecz to nie była jasność dnia, lecz pożoga płomieni. — Znów się zciemniło. — Popioły sypały się tak gęste, że trzeba było co chwila wstawać, zrzucać je z siebie by nie być pogrzebanym i zgnieconym ich ciężarem. — „Mógłbym się chełpić", powiada Pliniusz: „że wśród tak wielkich niebezpieczeństw ani razu nie westchnąłem, ani wydałem głosu mniéj męzkiego, bo miałem przekonanie, że ze mną razem ginie wszystko, i że ja pospołem z całym światem ginę, i to było moją wprawdzie nędzną, lecz wielką pociechą... i t. d."

Nie podając już dalszego ciągu tego listu, bo wyciąg powyższy przedstawia dostatecznie rzecz i nastrój piszącego. Ograniczamy się też krótkiém streszczeniem niektórych ustępów z Dio Cassiusa. Autor ten Historyi Rzymskiéj żyje atoli nie-

I rzeczywiście mogłoby się zdawać, że trzęsienie ziemi i inne zjawiska wyprzedzające ostateczną zgubę miasta, były przestrogą dla mieszkańców, aby uchodzili z życiem póki jeszcze czas. Zdanie takowe tém większego z razu nabiera podobieństwa, że w stosunku do bogactwa mieszkańców, bardzo mało znalazło się w Pompeji pieniędzy i sprzętów złotych i srebrnych, a tak nasuwa się myśli przypuszczenie, że Pompejanie zabrali je z sobą ratując się zawczasu z miasta.

Zaiste te wszystkie powyższe domysły mają wprawdzie wiele słuszności za sobą; śmiałbym jednak być zdania, że inne okoliczności podają w wątpliwość te domysły, i raczéj rodzą w nas domniemywanie, że wielka ilość ludzi stała się ofiarą téj strasznéj katastrofy. Jakoż z listów Pliniusza widać, że mnóstwo osób mogło zginąć w ucieczce i w szczerém polu, to od spadających głazów, to uduszeni wyziewem siarczanym, a także przypuścić można, że wielu było takich, którzy mimo rozhukanych wód w rozpaczy pragnęli morzem uciekać, i w niém poginęli. Położenie mieszkańców było okropne; — z jednéj strony szalał Wezuwiusz, trzęsienie ziemi, grad olbrzymich głazów, rozpalone popioły i rzeki ognistéj lawy; a z drugiéj strony srożyły się bałwany rozhukanego do dna morza. Prawda, że wiele znaków grożących, przestrzegając ludzi, zapowiadało im katastrofę,

równie późniéj, bo pisze około roku 200. Naprzód skreśla naturę Wezuwiusza (ks. LXVI, c. 21) a następnie (l. c. 22) powiada:

„Koléj rzeczy była taka — wiele olbrzymich postaci ludzkich przewyższające wielce ogromem swoim miarę człowieka, niby takie, jak to gigantów malują, przechadzały się (!!!) to po górze, to po okolicy, to po miastach, to znów unosiły się w powietrzu. Poczém wzlatywały gorące wyziewy, ziemia się nagle zatrzęsła tak, iż cała przestrzeń lądu zdawała się ruszać niby falami, a szczyty gór podskakiwały. Słychać téż było straszliwe głosy to pod ziemią, to nad ziemią, niby wycia okropne, morze huczało a ryki rozlegały się po niebie. Nakoniec tak straszne huki zagrzmiały, jakby się góry waliły. Olbrzymie skały wylatywały, aż na brzeg otchłani, a potém strzeliły straszliwe płomienie i całe chmury dymów, niebo zczerniało, a słońce zgasło jak gdyby w czasie zaćmienia. Jasny dzień zamienił się w noc czarną (c. 23, l. c.). Jedni mniemali, że znowu podniosły się giganty, bo nie tylko ich powietrzne postacie widać było przez gąszcz dymów, ale nawet słyszano rodzaj brzęku trąb, — inni mniemali, iż świat znowu zapada w chaosie..... Wszyscy uciekali z domów na ulice, z ulic do domów, jedni śpieszyli z lądu na morze, inni z morza chronili się na ląd, wszyscy w najokropniejszéj trwodze, a wszyscy łudzili się myślą, że wszędzie bezpieczniéj niż tam gdzie się właśnie znajdowali..... Taka zaś ogromna była massa popiołów, iż pokrywała okolicami Afrykę, Syryą, Egipt (!), że rozszerzyła się nad Rzymem, zajęła cały widnokrąg nieba i zaćmiła słońce; zatém téż i w Rzymie przez dni kilka trwoga nie była mała, bo niewiedziano co się dzieje w Kampanii, i nikt nawet nie zdołał zgadnąć przyczyny, nikogo nie stać było na domysł choćby taki, któryby mniéj więcéj przypuścić można. I w Rzymie mniemano, że świat rozsypuje się gruzami, że słońce spada z nieba, że ziemia dźwiga się ku niebu. Lubo popioły z razu (w Rzymie) nie sprawiły zbyt znacznéj szkody, lecz późniéj stały się powodem moru, który zgładził wiele ludu.“.....

„Lecz więcéj zniszczenia dokonał w rok późniéj w Rzymie ogień srożący się na ziemi“ (c. 24, l. c.); tutaj Dio Cassius opisuje pożar, który spustoszył znaczną część Rzymu, i wielce ważne dawne pomniki architektury.



ednak uważmy, Pliniusz powiada, że początkowo trzęsienia ziemi wcale nikogo nie przestraszały, bo one bywały dość częste w Kampanii. A on sam z razu ową „chmurę“ uważał jedynie za zjawisko godne bliższego badania, dopiéro z listów z Retiny powziął wiadomość o strasznem położeniu ludności zamieszkującéj wioski i miasta na drugiéj stronie zatoki. Dodajmy jeszcze, że o pierwszéj godzinie z południa, spostrzeżono ową chmurę, a już następnéj nocy domownicy Pompejana zniewoleni byli budzić śpiącego Pliniusza w obawie, aby spadające popioły i kamienie nie zasypały zupełnie drzwi do jego komnaty, a było to w Stabiae, więc w mieście nierównie więcéj oddaloném od Wezuwiusza niż Pompeja; widać tedy, że katastrofa ostateczna zjawiła się nagle i gwałtownie. Uważmy jeszcze, że Dio Cassius (ks. LXVI, 24) donosi, jak szlachetny cesarz Tytus, otrzymawszy wiadomość o tych okropnościach, posłał do Kampanii dwóch wyższych dygnitarzy (consulares), aby (jeżeli można) domy zawalone odbudować, i przeznaczył nieszczęśliwym, prócz innych sum, jeszcze „spuścizny tych wszystkich, którzy stracili życie nie zostawując dziedziców“. Zdaje się tedy, że często całe rodziny wyginęły. Rozumiem téż, że szczególne okoliczności, w których znalezione niektóre szkielety dowodzą, że śmierć często ich uchwyciła z nienacka. Lecz o tém w innym miejscu mówić będziemy. Co się zaś tyczy małéj stosunkowo ilości przedmiotów kosztownych, klejnotów i pieniędzy znalezionych w gruzach miast pogrzebanych, takowe nie jest wcale dowodem pewnym, jakoby mieszkańcom zostawało dość czasu do ratowania się wśród straszliwéj katastrofy. Jakoż ani nam wątpić, że po uspokojeniu się rozhukanych mocy natury, zabierano się do odszukania domów, a wydobycia z nich pieniędzy, kosztowniejszych sprzętów, złotych i srebrnych posągów i t. d., o ile się to udać mogło. Albowiem prace około odkopania Pompeji i dziś nie są zbyt trudne; bo miasto jest pokryte kilkoma leżącemi na sobie warstwami, które z kolei składają się to z drobnych pumeksów, to z popiołów. Łatwa tedy robota łopacie i rydlom. Po świeżém zasypaniu Pompeji odgrzebywanie bywało jeszcze lżejszą robotą, bo mniéj warstw pokrywało miasto, a cała massa jako jeszcze nieosiadła i nie stężała i pulchniejsza, nierównie mniéj czyniła oporu niż za naszych czasów. Bez trudności przeto można było tedy odjąć te popioły, i całe miasto pod gołe niebo odsłonić. I w rzeczy saméj przebite ściany, próżne skrzynie, oderwane mozaiki i inne ślady świadczą, że po wielu miejscach usiłowano wydobyć zostawione przedmioty wyższéj ceny. Wszak nie ma wątpliwości, iż podobne poszukiwania, czynili nawet sami nieszczęśliwi obywatele miasta Herculanum, zalanego ciężką massą skalną, a niezasypanego lekkim popiołem, jak Pompeja. W téj przeto lawie skamieniałéj na najtwardszą skałę, znaleziono szyby, zupełnie górnicze, wyłamane z wielką pracą. Te roboty zapewne bywały dokonane w celu wydobywania kosztownych przed-

miotów z mieszkań i świątnic herkulańskich. A przedewszystkiém zważmy, iż sam brak wielkiéj ilości kosztowności, pieniędzy nie może dać nam przekonania jakoby tylko szczupła ilość mieszkańców wyginęła, gdyż przypuścić można, iż z razu przy grożącém niebezpieczeństwie, ludność wprawdzie miała dość czasu zabrać co najdroższego ze swoich domów, ale wyszedłszy z miasta razem z rzeczami, które unosiła, pogrzebaną została na szczerém polu, to bliżéj, to daléj od Pompeji.

Tym sposobem widzimy, że powyżéj przytoczone domysły, nie dowodzą bynajmniéj dostatecznie małéj liczby ludzi, którzy stracili życie w czasie onych strasznych wywrotów natury. Owszem nabieramy smutnego przekonania, że ilość ich była bardzo wielka. Dość przypomnieć sobie, że tysiącami liczono ofiary, które straciły życie w czasie ostatniego trzęsienia ziemi w Kalabryi, wydarzonego już po moim powrocie z Włoch. A miejmy na pamięci, iż to było samo trzęsienie ziemi bez srożenia się wulkanu zasypującego krainę popiołem, a zalewającego lawą miasta i wioski, a zaciemniającego słońce na niebie.

Wróćmy atoli już teraz do późniejszych kolei miasta Pompeji. Zważając łatwość odkopania tego miasta, trudno się nie dziwić, że to dopiéro po siedmnastu stuleciach odkryto na nowo Pompeję! Wiemy, że choć popioły zaległy niby chustą śmiertelną to miasto, przecież i w późniejszych epokach nie zaginęła tradycya, iż pod rolami, winnicami, oliwami, pogrzebiony jest gród. Grunt w niektórych miejscach zachował nawet kontury budynków tak np. wklęsłość owalna na powierzchni dość wyraźnie świadczyła, że tam u spodu pogrzebiony amfiteatr. Lecz właśnie ta gnuśność a nieciekawość, stały się istném dobrodziejstwem dla nas późnych pokoleń; ona sprawiła, że się dochowały w grobie te bogate zabytki nowożytnym czasom na naukę i uciechę. Wiemy jak dziko, jak barbarzyńsko gospodarzyły te średnie wieki pomnikami starożytnemi, zwłaszcza, że co było pogańskie, to im się zdawało zbyt wyłączone z pod wszelkiego prawa i godne zagłady.

Dopiéro w r. 1748 włościanie pracujący około winnic wykopali mury i przedmioty pełne znaczenia i wartości, a te mury odkryte należały do domu dziś zwanego *Fauna* (*). Karol III z dynastyi Burbonów, ówczesny król, nabył całą ową przestrzeń, i nakazał roboty ku dalszym odkryciom. Jednak późniéj znowu zasypywano te pierwsze wykopaliska dobywszy z nich przedmioty mające cenę wyższą, a następnemi latami prace odznaczały się opieszalstwem i gnuśnością.

Dopiéro za czasów króla Joachima (Murata) jęto się energicznie tych robót. Następny rząd atoli znowu ostygł w zapale, i dziś roboty posuwają się z wielką flegmą; bo władze prawie tylko wtedy imają się odkopywania jakiegoś domu, gdy osoby panujące, lub blizkie tronów odwiedzają Neapol (*). Już nie raz powtarzano w pismach publicznych jako ta opieszałość Neapolu jest ciężkim grzechem przeciw cywilizacyi a wszystkim narodom; wołano po dziennikach, że Pompeja jest dziedzictwem całéj ludzkości, przez los przekazaném niby depozyt Neapolowi, że więc do tego państwa należy, by się pośpieszyć z uratowaniem zabytków, tak wielce ważnych, a przechowanych pod popiołami; bo ani wiemy dnia, ani godziny, gdy znów dawny wróg, ów Wezuwiusz, po raz drugi pochłonie to miasto, a pochłonąć może na zawsze. Grozi niebezpieczeństwo, że kiedykolwiek owe rzeki rozpalonéj lawy zatopić mogą Pompeję — a nie ma siły ludzkiéj zdolnéj do wstrzymania tych ognistych powodzi, lub nadania im kierunku. Strasznie pomyśléć, jakąby wiek cały odniósł klęskę, a klęskę nigdy nie powetowaną... a Neapol nie dbając o ciężką odpowiedzialność, którąby na niego spadła — śpi w gnuśności swojéj.

(*) Zob. powyżéj str. 170.



Dziś wydobyto na jaw w koło mury obronne, znamy tedy już całą rozciągłość miasta; jednak wśród tego obwodu nawet trzecia część nie jest jeszcze odsłoniona (**), dwie trzecie części przeszło spoczywa jeszcze pod wiekiem grobowém, nie licząc w to przedmieścia, w których zapewne bogatych willów nie braknie.

Lubo z powyższych uwag naszych wynika, że inny los spotkał Pompeję a inny Herculanum, jednak pragnę tutaj dodać jeszcze wyrazów kilka, by tę różnicę wyjaśnić do ostatka.

Pompeja, jak się dopiéro rzekło, zasypana była warstwami to lekkiego, choć gorącego popiołu, to kamyczków drobnych; z pod tych warstw wcale łatwo uwolnić budynki i ulice całe, i place, i wydobyć je na jaw dzienny. Wstępujemy przeto dziś do tego miasta zupełnie równą płaską drogą, i chodzimy po ulicach jego oświeco-

(*) Od czasu królestwa Włoskiego (1860 roku) wznowiono z całą energią te roboty. Głównym i zasłużonym kierownikiem takowych od owego czasu jest znakomity archeolog włoski *Giuseppe Fiorelli*, dawniéj professor uniwersytetu w Neapolu, a od r. 1875 dyrektor główny muzeów i wykopalisk włoskich. Dzieła jego: *Pompeianarum antiqutatum historia*. Neapol 1861. *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Neapol 1873 i *Descrizione di Pompei*. Neapol 1875, dają najlepsze pojęcie zarówno o dobytych dotąd w Pompeji bogactwach jak i o dzisiejszym stanie robót około jego dalszego odgrzebania. Rząd wyznaczył na ten cel roczną zapomogę w ilości 60,000 franków, w skutek czego pod kierunkiem Fiorellego pracuje obecnie w Pompei stale około 200 robotników. Jako uzupełnienie powyższych dzieł tego badacza godne uwagi przepyszne odtworzenie i opisanie zabytków sztuki, odnalezionych w Herkulanum i Pompei w dziele *H. Roux* i *L. Barré* p. t. *Herculanum et Pompéi*, Paryż 1870 r. (8 tomów); daléj prace: *Breton, Pompeia*, 3-cie wyd. Paryż 1870 r. *Overbeck, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern u. Kunstwerken*, 3-cie wyd. Lipsk, 1875 r., z licznemi illustracyami; *R. Schöner, Pompeji*. Stuttgart, 1876 r. i inne. — St.

(**) Dziś już znacznie więcéj niż trzecią część miasta odgrzebano. — St.

nych słońcem, jakby po zgliszczach nowoczesnego, choć dawniéj spalonego miasta. Inaczéj w Herculanum. Zuzelice wulkaniczne, prądy wodne płynące z krateru, lawy kipiące pokryły to miasto, tworząc massę twardą, niezłomną i niby zamienione w skalny głaz. Więc ani myśléć, żeby można wyzwolić to miasto na światło dzienne. Owszem trzeba się dobierać do Herculanum zupełnie trybem górniczym, bijąc w skale szyby i stolnie; a dopiéro w głębiach przy świetle kaganów wyłamywać budynki i przedmioty sztuki z czarnego gąszczu, który je w koło oblepił niby ciastem, a dzisiaj tak skamieniał i stwardniał, że tępią, i często kruszą się narzędzia żelazne robotników. Tym sposobem z niesłychaną pracą dobrano się do teatru i kilku ulic, lecz zaniechano prawie zupełnie dzisiaj roboty; owszem napowrót zasypano wielką część dawniejszych prac; bo gdy miasto Resina i pałac królewski w Portici zbudowane są nad starém Herculanum, zatém obawiano się dla nich niebezpieczeństwa, mogącego wyniknąć z podebrania im gruntu. Zrozumiemy tedy, że odwiedzając Herculanum, trzeba nam po schodach licznych zejść głęboko pod ziemię, ruszać przez korytarze wyłamane w skale, a przy świetle pochodni przypatrywać się architekturom występującym z onéj ciemnéj massy skamieniałéj. Trudności takowe budzą w nas tém cięższy żal, że Herculanum było miastem nierównie bogatszém i ludniejszém niż Pompeja — a zabytki sztuki z tych jego ciemnic wydobyte, są prawie najważniejszym skarbem neapolitańskich zbiorów.

---

*Neapol.*

(Dalszy ciąg.)

Powyżéj wspomniałem czytelnikowi o mojéj pierwszéj bytności w Pompeji — nie opisując atoli bliżéj tych odwiedzin moich, i ograniczając się na wiadomościach wstępnych, które jak mniemałem mogą się zdać niektórym z czytelników moich. — Dziś przeto należy mi podać szczegóły téj mojéj wycieczki — przestanę atoli tym razem na przedstawieniu czytelnikom tych przedmiotów, które oglądałem w godzinach przedpołudniowych, gdy umysł jeszcze był świeży i mógł poradzić nawałowi nadzwyczajnych rzeczy. Gdy będę za drugim lub może i trzecim zawodem w Pompeji dopełnię tych opisów moich.

Było wielce w czas rano — gdy zerwawszy się czém prędzéj, stanąłem w oknie. Błękity niebios przepaściste świeciły głębokim, ciemnym szafirem. Ani obłoczka nie widać na téj bezdennéj przestrzeni. Ranek zapowiadał dzienne spiekoty i żary. Przeto bez stracenia chwili, siadłszy do dórożki, ruszyliśmy do dworcu kolei.



Strzałą przelatują około nas place S. Lucia i Largo del Palazzo, i del Castello, i del Mercato, przelatują ulice hałaśne, gwarne, i mijają pędem ciżby a kłęby krzykliwéj i wiecznie ruchoméj ludności, składającéj się bez końca w coraz nowe obrazki obyczajowe neapolitańskiego życia. Tym razem jednak brakło mi oczów dla tych scen, często tak komicznych, a zawsze malowniczych: ich barwy spełzły z kretesem dla mnie, świat żyjący zblakował, jakby był gąbką przetarty. Bo oddawna w myśli przebywałem wśród umarłych, wśród innego świata a innéj społeczności. Historya grecka i rzymska pokazywała mi innego rodzaju obrazy, inne wcale sceny. Wyznaję, że mię piekła jakaś gorączka — może tylko tak mi się zdawało, bo imaginacya, jak wiecie, często lubi sobie z nas żartować — może téż niedyspozycya cielesna, a rozdraźnienie chorowite nerwów — może téż wszystkie te przyczyny były powodem tego jakby febralnego nastroju duszy.

Już podobno raz wprowadziłem wam, czytelnicy moi, Kanta! Chcąc nie chcąc znowu mi o nim prawić przychodzi. Otóż wiecie już, że filozof królewiecki, siedząc przy stoliku swoim, zapuszczał się nurkiem w bezdenie myśli; oddychał rześko i wesoło w tych głębinach, w którychby każdemu z nas powszednich ludzi tchu zabrakło. Nie darmo téż professor mieszkał na ustroniu dalekiém od wszelkich zgiełków a harmidrów miastowych, by tam swobodniéj się mógł rozmówić z rozumem, i na szczero wybadać z niego, na co go stać, a na co nie stać; by tém łatwiéj wyznaczyć robociznę dla przyszłéj filozofii. I cicho i milcząco było w domu i w koło domu królewieckiego filozofa, aż tu z razu pewnego wieczora zabrzmiała muzyka skoczna z poblizkiéj szynkowni; grzępolą skrzypce, wrzeszczy klarnet i słychać tupanie i wykrzyki tańcującéj czeladzi. I od tego dnia, co tydzień, zwłaszcza w niedziele i poniedziałki, powtarzały się te pląsy, krzyki i muzyki. Nie było na to rady! Bo właśnie w samém sąsiedztwie autora *Krytyki czystego rozumu* rzemieślnicy obrali sobie gospodę. Chcąc nie chcąc Kant dotknął się rzeczywistego świata, który ma téż nielada prawa do nas, bo jest żywą rzetelną obecnością; więc się téż zawsze daje nam w znaki, nie pytając o żadne filozofie.

Po co nam atoli sięgać tak wysoko, po co się nam porównywać z taką matadorą, jak jest Kant? Czyliż ci się nie zdarzyło, czytelniku mój, że wśród pisania jakiegoś ważnego listu, olbrzymi „żyd“ wyskoczył z pióra, i osadził się na papierze; albo, że właśnie w chwili, gdyś się myślą przeniósł w dziedzinę promiennych ideałów wysoko wzniesionych nad świat — że w chwili, gdy czytając Adama lub Zygmunta, rozmawiasz sam na sam z ich duchem, z nienacka wstąpi do cichéj twojéj izby któryś z domowników, donosząc o jakiémś zdarzeniu trywialném, o jakiéjś mizerocie powszedniéj; powiada np., że wiatr jakieś obdasznice urwał, i jakieś szyby potłukł, lub, że przynieśli jakiś bilet kwaterunkowy: więc pyta o instrukcyą

twoją. Z razu nie zrozumiesz, o co chodzi, bo to nie tak łatwo opuścić eteryczne przyczoła, i dostać się na ziemię wśród najprozaiczniejszéj prozy codziennego życia. Ale cóż robić? Trzeba się zastanowić, wywiedzieć i dać stosowną odpowiedź. Tymczasem wyobraźnia, jak gdyby zimną wodą oblana, rzadko tylko pozbiera się w sobie; rzadko zdoła znów rozpiąć zamoczone, zprisnicowane, ociężałe skrzydła, i wznieść się na wysokości, kędy przeczyste duchy mieszkają. Może też i dobrze, że się tak dzieje! Może to zdrowo, że nas ten światek trywialny ciągle budzi, przypominając, że życie ze samych drobnych rzeczy jest złożone, że po za granicą państewka książek jest rzeczywistość, co uczy, jeżeli nie mądrości, to pewnie zaostrza zdrowy rozsądek.

Podobnie i mnie się stało. Mówiłem wam, że zbliżając się do dworca kolei, czułem się jakoś z kapłańska, ofiernie uroczyście nastrojony, bo wielkie dramata z rzymskiéj historyi ciężkim, grzmiącym pochodem przemijały przed duszą moją. W tém wjeżdżamy przed dworzec. A tu ledwie się przecisnąć! Tłumy nieprzebyte wieśniaków, wieśniaczek, kucharek, lazaronów, rybaków, przekupniów, krzyczą i wrzeszczą w niebogłosy; a kto już ochrypł, nadrabia spazmatyczną mimiką, rzucając rękami, wystawiając palce, przebierając nogami, jak gdyby go bruk pod stopami parzył. A po za tym ruszającym się gąszczem ciał ludzkich, pchają się całe wojska baranów, kóz, dzwoniących osiełków, wołów, cieląt, kur, gęsi i t. d. — więc beki, gdaki, ryki, gęgi, piania, rżenia, dzwonki: istna scena potępieńców! Myśl-że tu o umarłych Rzymianach! Więc czém prędzéj cisnę się przez te tłumy do kassy po bilety — lecz kassa zamknięta! — Pierwszy pociąg już przed kwadransem odleciał... Trzeba czekać na następny, o którym jeszcze nikt nie myśli, bo on dopiéro ma ruszyć za pół godziny! — Pół godziny? — to mała wiecznostka w takiém naszém położeniu! — Chronimy się tedy do pokoju przeznaczonego na czekanie; lecz on zdaje mi się ciasny, duszny, nizki, bezpowietrzny — jakże tu w nim przeczekać te pół godziny?... Już miałem się skwasić do reszty i osowieć na piękne, bo czując się zupełnie zbitym z toru moich myśli, już chciałem zaniechać na dziś pielgrzymki do Pompeji i odłożyć ją na inny dzień; gdy jakiś wstyd zajrzał mi w oczy. Nie tęga to rzecz, pomyślałem sobie, żeby też lada furda takie czyniła wrażenie. Człek zdrowy na umyśle, mający jakiś sens w głowie, nie powinien się poddawać takim sentymentalnym grymasom, bo to nie ładnie być pieszczochem własnych uczuć swoich. Zatém zebrawszy się w sobie, kazałem sobie pójść między tłumy zebranéj ludności. Puściłem się naprzód przez tę ogromną salę, kędy w miejscach odgraniczonych od siebie balaskami, niby w kojcach osobnych czekała publiczność równie jak ja, chciwa rychłéj jazdy. Ale tych przyszłych wojażerów jeszcze nie wiele; za to obecni dosadzają hałasem i krzykiem: i tutaj indyczki, kury wyściubiając głowy z koszów wieśniaczek,



oczą żwawą z sobą dyskussyą; pomagają im starzy; pomagają im bębenki w pieluchach, a dwóch chłopców małych się combrzy, wodząc się po sali za czarną, jak węgiel, czuprynę. — Wtém wchodzi niby istota wyższéj natury, jakaś figura z miną arcy-ważną i przeważną, i patrzy w koło siebie; twarz ufałdowana w tak głębokie zamyślenie, żebyś rzekł, że na jego głowie roztrzepierzonéj spoczywają wszystkie konferencye a kongresy dyplomacyi europejskiéj. To roztwiera jakieś pliki papierów, zagląda w nie — to marszczy krzaczaste brwi, to znów chowa te akta — nakoniec znika drugiemi drzwiami niby aparycya nadludzka. Jest to urzędnik kolei żelaznéj. Dajcie Neapolitańczykowi, choćby najdrobniejszą urzędzinę, a on będzie chodził, i będzie stąpał i patrzał, i będzie spluwał z taką uroczystością a grandezzą, jakby jakaś od świata zapomniana wielkość. Wyszedłem na plac przed dworzec. Tłumy już znacznie przerzadły, już bruk szerokiemi miejscami przezierał. Przeto tu i owdzie już rozsiadły się po progach domów gruppy, hodując ukochane dolce farniente; inni pomagają im w tém zatrudnieniu opierając się o mury kamieniczne, a plotąc koszałki opałki. Nie daleko odemnie stanął młody lazarone; na jego gołych piersiach kołysze się na sznurku czarnym medalion z wizerunkiem Matki Boskiéj. Zresztą on w stroju nieco pogańskim, opalony; ale za to zbudowany, niby jaki Apollo belwederski, ulany ze śpiżu; ale za to kolczyki duże dyndają w uszach, a czapka zwiesista świeża, czerwieni się niby płomień na kruczych włosach. Rozmawiał z dziewczyną trzymającą na sznurku koziołka. Fizyognomia dziewczyny nieco wprawdzie pomięta; ale w zamian jéj oczy niby dwa puginały, które pewnie przeszyły na wylot serce biednego chłopca. Brodaty capek stający obok z gębą satyryczną, udawał, że się przypatruje poblizkiemu osiełkowi, a tymczasem przysłuchiwał się szeptom kochanków. Otóż moja gruppa, złożona z lazarona i dziewczyny o onych morderczych, sztyletowych oczach, i koziełka szydzącego sobie z nich obojga..... Lecz cóż to? — dzwonią — już czas! — Pół godziny minęło, jakby z bicza trzasł. — Zatém bilety — i już jesteśmy w wagonach. — Jeszcze raz odezwał się dzwonek brzękiem tak jaskrawym, jak podobno żaden z jego współbraci na północy; a jak świstnie lokomotywa, toż już żywemu ogłuchnąć, a zerwać się z trumny umarłemu. Ruszyły i wagony ale łoskotem, turkotem istnie młyńskim — ani dosłyszysz własnych słów swoich. Znać po hałaśnéj naturze dzwonka, lokomotywy i wagonów, że one rodowite Neapolitańczyki.

Wcisnąłem się w głąb' wagonu; jego turkot głuchy, jednostajny, niby abstrakcyjny, wyparł do reszty wrzaski lazaronów, i wszystkie one beki, ryki, i t. d. słyszane we dworcu. Znów tedy oddany byłem sobie samemu.

Pociąg śpieszy wzdłuż morskiego pobrzeża — i znowu ta natura tak niewypowiedzianych uroków zagląda przez okna wagonu i zaziera w same głębie duszy, i znowu budzi co zacniejsze i lepsze

uczucia w sercu wędrowca, igra na tych uczuciach niby na strunach, które sam Bóg nawiązał w duszy człowieka, by mu grały z cicha niebiańskie pieśni wśród biedy ziemskiéj, wśród pracy doczesnéj. I zaświeciło znów morze roztaczające się, milczącym wspaniałym majestatem. Słońce rzuciło na jego lazury siatki złote, wiecznie ruchome, i posypuje je iskrami, co wiecznie znikając, wiecznie się rodzą. Zaiste jeżeli morze jest nieskończoności niebiańskiéj ziemskim obrazem, to i dusza nasza jest morzem takowém: więc widok spokojnego, cichego morza tak ukaja, ucisza fale piersi naszych, i wypogadza rozkołysane ich uczucia.

Wyznaję, że spokój głęboki a pogoda wewnętrzna już zajęły miejsce owéj niedyspozycyi gorączkowéj, chorowitéj, co mię trapiła od samego poranku. Spokój cichy zamieszkał w duszy, gdy pociąg nasz ruszał coraz śpieszniéj a śpieszniéj, odkrywając w przelocie coraz nowe dekoracye, wykonane to twardą pracą ręki ludzkiéj, to wywołane przez naturę, owę mistrzynią wiecznie twórczą, nigdy nie znękaną. „Pompeja! Pompeja!“ wołają — wysiadamy. Tutaj dworzec kolei jest zdrobniałym domkiem, odsuniętym od świata. Patrzał tak smętnie, niby mieszkanie grabarza, strzegącego groby umarłych. — Tu czatowała na forestierów kompania krzykałów, którzy spostrzegłszy nas hurmem wybiegają ofiarując usługi swoje. By skrócić ich wymowę, wybieram na prędce jednego z nich, ktory mnie prowadzi do „Osteryi“, stojącéj tuż za onym dworczykiem kolei. Ona ogromnym napisem oświadcza, z daleka, że jest „hotelem Diomeda“. Ona istnym produktem neapolitańskim; bo gwarna, skwarna, choć ze wszystkich stron na oścież otwarta — a występująca ciągle w zaniedbanym negliżu. Późniéj dowiedziałem się, że na drugim końcu Pompeji, bo ze strony amfiteatru, stanęła inna, nierównie schludniejsza, wygodniejsza oberża. Mniejsza jednak o to. W téj chwili wszelkie komforty były mi obojętne. Zamówiliśmy sobie obiad, zostawując w téj mierze całkowitą wolność gadatliwéj padronie będącéj istném uosobieniem swojéj oberży, zwłaszcza co do znegliżowanéj toalety swojéj. Nalegam tylko, abym czém rychléj stawił się cicerone, mający nas oprowadzać po mieście pośmiertném. Długo guzdrał się ten cicerone, bo gdzieś spał snem prawego w blizkiéj izbie. Nareszcie się pojawił. Były sierżant armii neapolitańskiéj — figurka nizka, sucha, czarna, ubiór na nim jeszcze mundurowaty. Profil tego bohatera niezmiernie ostro wykrojony, zwłaszcza nos, jakby dziób drapieżnego ptaka — słowem był to człek niesympatyczny, wstrętny. Żąda blizko cztery kroć tyle, ile mu się według taksy należy. Przecinam czém prędzéj obrzydliwe targi — więc ruszamy w drogę. Kilkadziesiąt kroków za oberżą stanęły bukietem gęstym wspaniałe drzewa; pod ich cieniem, około stołu na ławach, na wywróconych beczkach rozparła się drużyna, nieco obtargana, rozczochrana, bzdurząca, gestykulująca i zapijająca sprawę ogromnemi szklannicami czerwonego wina. Ręką i głosem pozdrawiają naszego sierżanta; on protekcyonalnie skłania głową, odpowiadając na wiwaty. Jeszcze nie widać miasta — ale za każdym krokiem mocniéj pukało mi serce — oczekiwanie ścisnęło tchy. Jeszcze kilka kroków, a rodzaj wału stanął w poprzek drogi naszéj; wstępujemy na niego — on składa się z popiołów i drobnych kawałków pumeksu. „Ten pagór pochodzi z wykopalisk“ powiada cicerone, „bo w miarę odgrzebania ulic i domów pompejańskich, tutaj składano wywiezione popioły“. Wrychle roztwarła się brama olbrzymia, ciemna (*). Minąwszy ją jeszcze chwil kilka — a już pod naszemi stopami odzywa się pradziadowy uliczny bruk pompejański. „*To bazylika!*“ woła sierżant, pokazując na jakieś budowanie ciągnące się wzdłuż, po prawéj stronie ulicy, którą śpieszymy. „*To świątynia Wenery*, bogini miłości!“ woła znów nasz przewodnik, pokazując ręką na inne budowanie, zwrócone krótszym bokiem, a mianowicie wstępem do ulicy. Chciałem od razu pośpieszyć do wnętrza, wstrzymał ciekawość moję cicerone, wołając: „Signori! nie zabawiajmy się teraz my tutaj wrócimy — przejrzemy wszystko systematycznie! Pamiętaj, że nam upały straszne grożą!“ Usłuchałem rady. A jak się przekonałem późniéj, nasz mentor słusznie tak nalegał.



Po kilku jeszcze krokach, a obaczyliśmy się na placu obszernym, wspaniałym. „*To forum civile!*“ woła cicerone, zatrzymując się w milczeniu. Obejrzałem się w koło; wycierałem oczy, niby budząc się, jakby z pierwszego snu. Plac podłużnym prostokątem roztoczył się przed nami — ze trzech stron ujęły go w ramy szeregi kolumn: jedne z nich okruchem sterczą, drugie większym odłomem, inne jeszcze całe; za temi rzędami kolumn stoją szeregiem wyszczerbane reszty dawnych budowli. Na jednym z dwóch węższych boków placu, wznosi się na potężném podmurowaniu szkielet dawnéj świątnicy; ona choć sama umarła, jeszcze jak przed wiekami, króluje niby z wysokiego tronu nad umarłém forum. Niegdyś cała ta przestrzeń pokrytą była posadzką z potężnych płyt białego marmuru — dziś tylko z niéj pozostały zaledwie szczątki. Forum ciche, samotne — tylko nas troje na téj szerokiéj, niemej przestrzeni. Jakoś nie mogłem zrazu nawrócić do siebie. Przed kilkunastu minutami jeszcze nie widziałem śladów miasta, a teraz stanąłem na jego forum, w samém jego ognisku! Odurzony, opojony z nienacka tym widokiem, zapomniałem w téj chwili o planie Pompeji, który trzymałem w ręku; zapomniałem, iż forum civile położone właśnie na samym krańcu miasta.

Choć to Pompeja była miastem nader skromném w porównaniu do innych miast współczesnych, a mianowicie była maluchném pro-

(*) Jest to tak zwana *Porta Marina*. – St.

wincyonalném miasteczkiem w porównaniu do światowładnego Rzymu; jednak to forum pompejańskie jest nieocenionego znaczenia.

Te fora, te place publiczne, na których dawnoczesne ludy ważyły sprawy wewnętrzne i ościenne swojéj ojczyzny, stanowiły wielce ważną część architektury, a były we wszystkich miastach starorzymskich mniéj więcéj podobnego rozkładu. Jakoż, co nam popisał jeszcze za czasów Augusta, zatém jeszcze za lat Chrystusa Pana, Vitruvius o forach miast ówczesnych, jest dziś komentarzem, tłómaczącym nam gruzy pompejańskiego forum. I nawzajem te rozsypiska, choć same cmentarne, choć same umarłe tchną życie i tętna w jałowe i martwe słowa owego dawnego architekta-pisarza, bo nam wyjaśniają naocznie, dotykalnie opisy jego. Chciejmy albowiem miéć na myśli, że w starym świecie nierównie potężniéj władała ogólna, wspólna abstrakcyjna idea, niż w dziejach ludów chrześcijańskich. Jak albowiem w nowożytnéj historyi każdy człowiek wzmagając w sobie znaczenie bez granic swojéj jednostki wyrabia samoistnie, samodzielnie swoją indywidualność, różniącą go od wszystkich innych ludzi: tak podobnież każde miasto nowoczesne budowało się po swojemu; czuło i żyło po swojemu. W świecie klassycznym zaś, jak każdy człowiek był raczéj wyrazem ogólnéj abstrakcyjnéj idei państwa, niż wyjawem siebie samego, tak i miasta gospodarzyły się u siebie, jakby trybem ogólnym, powszechnym; więc i fora ich budowały się, jak powyżéj rzekłem, podobnym rozkładem. Mniemam tedy, że czytelnik przyzna, iż warto, byśmy się w tém pompejańskiém forum bliżéj rozpatrzyli.

Dla skrócenia moich opisów umieszczam tutaj planik pompejańskiego forum *Fig. 84.*

Ulicę, którąśmy doszli do forum widzi czytelnik ciągnącą się między bazyliką, oznaczoną przez I, a świątynią Wenery K. (*). Kropki obiegające w koło forum: to owe przez nas wspomnione kolumny. One tedy czyniły plac cały zacną architektoniczną całością, w sobie zamkniętą. Choć atoli te kolumny są jakby cieniem piękności dawnéj, przebrzmiałéj, choć jakeśmy rzekli, maluchna ich liczba zachowała się w całości, choć jedne utraciły kapitele swoje, a drugie utrącone do połowy, a inne znowu tuż nad posadzką brukową odłamane; przecież nie trudno odbudować sobie we fantazyi te kolumnady okazałe i malownicze zarazem. Wszak i wśród grudniowéj śnieżnéj zamieci, wśród zimowéj głuchéj martwicy natury, zdołasz odgadnąć wdzięki ogrodu wśród lata, lub uśmiechy wiosenne okolicy uroczéj. Te kolumny dźwigały się doryckim porządkiem. Tu i owdzie atoli utrzymały się jeszcze schody, prowadzące na wierzch: zatém domyślamy się, że nad tą kolumnadą umieszczona była jeszcze druga, zapewne kształtów lżejszych, smuklejszych:

(*) Ulicę tę zowią *Strada della Marina.* — St.



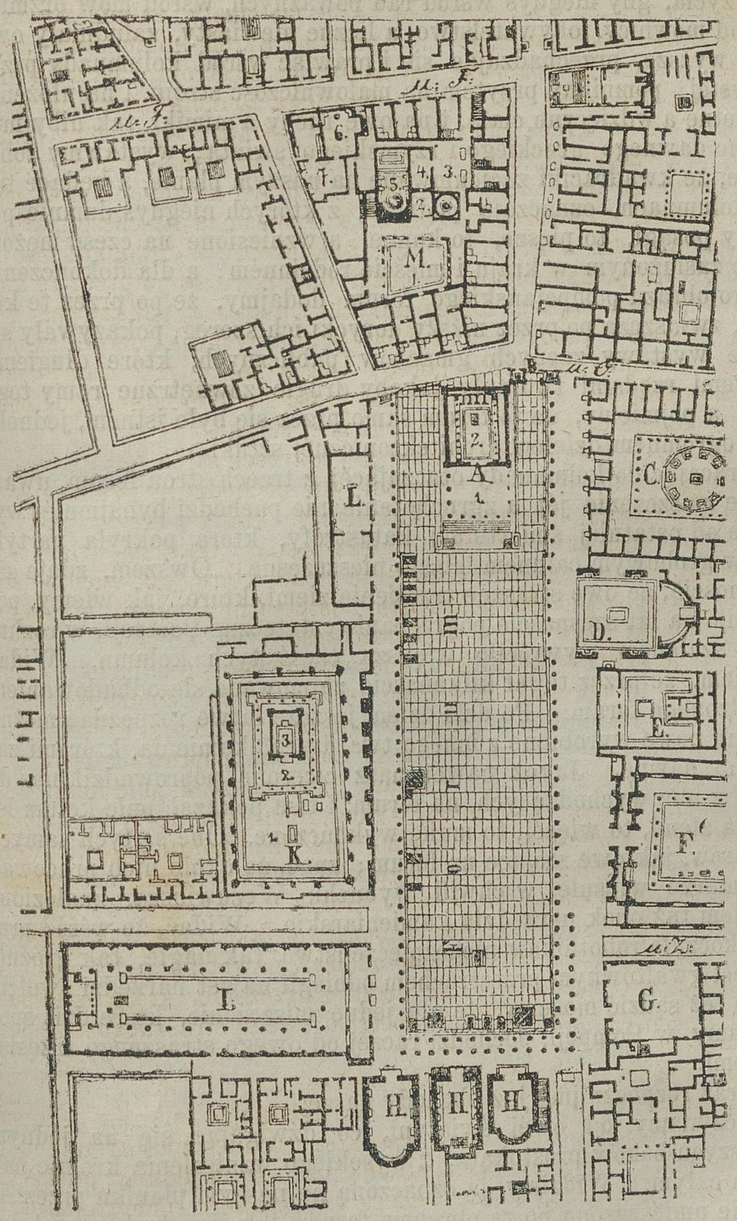


*Fig. 84.* **Forum pompejańskie.**

więc stylu jońskiego. Wyobraźmy sobie to wejrzenie szlachetne pełne życia, gdy niegdyś wśród rad poważnych, wśród mów brzmiących od mównicy, obywatelstwo a liczne niewiasty, zaludniały owe piętro wyższe, przechadzając się i prawiąc wśród kolumnady przezroczystéj; pomnijmy przytém na malowniczość stroju, i na ułożenie szlachetne a wdzięczne ciała, i na owe ruchy a mimiki, tak niby muzykalne dawnego greckiego i rzymskiego świata; wystawmy sobie jeszcze, że kwadraciki zacieniowane na naszym planie, a będące tuż przy kolumnach, oznaczają podnóża, z których niegdyś dumnie poglądały posągi, to piesze, to konne, a wzniesione na cześć mężom dobrze zasłużonym w kraju i mieście rodzinném; a dla dokończenia naszego obrazu pompejańskiego forum dodajmy, że po przez te kolumny, zwłaszcza po przez niższy dorycki ich szereg, pokazywały się główne wystawy zacnych gmachów publicznych, które długiemi, okazałemi rzędami tworzyły jakoby drugie zewnętrzne ramy tego placu; a pojmiemy, że to forum samo przez się było istném, jednolitém a ogromném dziełem architektonicznéj sztuki.

Wracając do kolumnady otaczającéj z trzech stron forum, uważmy, że zniszczenie jéj a zgruchotanie nie pochodzi bynajmniéj wyłącznie od ostatniéj śmiertelnéj katastrofy, która pokryła na tyle wieków grobowym całunem miasto nieszczęsne. Owszem, zdaje się z pewnością, że owe straszne trzęsienie ziemi, które, jak wiemy, poprzedziło na lat szesnaście pogrzebanie ostateczne Pompeji, w rozhukaniu szaloném wywróciło większą część tych kolumn. Widać albowiem, że przez te lat kilkanaście zajmowano się odbudowaniem uszkodzonego forum. Po dziś dzień jeszcze łatwo rozpoznać można kolumny nowe wyrobione z innego twardszego kamienia, któremi zastąpiono dawne. Jakoż nawet nasz cicerone poprowadził nas do jednéj z ulic wychodzących na forum, i tam pokazał pnie kolum leżące na ziemi, to więcéj, to mniéj wykończone. One są tych samych wymiarów, jak owe stojące na forum; znać, że około nich pracowali kamieniarze właśnie w chwili wybuchu Wezuwiusza, znaleziono albowiem tuż obok narzędzia kamieniarskie. Widać, że wśród pracy zaskoczyło robotników niebezpieczeństwo tak nagłe, tak groźne, iż zdjęci gwałtownym przestrachem odbiegli nawet narzędzi swoich. Z tego też sądzić możemy, że nie jedno zniszczenie, które dziś spostrzegamy w Pompeji, pochodzi raczéj od owego strasznego trzęsienia ziemi.

Teraz rozpocznijmy już obchody nasze.

Zaczynamy od owéj świątyni, co dźwigając się na jednym z krótszych boków prostokąta, z wysokiego wzniesienia króluje nad placem całym. Widzimy ją oznaczoną na naszym planiku przez A. Ona nie umieszczona po za obrębem forum, jak inne budowania otaczające je, ale wysuwa się w przestrzeń jego. Jest-to, jak dziś już z pewnością się domyślamy, świątynia poświęcona *Jowiszowi*. Ten dom pana Olimpu, choć w gruzach, a popiołem posypany, patrzy na



nas, jak bohater niegdyś bojowładny, a dziś w łachmany odziany. Ta świątnica choć nie olbrzymich wcale wymiarów, choć zgruchotana, tchnie wspaniałością niewymównéj grandezzy, świadcząc po długich wiekach, jako ten hardy i wzniosły starożytny lud wszędzie a wszędzie umiał tchnąć ducha swojego. Niechaj duch ten nieumierający nigdy, a snujący się od wieków po rozwalinach swojéj dawnéj chwały, chuchnie na oczy wędrowca, wędrowiec przewidzi — i w ułomkach strzaskanych, wielkie pomysły wielkiego ludu obaczy. Bo lud ten czego się tknął, wykonał na wielką stopę; w jego ręku i na pozór drobne rzeczy urosły w olbrzyma.

Gdy ta świątynia jest tak piękna, a gdy ona zarazem zdoła nam podać raz na zawsze dokładne wyobrażenie o świątyniach rzymskich w ogólności, zatém zechciejmy się bliżéj z nią rozpoznać.

*Fig. 85* przedstawia nam ją z zewnątrz a z boku widzianą,

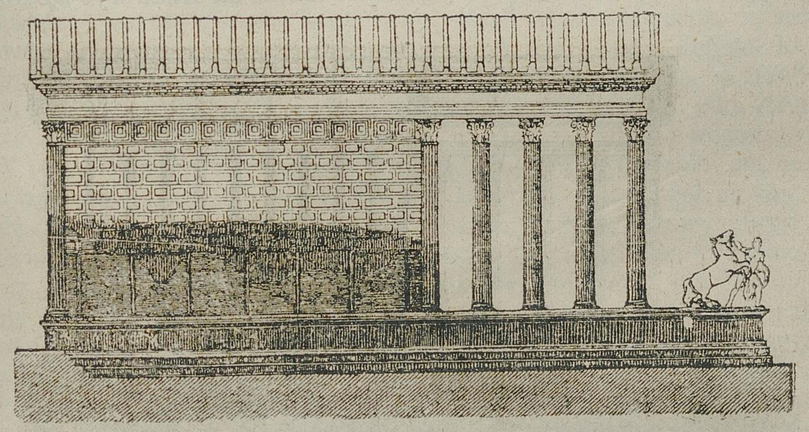

*Fig. 85.* **Świątynia Jowisza z boku widziana.**

zwłaszcza ze strony budynku oznaczonego przez L. Dolna część murów i kolumn na naszym drzeworycie mocniéj cieniowana okazuje nam ile jeszcze z téj świątyni dziś została. Części powyższe, jaśniejsze są jedynie uzupełnione wyobraźnią i umiejętnością, bo ich dziś już nie ma. Temu uzupełnieniu zaufać możemy, bo z jednéj strony ścisła prawidłowość a konsekwencya starożytnéj architektury; a z drugiéj strony, gruntowna jéj znajomość, którą się poszczycić może czas nasz, są rękojmią, że bez wielkiéj trudności i bez ważnych pomyłek zdołamy z gruzów pozostałych odgadnąć całość i wyrysować sobie budynek jakim był niegdyś za pełnéj świetności swojéj. Spostrzegamy na naszym wizerunku, że po naszéj prawéj ręce jest przysionek otwarty (Pronoos), spoczywający na kolumnach korynckich, jak tego dowodzą ich kapitele liściaste. My widzimy

jedynie z naszéj strony cztery z tych kolumn (piąta jest tylko pilastrem przylegającym do ściany), ale również tyle było ich z drugiéj strony; a gdy z przodu (z frontu) przysionek ten opierał się na sześciu kolumnach, więc było wszystkich kolumn dwanaście licząc, rozumie się obie kolumny narożne raz tylko, bo każda z nich należy zarazem do boku i do frontu przysionka. Z przysionka wchodziło się do celi to jest do właściwéj świątyni, którą widzimy z zewnątrz po naszéj lewéj ręce. Czytelnik spostrzega jako ta ściana jéj choć bez niż i bez okien, nie jest przecież ckliwą jednostajnością, ale pełna życia, a przytém poważna i spokojna.

Chcąc atoli rozpoznać się dokładniéj z rozkładem świątyni téj, zwłaszcza z jéj rozporządzeniem wewnętrznem weźmy, sobie jeszcze na pomoc naprzód plan nasz pompejańskiego forum, bo na nim choć w zdrobniałych wymiarach jest oznaczony rzut poziomy téj świątyni (przy A) — a zarazem zwróćmy pilną baczność na drzeworyt *fig. 86.*

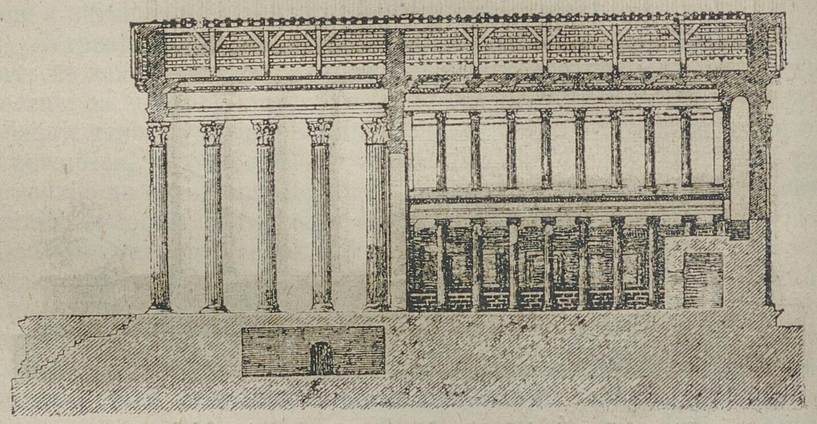

*Fig. 86.* **Przekrój podłużny téjże świątyni.**

On przedstawia nam również nasz budynek z boku, ale z boku przeciwnego, i dla tego teraz mamy po lewéj naszéj ręce przysionek a po prawéj cellę. Uważmy téż, iż ten drzeworyt wyobraża nam wnętrze budynku, bo jest przekrojem podłużnym, to jest pokazuje nam nasz budynek jak gdyby był przekrojony środkiem w całéj długości swojéj. Byle czytelnik zechciał miéć na ciągłéj uwadze i planik nasz i ten drzeworyt a już bez trudności zrozumiéć zdoła opisy nasze.

Z frontu świątyni wznosi się od posadzki forum wysokie podmurowanie, niby ściana marmurowa; we dwóch kończynach jéj umieszczone są schody (ob. planik), które składają się mniéj więcéj z 10 stopni i prowadzą na wierzch tego podmurowania; tu ustęp niby platforma niegdyś był strojny po bokach w posągi. Ztąd dopiéro siedm wielce wspaniałych stopni, bo zajmujących całą szerokość świątyni prowadzą pod kolumny frontowe przysionku. Wstępujemy w przysionek oznaczony przez 1. On niegdyś był otoczony jak już wiemy dwunastu korynckiemi kolumnami. Z tych pozostały tylko pnie ukruszone, zaledwie na łokieć wysokie; więc strop przysionku świecisty, bogaty zniknął — stropem jest dziś niebo nabite gwiazdami. Stanąłem w celli (2); tutaj lśni posadzka z białéj mozaiki, ściany malowane od spodu w cokuł ciemny udający ciosy, powyżéj cokułu pola i belkowania wykonane są farbą czerwoną, białą, zieloną, fioletową. Te barwy świeże i czerstwe a jednak nie rażą wcale jaskrawością krzykliwą. Czytelnik z planiku poznaje jako wzdłuż celli nie daleko jéj ścian umieszczone są dwa rzędy kolumn po ośm w każdym rzędzie. Te kolumny jak to widać ze ślimacznic na ich kapitelach były jońskiego porządku; z nich atoli pozostały jedynie szczątki, smętnie od ziemi sterczące. Znaleziono atoli na posadzce jeszcze głowice korynckie. Ztąd wnoszą słusznie, iż nad owemi kolumnami jońskiemi umieszczony był szereg kolumn korynckich, które podpierały już wprost strop celli, jak nam to przedstawia nasz przekrój. Łatwo sobie wyobrazić można, jako strop takowy był pewnie wielce strojny i zdobny, lekki i wdzięczny. W tylnéj ścianie celli widzimy (na planiku) trzy komórki: one zapewne przeznaczone były na skarbiec świątyni, a może téż na skarbiec miejski. Dorozumiewają się niektórzy, że te komory służyły zarazem za podnóża, na których wznosiły się posągi bogów, zwłaszcza Jowisza (Overbeck). Prostokącik zacieniowany (na planiku) był ołtarzem. Cella była tedy po naszemu mówiąc salą obszerną wprawdzie, ale wcale nie zbyt olbrzymią; a jednak i wątlejsza wyobraźnia zdoła sobie w myśli odbudować jéj strojność szlachetną. Potęga wesoła pełnych barw jaśniejących połyskiem na stropie, posadzka świecista, one dwupiętrowe dwa rzędy kolumn strzelistych, polerownych, świecących, olbrzymia postać pana Olimpu, zasiadającego tutaj w majestacie swoim: to wszystko zapewne składało całość arcycudną, bogatą, a przecież nie przesadną (*).

(*) Cała ta świątynia Jowisza jest prostokątem długim na 114 stóp a szerokim na 46 stóp. Z téj długości schody zabierają 19 stóp, przysionek 38 stóp, a cella, czyli właściwa świątynia 57 stóp. Widzimy tedy, że głębokość celli równa się głębokości schodów i przysionka razem wziętéj obacz *Overbeck*, Pompeji str. 75). Ta świątynia często uchodzi za kurią, w któréj niegdyś radziła starszyzna miasta. Dla tego téż i nasz przewodnik wiele prawił o owych komorach przez nas powyżéj wspomnianych, jako o więzieniach. Dopiéro w najświeższych czasach Overbeck w swoim opisie miasta Pompeji (Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern i t d. Lipsk 1856, 3-cie wydanie 1875 r., zob. przyp. do str. 217) dowiódł oczywiście, że ten budynek był świątynią Jowisza. O tém dziele Overbecka wypada mi uczynić uwagę. Odwiedzałem po trzykroć Pompeję, za każdym razem zapisując pilnie wszystko, co mi się ważniejszém być zdawało: przecież pragnąc, ile sił moich, dokładnie wywiązać się z wziętéj na siebie powinności względem czytelnika, uważałem być obowiązkiem moim uzupełnić wiadomości własne i zapiski pracami

Gdy z téj celli wędrowiec wraca do przysionku, widok pełen cudów a niewypowiedzianego wdzięku przemawia do głębi duszy jego. Tuż pod nami roztwiera się niby ziewające grobowiska forum — i te rzędy ułamanych kolumn patrzą, jakby kroczące za sobą upiory; w koło zwaliska niegdyś wspaniałych gmachów, i oko nasze przelatuje niby samotny ptak po cmentarzu, po martwych domach, ulicach, zatrzymuje się chwilę na obu teatrach — ale chwilę tylko — bo na drugim końcu miasta ćmią się niby chmury, sterczące amfiteatru gruzy. Tam wzrok nasz znękany spoczął na chwilkę niby na pośmiertnéj mogile — ale po za światem zniszczenia, po za gruzami i grobami, w dalekiéj dali promieni obraz, jakby widziadło z niebiańskiéj dziedziny. Bo w téj eterycznéj dali jaśnieją lazury morskie wyhaftowane w promienie słoneczne, a na tych lazurach złocistych płynie niby obłok tęczą malowany, płynie niby gród widomego szczęścia przez sen widziany — wyspa harda, skalna Kapri — i ona niby przejrzysta, niby ochuchana wszystkiemi barwami, wszystkiemi tonami nieba i ziemi. A w stronie odwrotnéj ziewa lekkim dymem Wezuwiusz. Między tobą a podnożem jego haftują się gaje, winnice, laski oliwne i dworki i wioski, a Wezuwiusz tak cichy i milczący patrzy w głębie opustoszałych ulic pompejskich i marzy. Widok z tych stopni prowadzących do perystylu świątyni Jowiszowéj jest jednym z najcudniejszych na téj cudnie pięknéj neapolitańskiéj ziemi. Ona tak niby zmysłowa, doczesna — a wiedzie myśl w poważne krainy historyi i ludzkich dziejów; — ona tak błoga życiem ziemskiém, tak rozkoszna szczęściem tutecznem, a jednak grozi i patrzy poważnie, przypominając skon i groby. Długo stałem w przysionku tym, wpatrując się w dramat, w którym śmierć i zniszczenie rzeczy ludzkich, a natura wiecznie młoda, wiecznie piękna

najznakomitszych badaczy tego przedmiotu. Radziłem się tedy wszystkich ważniejszych dzieł o Pompeji, o ile tylko takowe mnie w Krakowie mieszkającemu przystępne były, a wyznaję, że ich była znaczna liczba. Przecież z pomiędzy wszystkich prac tego rodzaju najwięcéj korzystałem z książki powyższéj Overbecka, choć go w tekscie za każdym razem przytaczać nie będę. A opierałem się na téj pracy raz dla tego, że dzieło Overbecka bez wątpienia policzone być winno do najcelniejszych prac, które kiedykolwiek zajęły się wykopaliskami pompejańskiemi, już to znowu dla tego, że drzeworyty umieszczone w niniejszym tomie IV, a odnoszące się do Pompeji, są wzięte z téj książki Overbecka (wyjąwszy planu forum, który jest rysowany przez młodego Krakowianina). Ta okoliczność zniewala mnie tedy sama przez się do przeważnego uwzględnienia opisów Overbecka. Co się zaś tyczy wszystkich innych drzeworytów objętych tak w niniejszym tomie IV, jak i we wszystkich tamtych czterech tomach téj „Podróży“, takowe, jak czytelnikowi wiadomo, były umyślnie wykonane do téj pracy mojéj. Rysowali je młodzi artyści na drzewie w Krakowie, a rytowali Kretzschmar i Wendt w Lipsku. P. Zawadzki bowiem nie żałując kosztu i pragnąc uczynić tę Podróż o ile być może najużyteczniejszą dla czytelnika, dał mi zupełne prawo umieszczenia takiéj ilości drzeworytów, jaka mi się zdawać będzie potrzebną, nieoglądając się na znaczne koszta. (Drzeworyty do niniejszego nowego wydania wykonane są w Warszawie w pracowni drzeworytniczéj „Kłosów“ p. Lewentala. — St.)



odśpiewują role swoje. Stałem długo w miejscu, kędy niegdyś kapłany ofierne w obec cudów ziemi, nieba i morza wzywali na miasto łaski olimpijskich władzców (*).

(*) Już miałem wysłać ten tom rękopismu do pana Zawadzkiego, gdy do Krakowa przybył p. *Ernest Förster* sławny uczony a badacz historyi sztuki. Wszak to on napisał najlepszy, jaki posiadamy przewodnik artystyczny po Włoszech, ów „Manuel du voyageur en Italie“ (tłómaczony z niemieckiego), którego tyle razy już czytelnikowi z całego serca polecałem (zob. T I, str. 142). Pan Förster dorobił sobie atoli imienia nie z tego przewodnika, choć tak ważnego pod względem artystycznym, ale raczéj z głębokich studyów nad historyą sztuki, których owoce złożył w mnogich pismach (np. jest wydawcą Vasarego, które to dzieło zbogacił niezmiernie ważnemi przypiskami). Przyjechał on z Monachium do Krakowa, aby badać dzieła epoki gotyckiéj, a mianowicie rzeźby Wita Stwosza. Ponieważ mi był polecony listem, przeto miałem sposobność przepędzać z nim chwile wielce miłe. Raz tedy wśród pogadanki mówiliśmy o Pompeji; więc téż o téj świątyni Jowisza i o tym przecudnym widoku z wysokości tych jego schodów. Przy téj sposobności p. Förster opowiedział mi rzecz następującą: „Przed kilku latami znowu odwiedzając Neapol, siadłem do wagonu kolei żelaznéj, by się udać do Pompeji. Naprzeciw mnie umieścił się jakiś jegomość chorowity z fizyognomią wielce uczoną, zacną a charakterystyczną. Po kilku minutach jazdy spostrzegam na twarzy towarzysza podróży, niespokój, nieukontentowanie, kłopot. Nuż się macać po wszystkich kieszeniach, nuż zapuszczać na zwiady rękę do torby podróżnéj — znać, że coś wielce dla siebie ważnego szukał, a szukał nadaremnie. Pytam tedy, coby zgubił — „Ah mon Dieu! j'ai oublié mon Förster!“ — to jest, że zostawił w hotelu ów znany Manuel, tak mu potrzebny przy odwiedzinach w Pompeji. — Uspokój się pan, rzekłem mu — bo właśnie masz pan dwóch Försterów przy sobie. — Jak to dwóch? — Ot jeden jest książką, a drugim jestem ja sam; będziemy razem oglądać Pompeję. Więc znajomość, więc później i przyjaźń; bo to był wielce szanowny człowiek ten mój towarzysz o sercu rzewném, kochającém ludzi. Urodził się był w Islandyi i został gubernatorem téj podbiegunowéj wyspy, umieszczonéj na zaścianku świata, teraz przybył do słonecznego Neapolu, by wygoić piersi schorzałe mrozami i nocami wysokiéj północy. Często tedy odwiedzaliśmy Pompeję; często siadywaliśmy na najwyższym schodzie prowadzącym do świątyni Jowisza, gwarząc to o tém, to o owém, to o dzisiejszym stanie Neapolu, to o tém mieście umarłém, a najczęściéj już unosiliśmy się nad rajskim widokiem, a tą naturą czarodziejską, co nas w koło otaczała. Mylę się, to ja sam unosiłem się, a on zwykł był milczéć zadumawszy się głęboko. Raz atoli rzekł: „Prawda panie, że to wszystko wzniosłéj, czarnoksięzkiéj piękności, i ta ziemia, i niebo, i to morze tęczowe; ale przecież to wszystko niczém nie jest w porównaniu do mojéj Islandyi!“ — Jak to, rzekłem — Islandya? Islandya! Wszak wiadomo, że tam nie obaczyć nigdzie drzewa — że mrozy idące od lodów nie dają rość drzewinie — że tylko nizkie krzewy biedzą się życiem, że nawet niekiedy trawy się nie udają, a wtedy bydło pada nie mając karmi, a wtedy mór i na ludzi, co giną jak muchy! „Prawda to wszystko co pan mówisz, odrzekł mi Islandczyk — a przecież ta biedna moja wyspa rodzinna jest mi stokroć milszą, niż te cudy Neapolu — bo widzisz pan — jacyż to tam ludzie uczciwi a czystych obyczajów; tam lata długie przeminą, a nie słychać o żadnéj krzywdzie, o żadnym sporze, o żadnéj kłótni, tam żyje pradziadowy obyczaj nieskalanéj świętości, a zgoda, a miłość braterska. Porównaj ich pan z tymi Neapolitańczykami! A jakże ten lud islandzki wśród zimna, wśród długich mroźnych nocy, wśród natury głuchéj zachował serce ciepłe dla spraw dawnych przodków swoich; w piersiach jego żyją i rosną sagi i tradycya z wieków porannéj historyi; w duszy tego ludu nie ma nocy, ani mrozu — w niéj jaśnieje pamięć szczęśliwéj przeszłości, gdy natura islandzka była inna, gdy była istną matką kochającą dla ludu swojego. A przedewszystkiém — jakże serce moje nie ma płakać

Nakoniec zestąpiłem z onéj platformy na posadzkę forum. Oddaliwszy się na kilkadziesiąt kroków, raz jeszcze obróciłem się do téj Jowiszowéj świątyni. Teraz tu mogłem zrozumiéć zamknięcie placu z tego boku jego. Jakoż po lewéj stronie świątnicy były niegdyś dwa wchody, któremi kilka stopni prowadziło do ulicy przyległéj nieco wyżéj położonéj. Po prawéj zaś stronie świątyni, więc w miejscu naznaczoném na naszym planie przez B, dźwiga się na cokułach potężnych brama posępna, ponura. Ona dziś świeci żywą cegłą, niegdyś atoli odziana była płytami lśniącemi kosztownego marmuru, a cieniowała się silnie w belkowanie i kolumny kształtne, bogate. W niżach jéj, które dotąd się zachowały, zapewne niegdyś stały w marmurowéj bieli postaci bogów, lub bohaterów, a może i obywateli zasługą uwieńczonych. Rozumiemy tę wspaniałość; bo ta brama prowadząca na forum była jak się z pewnością zdaje, *bramą tryumfalną*. Dziś to budowanie, niegdyś tak wspaniałe, otulone jest żałobą — jedynym jego strojem są zioła i dzikie kwiaty, niby wianek grobowy. Obok niéj wznoszą się resztki drugiéj bramy, choć mniejszéj, która zapewne była przeznaczoną dla zwyczajnéj publiczności.

Z tą bramą pod kątem prostym styka się budowanie, oznaczone na planiku naszym przez C, a nazwane zwykle *Pantheonem*. Czém był ten budynek? Toć zapewne na zawsze będzie zagadką a łamigłówką dla archeologów. Jedni opierając się na dwunastu podnóżach umieszczonych kołem, jak nasza figura pokazuje, widzą w tym budynku świątynię poświęconą dwunastu najwyższym bogom i boginiom, i dla tego nazwali ten budynek panteonem. Inni są zupełnie innego przekonania o przeznaczeniu téj budowy (*). Nie wdając się w żadne nam niepotrzebne spory, opiszmy raczéj rzecz kilku wyrazami.

Spostrzegamy na zewnątrz sześć izdebek, obróconych do forum. Nie ma prawie wątpliwości, że one były sklepikami wekslarzy. Ze strony zaś ulicy pobocznéj widny znów szereg sklepów podobnych. I tych przeznaczenie nie trudno odgadnąć. Jakoż, gdy je z pod popiołów odgrzebano, znaleziono w nich wielkie mnóstwo owoców suszonych. Ztąd téż ulica przyległa nazywa się dziś *ulicą Owoców*: więc i my oznaczyliśmy ją przez U. O. (**).

---

z tęsknoty za Islandyą? — bo widzisz pan Islandya — to moja ziemia ojczysta. Nie lękam się śmierci, ale trwożę się straszną myślą, że moje kości może pochowają na téj obcéj ziemi!!“ — I przeczuwał skon swój zacny ten człowiek — umarł. Lekarze twierdzili, że gdyby był wrócił wcześniéj do swojéj Islandyi, byłby żył jeszcze nierównie dłużéj mimo mrozów islandskich, mimo swoich piersi nadpsutych — on umarł z tęsknoty do swojéj ojczystéj Islandyi“. Tak mi rzecz opowiedział pan E. Förster.

(*) Dziś już nie ulega wątpliwości, że tak zwany *Pantheon* był świątynią *Augusta*. — St.

(**) Dzisiaj ulica ta znana jest pod nazwą ulicy *Augustaliów (strada degli Augustali)*. Według zaś nowego systematu nazw, zaprowadzonego na wzór starożytny przez Fiorellego, ulica ta oznacza się numerem drugim okręgu siódmego (*regio septima, via secunda*). — St.



Wnętrze (które tylko w części widzialne na naszym planiku) jest prostokątem; niegdyś zapewne było dziedzińcem otoczonym pod sieniami opartemi na kolumnach; izby za temi podsieniami umieszczone po większéj części są zdobne w malowania znakomite. Jakoż krom niektórych mitycznych i historycznych obrazów, cały ten budynek okryty jest malowaniami, odnoszącemi się do uroczystości i zabaw pompejańskich a mianowicie do biesiad obfitych i uczt wesołych: więc przedstawione potrawy; więc ryby, kaczki, gęsi, jędyki, zwierzyna, szkopy, dzbany z winem, jaja, szynki, głowizny, baby, chleby; więc rogi obfitości wysypujące przysmaki w półmiski i t. d. A co warte zastanowienia, toć zaiste, iż tu wygrzebano duże szyby szklane należące jak się zdaje do okien — znać tedy, że ta znakomita dogodność naszych mieszkań nie brakła starożytnemu światu. Przecież jest rzeczą równie niewątpliwą, że szyby nie były ani tak doskonałe, jak dzisiejsze, ani tak rozpowszechnione jak w naszych wiekach.

Tuż obok tego panteonu stanął gmach D, który dla tego nazwano *Senaculum*, iż z całego rozkładu swego zdaje się być salą posiedzeń decurionów czyli senatorów pompejańskich. Widzimy, iż w głębi swojéj ta sala tworzy obszerną półkolistą wyżę — być może, że w niéj stało krzesło przewodniczącego. Mnóstwo niż to większych, to mniejszych mieściły w sobie jak się zdaje posągi bogów, cesarzów rzymskich a może i zasłużonych obywateli (Overbeck). Ze senaculum sąsiaduje budynek E, zwykle nazwany świątynią Kwiryna to jest *Romulusa* (*), którą czytelnik widzi na naszym drzeworycie w dzisiejszym jéj stanie (str. 234). Wstępując z forum na wewnątrz przez przysionek szeroki, a niewielkiéj głębokości, znajdujemy się na obszernym dziedzińcu; naprzeciw nas na znacznie wysokiém podmurowaniu spostrzegamy gruzy maluchnéj świątyni, która niegdyś od frontu opierała szczyt swój na dwóch kolumnach. Z *figury* naszéj *87* okazuje się jako dziś z tych kolumn tylko poznaki zostały. Przed świątniczką widzimy marmurowy ołtarz ofierny odziany w piękne płaskorzeźby; ściany obiegające w koło całą przestrzeń i oddzielające ją od ulicznego gwaru, rozdzielone pilastrami na kształtne pola.

Lubo ta świątynia jest tak drobną, myślę atoli, że była słuszném uczczeniem założyciela Rzymu. Bo choć on ze zbiegów a wyrzutków ościennych ludów, choć z rozhukanéj dziczy — utwierdził węgły państwa, będącego może najwyższém dziełem, na jakie się zdobyć mo-

---

(*) Inni dowodzą, że była to świątynia *Merkurego*, gdyż według świadectw starożytnych świątynia tego boga stała przy forum w Pompeji. Fiorelli ma ją za świątynię poświęconą pamięci *Augusta*. — St.

gły dzieje ludzkiego rodu. Rozumiemy tedy dla czego rzymski lud tego herszta zbójców i pastuchów tak często rozświecał bóstwa aureolą. Ba! jeżeli taki Augustus Octavianus, co za młodu pluskał się w ludzkiéj posoce, i w okrucieństwach bez miary, a potém przedzierzgnąwszy się w czwanego komedyanta na tronie, bawił się w cnotę, a kłamał słodycz łagodną i miłość ludzi — jeżeli taki dra-

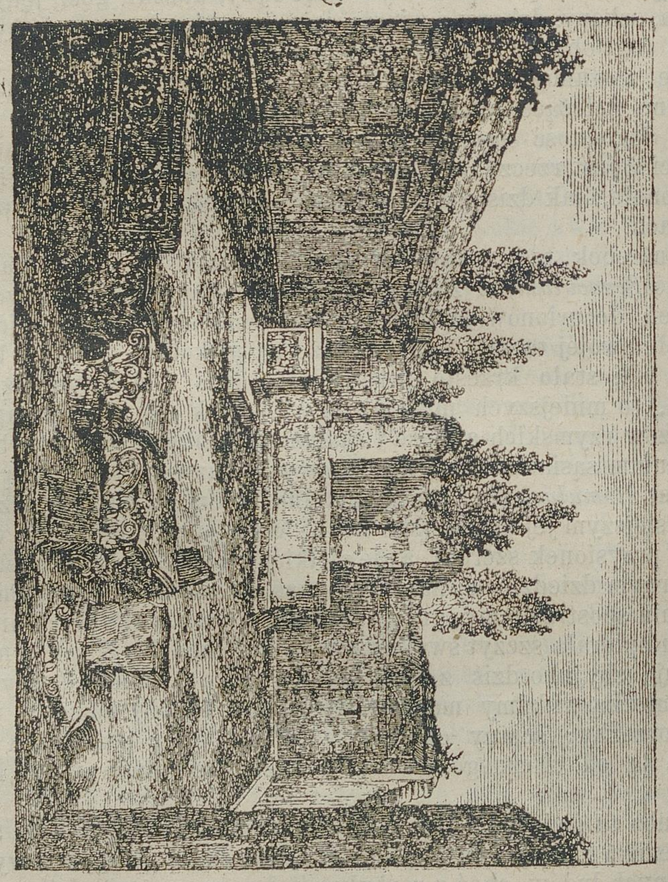

Fig. 87. Zwaliska świątyni Romulusa.

pieżny obłąkaniec, jakim był Nero, lub taki bezmózgły idiota, jakim był Caligula — jeżeli ten lub ów światowładzca rzymski, będący żywém świadectwem, ile ohydnego jadu zakipić może w sercu człowieka, i jak straszny nocny szał zakręcić może głowę jego, gdy utraci bojaźń Nieba, i stratuje co dla ludzi święte na ziemi — jeżeli mówię one złe duchy, odziane w rzymskich cesarzów purpury, mogły się nazywać po śmierci „divi“, i być między półbogi policzone: dla cze-



goż lud rzymski nie miał wierzyć, że Romulus, bratobójca, wśród gromów i błyskawic był żywcem do nieba wzięty? — Ba dla czegoż Aleksander Macedoński nie miał sam w siebie wmówić, że na prawdę jest synem Zewsa, który króluje samym bogom? — Nie sądźmy dawnego, starożytnego świata wedle naszych uczuć, wypiastowanych wiarą Zbawiciela! — Dawnoczesne ludy, żyjąc życiem zewnętrznem, a więcej zmysłowém, pojmowali téż bogów swoich trybem zewnętrznym, zmysłowym — ich bogi ułomnostką, cielesnością odziane, żyli bliżéj ziemi, a niebo nie wznosiło się wysoko po nad doczesności niziny. Zatém poszło, że sprawy tameczne a świeckie, mieszały się i mąciły z sobą, że idee tuteczne nabierały znaczenia religijnego, że zwłaszcza w tym Rzymie starym idea państwa była najwyższą ideą, że nawet w jéj służbę były oddane rzymskie bogi. Przeczuł duchem swoim Romulus ducha przyszłego Rzymu, co był kością z kości jego; więc rzeczy polityczne, więc własność publiczna orzekł być świętością religijną. U nas inaczéj — ziemia i wszystkie jéj sprawy, choćby najwyższe; życie doczesne, choćby najzacniejsze, są jedynie noclegiem, tylko gospodą i niby przygotowaniem dla żywota wieczności. Bo im głębsze światy człowiek obaczy w duchu swoim, tém dla niego do wyższych wysokości wzniesie się niebo.

Wróćmy jednak znowu na nasze forum. Obok téj świątyni Kwiryna spotykamy obszerny budynek F, zwany zwykle dziś *Chalcidicum*. Inni zaś (jak Overbeck) nazywają go budynkiem Eumachii, a to dla tego, iż nad wchodem pobocznym, bo umieszczonym z *Ulicy Złotników* (U. Z.) (*), widać napis głoszący, jako Eumachia arcykapłanka w swojém i syna imieniu wystawiła własnym kosztem ten dom obejmujący Chalcidicum, Porticus i Cryptę, i poświęciła go pobożności (Pretas) i Augustowskiéj zgodzie (Concordia Augusta).

Chalcidicum znaczy, jak się zdaje, przysionek szeroki. Domyślać się jeszcze można, że wybudowanie tego domu było dobrodziejstwem dla sukienników pompejańskich, bo w głębi jego przechował się posąg Eumachii, który, jak się pokazuje z napisu umieszczonego, postawiony był przez sukienników (fullones — postrzygacze, wałkujący sukna, togi) na cześć téj damy. Na naszym planiku umieszczono jedynie część przednią tego budynku; przez to jednak dla naszego celu nie wiele tracimy, bo cały ten gmach, lubo jest jednym z najobszerniejszych, które otaczają forum, jednak jest on pod względem artystycznym mniéj ważny. On raczéj jest pensum ciężkie do rozgmatwania dla archeologii, która dotychczas nie może się zgodzić na prawdziwe przeznaczenie jego. Nie trudząc czytelnika przywodzeniem wszystkich a tak różnych zdań w tym względzie, wspomnę o dwóch zajmujących osobliwościach, które w tém

(*) *Strada dell' Abbondanza (Decumanus minor. Regio VII, VIII).* — St.

Chalcidicum spostrzeżono. Jakoż dotychczas nie mieliśmy pewnego wyobrażenia o zwykłych drzwiach pokojowych, drewnianych, jakich używano przed dwoma tysiącami lat, bo takowe wszystkie, jako drewniane, do szczętu spłonęły od rozpalonych popiołów. Otóż w głębi naszego gmachu umieszczono drzwi prawdziwe, a dla symetryi wyrobiono z drugiéj strony odpowiednie drzwi ślepe, i takowe pomalowano, udając drzwi rzeczywiste. Tamte spłonęły, a te ślepe, na murze malowane zostały, pokazując nam po dziś dzień kształt istnych drewnianych. One dość podobne do naszych: od góry i z boku ujęte węgrami niby w ramy, w sobie zaś prawie po naszemu rozdzielone w dwa rzędy wnęków, w każdym po trzy. Dolne trzy wnęki są wysokie a wązkie; wyższe umieszczone nad niémi téj saméj szerokości, ale daleko niższe; wnęk każdy oprawiony w listwy niby w ramy; w środku drzwi wymalowany pierścień do przyciągania. Drugą osobliwością jest ściana zewnętrzna, granicząca z powyżéj wspomnianą ulicą Złotników (U. Z.). Mur ten rozebrany pilastrami na pola bywał często bielony, bo służył za *album*, to jest za jedno z miejsc, kędy wypisywano pędzlem i czarną farbą ogłoszenia, uwiadomienia, per modum naszych nowożytnych afiszów. Tak przy odgrzebaniu czytano ogłoszenia jak np.: Ostatniego Maja walczyć będzie w Pompeji (w amfiteatrze) gladiatorskie towarzystwo (familia gladiatoria) A. Suettiusa Ceriusa; nastąpi przedstawienie polowania i namiot będzie (nad amfiteatrem) rozpięty (vela erunt). Na témże samém album ktoś poleca na urząd edyla dwóch godnych i zacnych młodzieńców (juvenes probos, dignos r. p.) Cuspiusa Pansę i Popidiusa Secunda.

Otóż ta ulica Złotników, którą jeszcze nazywają ulicą obfitości, lub kupców *(dell' abbondanza*, albo *de Mercanti)*, bywała, jak się dorozumiewać można, w potrzebnych razach kratą zamykana.

Dom zaś G, jak się zdaje, był szkołą publiczną, bo w nim pojawił się napis na ścianie, którym ówczesny nauczyciel téj szkoły niejaki *Verna* uprasza C. Capellę (C. Capella), aby raczył sprzyjać (ut faveat) jemu i uczniom jego. Przecież nie zawsze panowie nauczyciele pompejańscy wyrażali się równie poprawnym językiem, bo na innéj ulicy odkryto napis: „Sabinum et Rufum aediles dignos rei publicae Valentinus cum *discentes suos* rogat", co znaczy dosłownie: Sabina i Rufa edylów godnych rzeczy pospolitéj, Valentinus błaga wraz *z uczniów swoich*, zamiast z uczniami swoimi — znać, że nauczyciel był Oską i nienauczył się jeszcze z partesem języka zwyciężców kraju swojego, jak to słusznie uważa Overbeck. Ponieważ dotknęliśmy się napisów, powiedzmy za jednym zachodem, iż takich znaleziono znaczną liczbę po murach, po ścianach budynków tak publicznych jak i prywatnych. One wtajemniczają nas w życie publiczne i prywatne dawnego świata. Jakoż znajdujemy naprzód napisy, wymieniające nad wstępem do domu nazwisko właściciela, albo najemnika jego np. C. I. Priscus II vir (Cajus Julius Priscus Duumvir), co tém potrzebniejsze było, jak powiada D'Aloë, iż jeszcze nie numerowano domów. Najważniejsze są te napisy, które polecają na urząd tego lub owego spółubiegającego się. Takowe z istoty swojéj są wielce częste i gęste, bo wybory zależały od krések głosujących obywateli. Na Album Eumachii spotkaliśmy się już z jednym takim napisem; wszakże one bywają w różnych i przeróżnych odmianach; czasem nawet polecający wymienia imię swoje, co zaiste wtedy bywało, gdy to imię jego miało mir i wzięcie w obywatelstwie.



Gdy Pompejanie stracili samodzielność swoją, gdy już chcąc nie chcąc przeistoczyli się ze Samnitów na Rzymian, a tém samém przyjęli urządzenia społeczności rzymskiéj, a zwłaszcza zaprowadzili w swoją społeczność patronat i klientelę: wtedy zrodziły się między niémi te częste polecenia siebie możnym patronom. Widzieliśmy, jak nasi bakałarze Verna i Valentinus proszą miejskich dostojników o opiekę; tak podobnie często całe cechy i korporacye udają się w opiekę patronów swoich, zwłaszcza edylów miejskich, np.:

M. Cerrinum aed(ilem) salinenses (górniki w żupach) rog. (rogant, proszą).

albo: C. Cuspium Pansam aed. aurifices universi rog. (rogant — wszyscy złotnicy proszą) i t. d. i t. d.

Krom tego spotykano jeszcze ogłoszenia wielce uczące, i tak w roku 1756 odkopano piękny pałac niejakiéjś *Julii Felix*, który późniéj, nie wiedzieć dla czego, napowrót zasypano. Otóż na tym domu znaleziono napis następujący:

„Julia Felix, córka Spuriusa, życzy sobie wynająć od dnia 14 — 20 Sierpnia na lat pięć następujące posiadłości swoje, jako: Łazienki, 900 sklepów (!) wraz z otwartemi straganami (pergulae — kramiki?), tudzież pokoje na pierwszych piętrach (coenacula — rozumie się, że te pierwsze piętra nie miały tego znaczenia, co u nas). Gdyby zaś kto nie znał właścicielki, niechaj się uda do edyla A. Suettiusa Verusa".

Ten napis nastręcza dowód, jak kwitnącą potęgą rozwinął się handel w tém niegdyś szczęśliwém mieście Pompejańskiém. Gdy jednak mowa o owém wynajęciu aż 900 sklepów, zatém widać również, jak to wówczas własność nieruchoma gromadziła się w rękach nie wielkiéj liczby rodzin zamożnych, od których tedy zależała reszta ubogiego obywatelstwa (Overbeck). Aby jednym zawodem odbyć rzecz o napisach, dodajmy, że na bazylice, któréj zaraz bliżéj się przypatrzymy, spotykamy ogłoszenie walki gladiatorów w amfiteatrze. Podobne uwiadomienie spostrzegliśmy już wprawdzie na domu Eumachii; jednak na bazylice nie tylko zapowiedziana jest walka innéj truppy, bo niejakiegoś V. Festusa Ampliata, ale dodane są wyrazy: „pugna iterum pugna", co znaczy że gladiatorowie walczyć z sobą będą na śmierć (!). Obok takich straszliwych napisów, nie brakuje też innych, zbyt naturalnych i zbyt naiwnych, przypomi-

nających ostrzeżenia, których tak pełno po miastach dzisiejszéj Europy. Tak odkryto na naszym murze wizerunki dwunastu najcelniejszych bogów i bogiń z napisem: Duodecim deos, et Dianam, et Jovem, Optimum, Maximum habent is iratos, quisquis hic m..... rit aut c..... rit; co znaczy: Dwunastu bogów i Dyany i Jowisza najwyższego, największego niechaj ściągnie na siebie gniew, ktoby to miejsce zanieczyścił. Czyli takowe groźby i zaklęcia zdały się na co, nie wiem — ale to pewna, że w dzisiejszych Włoszech wcale nie dosięgają pożądanego celu.

Przecież wróćmy się do szkoły naszego Verny. I tutaj niby roztacza się otwarty dziedziniec otoczony podsieniami szerokiémi, co wsparte na kolumnach doryckich, dodawały nie mało wspaniałości szkole. Znaczna liczba tych kolumn zachowała się jeszcze w całości, i dźwiga nawet kapitele swoje. Malowidła strojne ubierały niegdyś ściany. Na dziedzińcu unoszą się jakieś wysokie ciosowe podnóża. Miałyżby one być katedrą, jak niektórzy miéć chcą? — Tego nie wiemy! Ale zdaje się rzeczą niewątpliwą, że i przed ośmnastu wiekami, również, jak i za naszych czasów, biédne chłopaczyska nie lada męczyły się nauką języków. Pompejańskie żaki musiały się uczyć trzech języków; bo naprzód po łacinie, bo językiem rzymskim mówili ich pogromcy; powtóre młodzi ćwiczyli się w greczyznie, gdyż Grecy byli jeszcze wtedy ludem najwięcéj ucywilizowanym, a ich literatura uchodziła słusznie za wzór dla ówczesnego świata, a nawet dla onéj podsadzistéj a dość ociężałéj fantazyi rzymskiéj. A nakoniec — na ścianach szkoły Verny zostały po dziś dzień gryzmoły pacholąt swawolnych — są to litery i wyrazy oskie, które tedy oczywiście dowodzą, że i języka Osków uczono po szkołach pompejańskich, i słusznie, bo to była mowa krajowa, miejscowa. Ba! nie ma ich czego żałować tych chłopców starożytnych! Gdy ich szkolna nauka przecież odbywała się prawie pod gołém niebem, kędy było suto słońca i świéżego powietrza, dużo oddechu, a nadewszystko dużo ruchu. Jakoż z całego rozkładu téj szkoły znać, że obok nauki książkowéj troskliwie pamiętano o gimnastyce, o ćwiczeniu ciała. Jakież to porównanie ze szkołami obecnéj Europy, w których biédny chłopiec siedzi przykuty do ławy przez pięć i więcéj godzin dziennie, a dusi się w ciasnych izbach zamkniętych, i pełnych pary i zaduchu. I siedzi i siedzi w téj szkole, a jak z niéj wyjdzie, to znów po to, aby w domu uczył się i siedział, gotując się na następną lekcyę. Prawda, że młodzież nadziewa tę głowinę swoję mnóstwem wiadomości. Czyli zaś przy téj pracy zachowuje świeżość uczuć, lotność rodziméj fantazyi? — a przedewszystkiém czyli zaostrza zdrowy rozsądek? — Może tym nowożytnym szkołom, dzisiejsza Europa ciągle nerwowa i wiecznie zakatarzona, w wielkiéj części winna, że tak rzadko pojawiają się na świecie dzielne charaktery a wydatne indywidualności. Rozumie się, że my tu mówimy jedynie o nadużyciu. Bo jesteśmy przekonania, że tak



ludzie pojedyńczy, jak i narody i państwa ciężko pokutują za nieuctwo a brak gruntownego wychowania, bo to grzech przeciw Duchowi Świętemu. Bez dzielnéj i usilnéj pracy młodzież nie podołałaby dziś wysokiemu stanowisku dzisiejszéj kultury i umiejętności. Żądamy tylko aby przy trudach umysłowych nie zaniedbywano ciała, pragniemy aby z każdą szkołą tak niższą jak wyższą łączyły się z urzędu ćwiczenia gimnastyczne.

Czytelnik spostrzega na boku południowym naszego forum trzy budynki oznaczone przez H. Są to, jak się domyślić z pewnością można, trzy *Curie*, czyli trybunały, w których sędziowie ułatwiali pomniejsze sprawy. We dwóch z naszych budynków widzimy wzdłuż ściany ustawione podnóża, na których zapewne niegdyś stały posągi.

Teraz rozpatrzmy się bliżéj w *Bazylice* — jest to przedmiot zasługujący na ściślejszą baczność naszą. Oznaczyliśmy ją przez I. Ona, jak widać, facyatą, czyli jednym z dwóch krótszych boków zwraca się do forum. Że ten gmach rzeczywiście jest bazyliką, o tém przekonywa nie tylko jego rozkład architektoniczny, ale nawet napis wybazgrany na ścianach, a który jest bez wątpienia próbą kaligraficzną jakiegoś niedorostka szkolnego, może którego z poblizkich elewów professora Verny. Ten napis nawet dwa razy po dziś dzień świeci się na ścianach ogromną myłką w pisowni; bo za każdą razą mały szkolny żak napisał dwa *s*. „Bassilica“.

W poprzedzających tomach naszéj podróży mówiliśmy już nie raz, jako w starożytnym świecie bazyliki znaczyły prawie to samo, co dzisiejsze nasze giełdy, bursy kupieckie. W nich bowiem odbywały się interesa handlowe, a zarazem sędzia w nich rozstrzygał ważniejsze sprawy sporne a nawet karne. Gdy wiara nasza stanęła tryumfem jasności nad nocą pogańskiego świata, wtedy bazyliki często bardzo zamieniano na domy Boże dla licznéj rzeszy wychrzczonéj w nauce Chrystusa Pana. Pompejańska bazylika, choć w zniszczeniu a zwaliskach, jawi nam na oczy rozkład tego rodzaju budynków tak ważnych dla dziejów naszéj architektury kościelnéj. Wszakże tutaj przelotnie jedynie o tém przedmiocie mówić będziemy — zachowując sobie dokładniejsze rozprawy na czas późniejszy. Tutaj widzimy, że bazylika jest prostokątem otoczonym w koło podsieniami spartemi na kolumnach, że przy jednym z dwóch boków krótszych, to jest przy boku na przeciw wchodowi dźwiga się podniesienie (do trzech łokci wysokie, na którém stało krzesło sędziego duumvira). Spostrzegamy, iż nasza bazylika w tém odstępuje od zwykłéj architektury tego rodzaju budynków, iż to wzniesienie umieszczone jest przy ścianie prostéj a nie w niży (absydzie) podobnéj do niż, które widzieliśmy w Senaculum (D) i w trybunałach (H, H, H). Mimo wszelkich krytyk i badań nie wiedzieć z pewnością czyli środek téj pompejańskiéj bazyliki był od góry otwartym,

czyli też pokryty dachem, stropem (*); nie wiemy też czy nad temi podsieniami wznosiło się piętro mające również swoją kolumnadę, i patrzące w środek. Mniejsza jednak o te szczegóły. Tutaj głównie o to chodzi byśmy pamiętali jakim trybem zamieniano takową bazylikę (krytą) na kościół chrześciański. Bierzmy tedy dla wyjaśnienia rzeczy za przykład naszą bazylikę pompejańską, przypuszczając atoli, że była krytą stropem, a choćby tylko samym dachem. Naprzód wyrzućmy w myśli dwie środkowe kolumny na obu bokach krótszych owego prostokątnego środka, więc tym sposobem ubędą też po obu bokach krótszych owe podsienia. Tą nie wielką na pozór zmianą przeistoczył się cały charakter budowli! Jakoż cała bazylika, która była dopiéro prostokątem otoczonym w koło podsieniami, która zatém była figurą mającą w środku ognisko całości (przy I), teraz zamieniła się na prostokąt, przedzielony wzdłuż na trzy nawy. Tak przestrzeń, która była dawniéj środkiem, obwiedzionym ze wszech stron kolumnadą, teraz stała się jedną z trzech naw, choć się przeistoczyła na nawę środkową i najszerszą. Teraz przeto ognisko całości przeniosło się do boku węższego a przeciwległego wchodowi, i znajduje się zwłaszcza w środku tego boku, bo w miejscu kędy zasiadał niegdyś sędzia. To miejsce niegdyś będące tylko ustroniem, uboczem, oddzieloném od reszty budowy, teraz jest sercem całości, zewsząd widném ciągnącém ku sobie duszę widza, bo jest punktem przeważającym w całéj myśli architektonicznéj. Ta nowa myśl architektoniczna tém jeszcze silniéj się uwydatnia, iż również oddalono kratę choć nizką, która dawniéj biegnąc od kolumny do kolumny, oddzielając tedy w pogańskich bazylikach portyki od środka, wzmagała różnicę między środkiem a okoleniem kolumnady. Teraz uważmy jeszcze, że wzniesienie owe sędziego, które jakeśmy rzekli najczęściéj w bazylikach starożytnych mieściło się w niży (trybuna, concha, absyda) teraz zajęte zostało przez tron biskupa, który miał po bokach swoich, wyższe duchowieństwo i dostojników świeckich. Pomyślmy, że przed tym tronem (w niejakiém oddaleniu od niego stanął pod baldakinem ołtarz ciborium), że znów przed ołtarzem było podniesienie choć nie wysokie, a otoczone balustradą a przeznaczone dla niższego, śpiewającego duchowieństwa (ztąd chór lub prezbiterium od presbiter ksiądz). W tém prezbiterium umieszczono ambonę. Dodajmy nakoniec, że jedna z naw bocznych przeznaczona była dla kobiet, a druga dla mężczyzn; jeżeli zaś bazylika miała nad nawami pobocznemi piętro, wtedy takowe zajęte bywało przez kobiety. Ten szkic pobieżny czytelnik niechaj sobie raczy uzupełnić naszemi uwagami nad katedrą w Tor-

(*) Historycy sztuki są po większéj części zdania, że środkowa część bazyliki była od góry otwartą, gdyż na posadzce widać ścieki dla wody deszczowéj. — St.



cello, która jak pamiętamy jest bazyliką. (T. II. przyp. str. 13 i następne.)

Nawróćmy atoli z wieków chrześcijańskich do pogańskiego świata, co tu ze smętnych gruzów patrzy na wędrowca w niemocie a głuchocie pośmiertnéj. Tutaj zaiste wszelkie opisy zamieniają się mimowolnie na elegie, na treny. I w téj bazylice gospodarzyły rozhukane żywioły, a może jeszcze bezlitośniéj, niż w innych budynkach. Nie wiem, czyli tutaj aby jedna kolumna została całą. Kobierce mozaikowe rozesłane po posadzce, kapitele korynckie, belkowania marmurowe, strojnie wyrabiane, stropy bogate, były bez wątpienia niegdyś chwałą téj bazyliki i zacnie dosłużoną miasta dumą.

Nasz przewodnik poprowadził nas ku trybunie. Przed nią, jak rzekłem powyżéj, wznosi się jeszcze dziś podnóże, na którém królował obok decemvira za dawnych lat posąg siedzący. Wśród rumowiska, pokrywającego całą przestrzeń, znaleziono nogi téj figury. Pod trybuną samą widać komorę sklepioną, opatrzoną dwoma małemi otworami, uzbrojonemi w kratę; ta przestrzeń bez wątpienia była więzieniem. Gdy niegdyś odkopano to miejsce smętne, znaleziono w niém dwa szkielety. Nasz sierżant zwrócił jeszcze uwagę naszą na trzecie niby okienko, roztwierające się w posadzce trybuny, a będące niby komunikacyą między decemvirem, zasiadającym na sądzie, a więzieniem. Gadatliwy cicerone gwałtem nas chciał przekonać, że tym otworem odbywały się inkwizycye; jednak wymowa jego nie na wiele się przydała, bo wiemy jak to w świecie starożytnym proces cały toczył się publicznie, jawnie. Grecy i Rzymianie nie byliby ścierpieli żadnych tajemnic w sprawach karnych.

Obejrzawszy się do syta w bazylice, ruszyliśmy do pobocznéj ulicy; bo z niéj prowadzi główny wstęp do świątyni *Afrodyty* — K(*). Przypominam czytelnikowi, że zanim wstąpiłem na forum, wpadłem na kilka minut do téj budowy tak niegdyś wspaniałéj. Teraz nieco obszerniéj o niéj pomówimy. I tutaj widzimy ogromny, prostokątny dziedziniec, otoczony w koło kolumnadą, więc podsieniami krytemi, mającemi po jednéj stronie ścianę, a po drugiéj kolumny korynckie. Te podsienia (korytarze) niegdyś pokryte były zapewne bogatym stropem lśniącym w kasetony wspaniałe, złociste, a do dziś dnia widać pełne uroku malowania, odziewające jéj ściany. W miejscu tego dziedzińca, oznaczonego na drzeworycie przez I, utrzymał się jeszcze ołtarz. Forma jego dowodzi, że sługiwał do ofiar bezkrwawych. Bo miłości bogini, téj pani uczuć tkliwych, rzewnych, téj mistrzyni życia ludzkiego a radości serdecznych, weselnych, nie zabijano nigdy na ofiarę jestestw żyjących. Na jéj wonnym ołtarzu

(*) Świątynia ta poświęconą była głównéj bogini miasta *Wenerze* (Afrodycie) pompejańskiéj. — St.

kładziono ciasta, owoce, kwiaty. Jéj grano na lutni, jéj śpiewano dźwięczne pieśni na cześć.

Zważcie atoli, jako dawnego świata miłość była różną od miłości w naszych stuleciach. Afrodyte jest wprawdzie niebianką, urokiem nadludzkiéj piękności oblaną — ale niebianką z pian morskich zrodzoną. Wprawdzie Olimp wzniosły stawał się bogom losowładnym bezradosną i opuszczoną tęsknicą, gdy kiedy brakło w promiennem ich kole kochania bogini. A przecież ta serdecznych rozkoszy królowa, co uśmiechem niosła szczęście i wesele samym nieśmiertelnym niebianom, rozpaczała w nieukojonéj boleści na ziemskich nizinach, za utraconym ulubieńcem śmiertelnym. Jéj wprawdzie same bogi oddawały błagalną chwałę; ale same te bogi obleczone były ciałem, choć ciałem wiecznie młodém, wzniesioném nad ludzkie niemoce. Ztąd też Wenus, choć boginią, była ze serca niewiastą ziemską i czuła po ziemsku, ona nie znała, co srogość bezlitośna; jéj jedynym mścicielem był jéj synek, ów Eros drwiący, swawolny, figlarny; jéj drużyną ludek amorków skrzydlatych, niosący płonące pochodnie, najczęściéj w górę wzniesione, niekiedy zaś i ku grobom schylone; jéj kwiatem były róże, co choć rosą olimpijską skropione, rosły w ziemskich ogrodach i umierały od doczesnych powiewów.

Inną jest potęgą miłość w nowoczesnych stuleciach. Ona będąc dwóch odwrotnych światów wysłannicą, odziewa niewypowiedziane nadziemskie tęsknoty we formy doczesne, a w osobę ukochaną wciela ideały, w dziedzinach jasności zrodzone. Zaiste w nowoczesnych dziejach, miłość ma inne nieskończenie głębsze znaczenie, miłość w społeczności chrześcijańskiéj jest także różą, ale różą niebiańską na ziemskim roztuloną krzewie. W dawnoczesnym świecie miłości uczucia nóciły w powietrzu, niby skowronek lekki, lotny, co wśród słońca wita radośnie wiosnę młodą i dzionek poranny ludzkiego żywota. Miłość nowożytnych ludów śpiewa w serca świętych tajnikach, jak słowik, co śpiewa rzewne, głębokie tęsknoty swoje, aż niekiedy z drgających piersi swoich wyśpiewa sobie własny swój skon.

Otóż za ołtarzem powyżéj wspomnianym wznoszą się schody o trzynastu stopniach, prowadzących do właściwéj świątyni. Ona stanęła na podmurowaniu ze cztery łokcie wysokiém, a jest ze wszystkich czterech stron otoczona kolumnami (*). Z tych kolumn przysionek (2) zabiera sześć z frontu, a z boków po cztery (licząc narożne kolumny dwa razy). Z przysionka tego wstępujemy do celli (3). Na naszym planiku (str. 225) widzimy podnóże, na którém niegdyś promieniła urokiem Afrodyte, odbierając hołdy i cześć od kochanków zapadłego świata. Znaleziono też wśród gruzów okruchy posągu téj bezszatnéj bogini. Pod tém zasypiskiem popiołów odkryto

(*) Jest-to przeto świątynia *hypaithros*, mająca środek odkryty.



również posadzkę z marmurów kolorowych, ułożonych w wielce wdzięcznym rysunku. Obok schodów powyżéj wspomnianych mieści się mniejszy ołtarz poboczny.

Wszyscy archeologowie i dziejopisy sztuki godzą się na to, jako ta świątynia pyszniła się okazałością niewypowiedzianego wdzięku, i jako ona nawet była co do wymiarów największą w całém mieście. Ona téż jest jedynym hypaithrosem dotychczas w Pompeji odkrytym (*). O malowaniach, które zdobiły przysionki, obiegające dziedziniec, wspomnieliśmy już powyżéj; przecież inne, jeszcze wyższéj wartości artystycznéj, znaleziono w świetlicach, które dobudowane są za przysionkiem, ciągnącym się ze strony świątyni właściwéj. Te pokoje zapewne były mieszkaniem kapłanów.

Pożegnałem się nakoniec z tym cudnym budynkiem, co dziś smętném widmem dawnéj wspaniałości swojéj, przyrzekając atoli sobie, że za drugim nawrotem do Pompeji pewnie złożę mu hołdy moje. Wyszedłszy na ulicę wziąłem się na lewo, i znowu stanąłem na forum. Ciągnąłem wzdłuż murów zewnętrznych téj świątyni bogini miłości. Prawie w miejscu, gdzie one się kończą, widać niby rodzaj głębokiéj niży. W niéj zachowały się miary urzędowe, przeznaczone, jak się zdaje, na przedmioty sypkie, per modum naszego korca staropolskiego, który niegdyś znajdował się w ratuszu krakowskim a dziś spoczywa na podsieniach dziedzińca naszego starego Collegium Jagiellońskiego. Możnaby wiele prawić o dowcipnym przyrządzie tych miar, lecz one raczéj do archeologów niż do nas należą. Ukończmy nasze obchody około forum, rzuciwszy uwagę na budynek oznaczony literą L. Była to niegdyś sala długa, któréj strop spoczywał na kolumnadzie otwartéj ku forum. Czém była ta sala? — trudna odpowiedź. Niektórzy archeologowie (między innymi Overbeck) są zdania, że ona służyła obywatelom zgromadzającym się choćby w sprawach prywatnych. Mogła ona mieć tedy cel, jaki ma dziś np. już znana nam florencka Loggia dei Lanzi. Domysł ten dość podobny do prawdy; zwłaszcza, gdy zważymy, jako życie na rynkach, ulicach, bazylikach i t. d. było nierównie właściwsze starożytnym ludom, niż nam obecnym obywatelom téj ziemi, zwłaszcza nam, mieszkańcom północnéj Europy. My żyjemy więcéj domowo i domaszno, familijno, kominkowo, przypieckowo albo nawet zapieckowo, my mniéj mamy czasu do pogawędy po ulicach, nam ciągle czegoś się śpieszy, a mniéj zajmujemy się publicznemi sprawami — czynności nasze mniéj na jawie, każdy z francuzka mówiąc „zapięty jest pod brodę“, zachowując dla siebie uczucia i zdania swoje. Potomki onych dawnych ludów a raczéj sukcesory ich ziemi i ciepłego nieba, dzisiejsi Grecy i Włosi, przypominają nam ów żywot starożytnego świata; bo i oni lubią żyć i pracować i gawędzić na

(*) Przypominamy, że świątynia hypaithros jest świątynią, w któréj środkowa przestrzeń była odkryta.

ulicach — przecież to podobieństwo jest tylko powierzchowne, bo treść ich pogaworów mniéj polityczna, publiczna; co więcéj, toć tylko lud uboższy, co żyje na jawie otwartym w owych krajach południowych; klassy wyższe żyją więcéj w ścianach domowych.

Odbywszy, jakem rzekł, wędrówkę w koło całego forum stanęliśmy z powrotem w miejscu, od któregośmy ją rozpoczęli, bo w obec nas znowu się wznosiły zwaliska Jowiszowéj świątyni. Już w téj chwili upały wrzące piekły w koło bruk i wyszczerbione ściany, nękając nie mało nasze siły duchowe i cielesne. Nie chciałem jednak jeszcze południować, pragnąc przed obiadem poblizkie łaźnie odwiedzić. Nasz mentor, choć synal téj ziemi gorącéj, wrzącéj, ocierał sobie raz wraz czoło swoje chustką czerwoną, któréj nie wypuszczał z ręki, a ciągle jednak powtarzał, że mimo skwarów okrutnych, gotów się poświęcać nam bez granic, bo go niezmiernie raduje to nasze zajęcie się pomnikami starożytności — dodał również, że mu wypadnie koniecznie po tych nadludzkich fatygach pokrzepić się butelką najlepszego wina. Zdaje mi się, że widziadło onéj butelki, jawiąc się przed duchem sierżanta, jak ongi widmo puginału przed oczyma Macbetha, dodawało mu jankoru; bo, jak to mówią, zebrawszy się w kupę, jął się rześko maszerować przed nami, wyprowadzając z forum na znaną nam już ulicę „Owoców“ (u. O.). Tutaj ręką wskazał w lewo, pokazując gruzy jakiegoś budynku, umieszczonego za owa salą (L), a będącego, jak się dziś domyślają więzieniem. A potém już żwawo i choczo ruszył z nami do *łaźni publicznych*, oznaczonych na naszym planiku przez M.

Słusznie ktoś rzekł, że kąpanie się jest istną potrzebą natury, więc już na starym wschodzie, kędy się wykołysał ród ludzki, kąpiel wplotła się w życie narodów. Stare tradycye, stare pieśni, święte księgi wspominają o kąpieli, o łaźniach. W prawach Mojżesza kąpiel i obmywanie się stały przepisem religijnym; a Homer często śpiewem unieśmiertelnił łaźnie bohaterów, a nawet bohaterek swoich. Więc łaźnia przeszła do Grecyi a Rzymian dawnych, stając się zwyczajem powszedniego życia. A nie mogło być inaczéj. Wystawmy sobie, jako starożytni nie nosili bielizny płóciennéj, przylegającéj do ciała, chroniącéj je od kurzawy; jako u nich piersi, nogi i stopy bywały obnażone; jako ich sandały nie mogły zastąpić naszego obówia — pomyślmy téż, jako w ich szaty wełniane nabierał się kurz uliczny, tém gęstszy, że ludzie starożytnego świata, mniéj, jak my, bawili w mieszkaniach swoich. Z tego wszystkiego widzimy, że częste kąpiele były niezbędnym warunkiem czystości. Przecież, co było z razu potrzebą, stało się późniéj, zwłaszcza w Rzymie, zbytkiem szalonym. Bo gdy onym świata panom zabrakło publicznego życia, gdy ich już nie poruszały wielkie, uszlachetniające, światonośne idee, a za to uczucie poniżenia do ziemi ich przygniotło, gdy nawet wiara w tameczny świat bogów w sercu wymarła, a gdy w zamian za te ogromne olbrzymie straty na duchu, zamożność zasobna wszystkich



narodów i ludów spanoszyła bajecznemi bogactwy drapieżców świata: cóż dziwnego, że Rzym pragnął zastąpić duchową zacną treść rozpasanym zbytkiem, że chęć utopić srom swój i hańbę w cielesnych upajających rozkoszach, puszczał się na marnotrawstwa bezuzdne, dogadzające chorowitéj fantazyi a niegodnym chuciom. Wtedy to powstały owe łaźnie (thermy) w Rzymie, z których każda była jakoby osobném miastem dla siebie, w których przepych zuchwały, podpasły brał wszystkie sztuki w korne służby swoje, by olśnić i pogłaskać rzymski lud; w których posągi i teatra, widowiska zapaśników, obrazy, mozaiki, ogrody i pachnidła sadziły się na to, aby dworować pokoleniom zużytym, przeżytym, rozlegającym się gnuśnie na wawrzynach swoich przodków i pożerających krwawe dorobki zgromionego przez nich świata. O tych jednak zawrotnych zbytkach rzymskich mówić będziemy do syta w Rzymie, gdy nam przyjdzie chodzić po jego hardych zwaliskach. Zdaje mi się atoli, że tutaj w Pompeji jest miejsce po temu byśmy daléj odbyli rzecz o rozkładzie i urządzeniu rzymskich łaźni, bo właśnie te thermy pompejańskie w porównaniu z innemi tak dobrze zachowane, choć tak drobniuchne obok rzymskich, głównie wyjaśniły archeologom przedmiot ten i przyczyniły się nie mało do zrozumienia ustępów w pisarzach starożytnych, wspominających o kąpielach i łaźniach. Niechaj się szanownemu czytelnikowi nie sprzykrzą te opisy nasze; bo łaźnie mają nierównie wyższe znaczenie w świecie dawnym niż w dzisiejszym, a były wielce ważnym pierwiastkiem życia starożytnych ludów (*).

Czytelnik widzi z naszego planiku (str. 225), iż łaźnie zajmowały prawie całą przestrzeń, ograniczoną ze czterech stron ulicami. Mówimy, że łazienki „prawie“ zajmowały całą tę przestrzeń, a to dla tego, że do łaźni nie należały naprzód sklepy i kramy, które wychodzą na ulicę *Owoców* (u. O.), daléj nie należał do nich, cały szereg sklepów przy ulicy, idącéj od bramy tryumfalnéj B do świątyni Fortuny (albo Merkurego), nakoniec do łaźni nie należały sklepy graniczące z ulicą *Fortuny* (u. F.) (**) aż do zabudowania, oznaczonego przez 6.

Zdaje się, że główny wchód do łazienek znajdował się od ulicy Fortuny (u. F.), a nazwanéj dla tego tém imieniem, że do niéj bokiem przylega wielkiéj piękności świątynia Fortuny, którą téż widać na naszym planiku od góry, po prawéj jego stronie, a któréj się późniéj nieco bliżéj przypatrzymy. Ten główny wchód znajduje się

(*) Umieszczam tutaj prace, których się przeważnie radziłem w moim opisie łaźni pompejańskich, a które moim czytelnikom ciekawym usilnie polecam: *Real Museo Borbonico v. II*, z planem i rycinami na wielki rozmiar; *Becker, Gallus oder römische Scenen aus der Zeit des Augustus.* 2 tomy. (3-cie wyd. Lipsk 1863 r.) T. II. str. 11 i następne. Becker w tém znakomitém dziele, pragnąc dać wyobrażenie o łaźniach rzymskich, opisuje także nasz budynek pompejański załączając plan jego. *Overbeck.* l. c. od str. 158 do 173. — *Adam* (prof. w Edynburgu) *Starożytności Rzymskie*, tłóm. niem. T. II. str. 170, i t. d.

(**) Ta część ulicy Fortuny, która graniczy z kąpielami, nazywa się obecnie *Strada delle Terme (Decumanus major*, Regio VI. VII). — St.

właśnie pod naszą literą F. Gdy łaźnie były zajęte, przybywający goście udawali się na podwórzec M, który, jak widzimy, był otoczony przysionkami spartemi na kolumnach doryckich. Czekającym na łaźnie zapewne nie zbyt się cniło, bo, jak się domyślać można, spływał im czas na plotkach i bajeczkach miejskich, na pogaworach o teatrach i gladiatorach; bo też na ścianach widać resztki spłowiałe ogłoszeń różnego rodzaju widowisk. W tym dziedzińcu znaleziono miecz, należący zaiste do dozorcy łaziennego, balneatorem zwanego. Odgrzebano też tutaj puszkę, w której zapewne odźwierny zbierał opłatę za łaźnie. Opłata była niezmiernie skromna, bo wynosiła od osoby quadrans, to jest trzy grosze polskie (quadrans=$^1/_4$ asa=$^1/_{40}$ denara); a zdaje się, że młodzież poniżéj lat czternastu nic wcale nie płaciła. Domyślić się można, że zbierano quadranse w miejscu 2. Była to świetlica zesklepiona od góry, otwarta zaś całym jednym bokiem na portyk; była to tedy przestrzeń tak zwana exedra (albo ala), o któréj też później, opisując mieszkania prywatne, obszerniéj mówić będziemy. Tutaj w koło ścian obiegały ławy, na których siadali ci, którzy, mając kąpać się w zimnéj wodzie, pragnęli się ochłodzić. Być może, że opłaciwszy się, dostawali odpowiednią dla siebie markę. Warto też zważyć, iż w ścianie téj eksedry lub ali (2) umieszczona była lampa, która wieczorem i tę eksedrę a zarazem i salę (4) oświecała. Ta sala (4) *Tepidarium*, miała właściwe znaczenie, o którém zaraz poniżéj mówić będziemy. Podobny narząd spotykamy i w sali 5, *Caldarium* zwanéj. Tutaj albowiem w ścianie grubéj, zwróconéj do dziedzińca (czarno zacieniowanéj), także była umieszczona lampa, oświetlająca owe Caldarium, a zarazem przyległy portyk (podsień) i dziedziniec (*). Pod rumowiskiem znaleziono potłuczone skorupy szklane, z których z pewnością domyślić się można, iż oba te kagańce otoczone były szkłem okrągłém, zapewne kulą, banią szklaną.

Wróćmy jednak do naszych gości łazienkowych. Otóż rzekłem, że większa ich liczba zwykle wprzód przechadzała się po podsieniach dziedzińca chłodząc się, lub wypoczywając w eksedrze (2). A każdy i słuchał i gadał plotki, nowinki, lub schwytany przez którego z poetów lub poetków miejscowych, musiał słuchać to lepszych, to gorszych wierszydeł. Bo to nawet pewnego razu Horacyusz, w złym humorze będąc, docina onym wrzekomym wieszczkom, śpiewając: „Ja nikomu nic nie czytuję, chyba przyjaciołom; a to nawet wtedy gdy mnie zniewolą — ot! małoż to takich, którzy deklamują roboty swoje na środku rynku, a nawet w łaźni, bo to tak pięknie brzmi głos w miejscu zamkniętém“ (**).

(*) Overbeck str. 166.

(**) Nec recitem quidquam, nisi amicis, idque coactus
..... In medio qui



Otóż kandydat do łaźni wyzwoliwszy się od natrętów poetyckich udał się do *apodyterium*, to jest do sali 3, a to przez wązki korytarzyk, który, jak widzimy na planiku, łączy portyk dziedzińca z apodyterium. Ten korytarzyk był pokryty sklepieniem, błękitno malowaném i zdobném w gwiazdki złote. W nim znaleziono 800 małych lampek. Bo tych kagańczyków odkopano z pod popiołów w całych łaźniach do 1,300. Jest to mnogość większa, niż była potrzebna do oświetlenia wszystkich tych przestrzeni. Ztąd niektórzy badacze (np. Wackernagel) są zdania, iż w łaźniach zwykle sprzedawano kagańce. Większa część tych lampek wyrobiona z terra cotta, niby z gliny palonéj, a zdobna w sceny mitologiczne. Z nich wybrano co piękniejsze, a resztę potłukła dyrekcya neapolitańska starożytności. Z jakiego powodu? — Nie wiem! Overbeck i inni twierdzą, że to się stało z zazdrości, by te kagańczyki nie rozeszły się w zbyt wielkiéj liczbie po świecie. Niechajże sobie ci panowie, którzy takie rzeczy twierdzą, odpowiadają za zdanie swoje — my tymczasem śpieszymy do apodyterium. Tutaj goście składali szaty swoje, oddając je do schowania słudze niby szatnemu, który się zwał Capsarius, i ten zamykał je w izdebce przyległéj, zwanéj capsa. W ścianach widać dziury, w których zapewne niegdyś mieściły się kołki, niby wiszadła na suknie. Apodyterium pokryte sklepieniem kolebkowatém, które w części po dziś dzień się utrzymuje; wzdłuż ścian ciągną się ławy kamienne, opatrzone w podnóża. Jeszcze widać ślady dawnego malowania. Sala ta była oświetlona przez dwa okna, umieszczone pod samém sklepieniem, a nawet wcinające się nieco w sklepienie. Dziwna rzecz, że znaleziono wszystkie kawałki szyby, która pewnie do tego okna należała. Znać, że ona z jednéj strony była szlifowana na nieprzezroczysto. Dorozumiewają się, że ona dla tego tak była przyrządzona, aby przechadzający się po płaskim dachu nie widzieli tych, którzy zrzucali ze siebie szaty. Okno zdobne w sztukaterye, dość wątpliwego znaczenia. Ta szyba, jak i inne przedmioty szklane, znalezione w Pompeji jasno dowodzą, iż starożytnym używanie szkła nie było wcale tak obcém, jako się zwykle zdawało nowożytnym uczonym. Lubo prawda, że jak się już wyżéj rzekło, rzadko posługiwano się szybami szklanemi, przecież wielkie mnóstwo szklanych naczyń, flaszek i dzbanów, znalezionych w Pompeji dowodzi, że doskonale umiano wydymać przedmioty szklane, co więcéj udawano szkłem marmury, drogie kamienie, składano ze szkła mozaiki; później nawet odziewano ściany świetlic taflami szklanemi, i t. d.

Rozebrawszy się tedy gość w apodyteryum, jeżeli się pragnął kąpać w zimnéj wodzie, udawał się do Frigidarium, nazywające się także natatio, natatorium, piscina, baptisterium. Czytelnik łatwo

scripta foro reciteut sunt multi quique lavantes,
Suave locus voci resonat conclusus.

znajdzie na naszym planie to frigidarium, choć dla braku miejsca nie mogło być oznaczone numerem. Jest to owa izba na zewnątrz kwadratowa, a na wewnątrz kolista, obejmująca w sobie okrągłą wielką miednicę, niby czaszę marmurową do kąpania. Ta miednica atoli całą głębokością swoją wpuszczona jest w ziemię; tak, iż zwierciadło wody znajdowało się może z pół łokcia niżéj niż posadzka samego frigidarium. Średnica téj miednicy, czaszy, dochodzi 12 stóp, 10 cali. Znać tedy, iż nie bardzo można było po niéj pływać, a to tém mniéj, iż głębokość saméj wody nie przechodziła półtora łokcia. Ta salka okrągła jest téż w ostrokręg zesklepiona i dochowała się prawie całkowicie do naszych czasów. W koło są niże marmurowe, zwane scholae; w nich ławy dla odpoczywania. I to frigidarium było zdobnie malowane; zwłaszcza gzyms, na którym się spiera sklepienie ustrojone wozami pędzącemi na wyścigi. Budowa téj przestrzeni powtarza się w architekturze czasów chrześcijańskich. Tak stojąc wśród tego frigidarium, mimowoli nasuwał mi się obraz baptysterium, któreśmy widzieli w Pizie, onego budowania przywodzącego nam żywo na pamięć chrzcielnice pierwotnego chrześcijańskiego kościoła. Rzeczy ziemskie doczesne, ocienione ducha niebiańskiego skrzydłem przemieniły się we wiekuiste znaczenie. Wracając tedy znowu do Apodyterium (3), ztąd przez drzwi, widoczne w naszym planiku, przewodnik nas wprowadził do *Tepidarium* (4). Jest-to sala, która jak się rzekło była przeznaczona dla rozbierania i rozgrzania się tych gości, którzy mieli użyć łaźni parowéj w Caldarium (5). Zatrzymałem się długo w tém Tepidarium, bo ono rzeczywiście musiało być niegdyś prześliczne i ustrojone ze znakomitą artystyczną pretensyą. I tutaj sklepienie kolébkowate, ale zdobnie podtrzymywane przez szeregi karyatidów w kształcie gigantów (atlantów) wyrobionych z terra cotta. One podpierają gzyms, od którego wznosi się sklepienie. Te figury same z wielkiém niby wysileniem dźwigając brzemie gzymsu, nie lada ożywiają i bogacą ściany sali. Ale podobno najwyższą jéj ozdobą są stroje sklepienia, dokonane w sztukateryach i malowidłach. Aby o wdzięku lekkim i pełnym fantazyi podać czytelnikowi wyobrażenie, umieszczamy nasz drzeworyt (str. 249) *Fig. 88*, przedstawiający część tego sklepienia. Figury rzeźbione przecudnie się uwydatniają na tle czerwoném, błękitném; sala jest z góry oświecona.

Otóż z tego tepidarium prowadzą drzwi do innéj sali zwanéj caldarium lub sudatorium, bo w niéj używano łaźni parowéj i gorącéj kąpieli. Ku temu celowi na jednym końcu sali stanęła okrągła, pyszna, olbrzymia, z jednéj sztuki marmuru wyrobiona wanna (labrum); a na drugim końcu czworograniasta, służąca do właściwych ciepłych kąpieli; wzdłuż zaś sali znajduje się tak zwana *suspensura*, to jest przestrzeń opatrzona pod podłogą swoją w rury dla wprowadzenia pary. Otóż dotknąwszy z lekka najgłówniejszych części, z których się składają łaźnie pompejańskie, kończymy nasze opisy;



bo lubo łaźnie starożytne są, jak rzekliśmy powyżéj, objawem dobitnym nastroju dawnego świata, przecież dokładniejsze ich opisy miałyby raczéj znaczenie archeologiczne a nie artystyczne; ciekawszy czytelnik znajdzie bliższe szczegóły w dziele Overbecka (od strony 158 do 173) (*). Podobnie choć niby w skróceniu urządzone są łaźnie dla niewiast. Tych łaźni najważniejsze części oznaczone są przez 6 i 7, na naszym planiku. Mówimy o niewieścich łaźniach, choć nie braknie takich archeologów, którzy twierdzą, że właśnie 6 i 7 były przeznaczone dla mężczyzn, a tamte, któreśmy bliżéj przebiegli, były kobietom poświęcone, jako wykwintniejsze i wygodniejsze. Jabym nie był tego zdania, bo takowa uprzejmość dla płci słabszéj jest raczéj istotą społeczności chrześcijańskiéj niż pogańszczyzny.

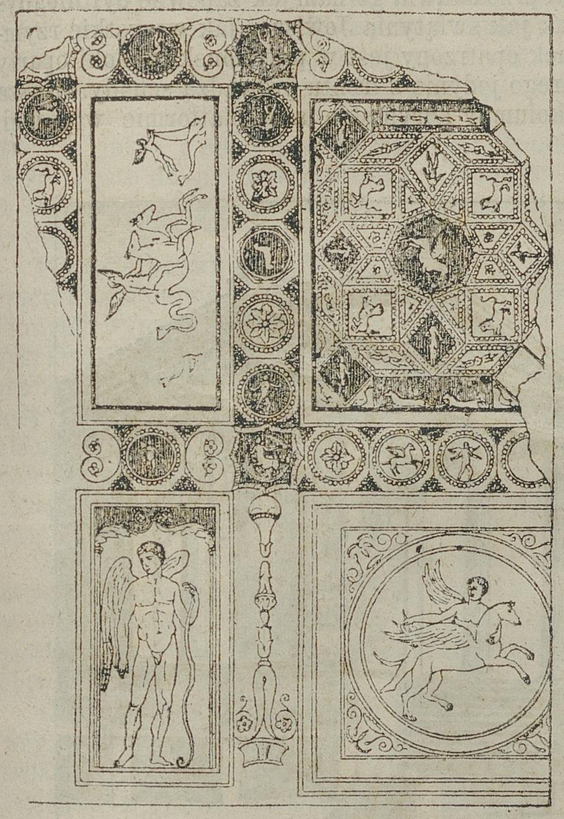

*Fig. 88.* **Strop w Tepidarium w łaźniach pompejańskich.**

Teraz rozpatrzmyż się jeszcze w powyżéj wspomnianéj świątyni *Fortuny*, którą czytelnik widzi na planiku na ulicy téjże bogini. Otóż rzut poziomy na tym planiku, wraz z *Fig. 89* (str. 250), daje nam zupełne wyobrażenie o tym modnie pięknym budynku, zwłasz-

(*) Godne uwagi, że w roku 1858 odgrzebano w północno-wschodniéj części Pompeji zabudowania kąpielowe, które *nowemi kąpielami (nuove terme)* nazywają, chociaż według wszelkiego prawdopodobieństwa zbudowane były o 150 lat wcześniéj niż kąpiele Fortuny. Znajdują się one przy ulicy *Olconio* i urządzone są według tego samego ogólnego planu. — St.

cza gdyśmy sobie powyżéj dokładnie opisali świątynię Jowisza. Prawda, że przybytek Fortuny dziś smętną głuchą złamaną ruiną, jednak nasz wizerunek przedstawia go nam jak zapewne był niegdyś za swojego życia. Tak jak świątynia Jowisza, jak wszystkie rzymskie, tak i nasz budynek opatrzony jest w przysionek głęboki oparty na kolumnach, do którego jedynie z frontu prowadzą schody. Nasza świątynia strojna w kolumny koryntskie a na platformie w posągi.

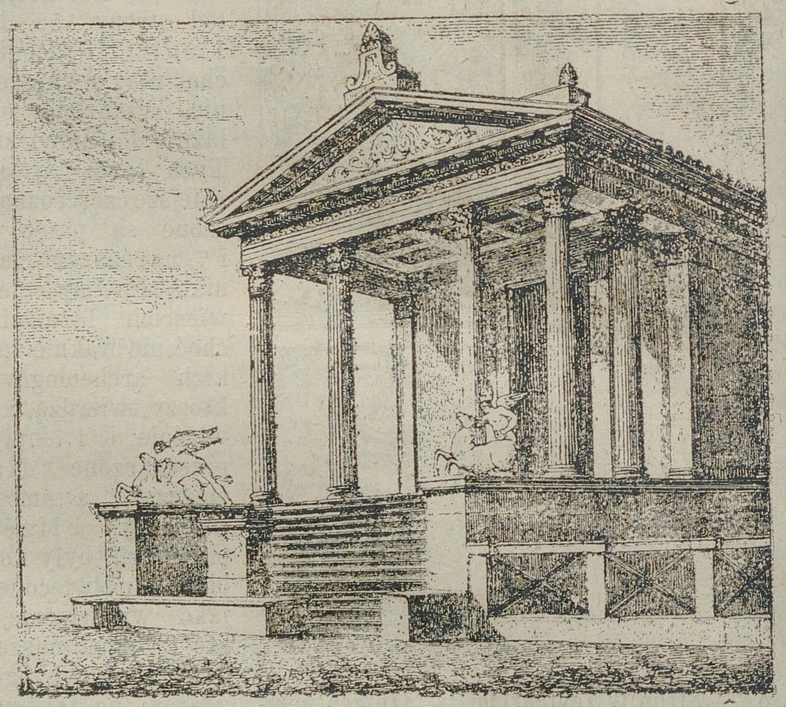

*Fig. 89.* **Świątynia Fortuny.**

Ołtarz publiczny stanął przed schodami — cały gmach wesoły, uroczysty.

Dotąd jeszcze jako tako starczyło mi sił do oglądania tych pompejańskich dziwów; obejrzawszy zaś łaźnie, brakło mi wszelkiéj świeżości zmysłów i myśli. Opojony tym umarłym, a jednak dziwnie działającym starożytnym światem, rozebrany żarem upałów, znękany ciągłem staniem a wolném chodzeniem, wróciłem do austeryi, kiedy już padrona czekała z wybornym, jak mówiła, obiadem. Jednak i te wyszukane podług niéj łakocie, nie na wiele się zdały.



Opadła mię, jakby zły duch, jakaś niewczesna ciekawość, i stanąłem na progu kuchni, i zajrzałem na nieszczęście w to tajemnicze państwo padrony, szastającej się około sprawy obiadowéj. Już samym widokiem się najadłem. Zacząłem i skończyłem obiad na chlebie, winie i owocach; resztę zjadł za nas obojga nasz cicerone, który zrazu z daleka nam się przypatrując, ciągle ocierał się barwną chustką, rozpowiadając hałaśnie swoim kompanom o niesłychanych trudach, jakie z nami ponosił, cukrując głośne opowiadanie swoje często gęsto do nas zaadresowanym komplementem. Rozumie się, że odstąpiony obiad uważał sobie za nagrodę zasłużoną elokwencyi swojéj.

W austeryi skwar jak w piekle — roje much brzęczących, burczących a dobijających się o czoło, o nosy gości, dymki, zapachy i krzyki wypadające z kuchni — dzwonki osiełków, co sobie założyły kwaterę główną w przyległéj stajence — chrapanie ich właścicieli rozciągnionych w cieniu, tuż za progami stancyi naszéj — otóż to były potęgi uderzające na biedne pięć zmysłów naszych, żadnego nie oszczędzając. W tym czyścu przebyłem blizko trzy godziny. Aż nareszcie, przecież przedrzymawszy się, cicerone oświadcza imieniem chylącego się już słońca, że możem dokończyć dzisiejszéj wędrówki naszéj.

Żwawa téż teraz już była droga nasza po świątnicach, ulicach, domach, teatrach pompejańskich; wyszliśmy za bramę *Herkulańską* w ulicę *Grobową*, odwiedziliśmy willę *Diomeda:* słowem tym razem przebiegłem prawie całe wykopaliska, wyjąwszy amfiteatru, który zbyt był od nas odległy.

Czułem atoli, że ten przegląd był nader nagły a powierzchowny. Odurzony będąc tylu przedmiotami, tylu scenami dawnego świata, chciałem poprzestać dziś na ogólnym obrazie, przyrzekając sobie, iż w rychle zabiorę się do powtórnego bliższego przezieru tych puścizn po umarłym ludzie — a wtedy téż dokończę opisu mojego.

Wróciłem ostatnim pociągiem do Neapolu. — Wrzask, rozruch uliczny, życie kipiące, wrzące na S. Lucia, tłumy światełek i lamp przekupniów, turkot szumnych ekwipażów, wracających z Chiaja, zdawał się być jeszcze hałaśniejszy, jeszcze więcéj odurzający po wędrówce wśród gruzów i popiołów pozgonnego miasta. Wróciwszy do mieszkania, roztwarłem okna. Długo, długo tam stałem — aż nakoniec morze — księżyc po jego spokojnych falach pływający — uciszenie się stopniowe stolicy, zwolna ukołysały duszę.

*Neapol.*

(D a l s z y c i ą g.)

Wczoraj najwcześniejszym pociągiem, puściłem się do Pompeji. Z forum bez stracenia chwilki, ruszyłem wprost przez ulicę *Złotników* (oznaczoną przez U Z. (*) na planiku (str. 225) do *amfiteatru*, który stanął na drugim końcu miasta. Długa tajemnicza przestrzeń, jeszcze nie odkopana, oddziela go od części Pompeji, już wydobytéj na jaw. Na téj przestrzeni zielenią się morwy, oliwy i bujne winnice, obciążone gęstym, ciężkim winogradem; one sięgają korzeniami w głębie, kędy niegdyś radowało się życie świeżém wesołém tętnem. Patrząc się na te liście sute, na te owoce lśniące, pełne siły, zdaje się, jakoby w nich metamorfozą odrodziły się dawne radości i wesela i życie dawne, co dziś śpi śpiączką śmiertelną pod zabójczym popiołem, niby pod trumny wiekiem.

Podczas wędrówki naszéj długiéj, a dość mozolnéj, droga nasza biegła nie zbyt daleko od obronnych murów miejskich. Te groźne mury a baszty ich są urządzone trafnie, dowcipnie, ułatwiając niegdyś dziwnie komunikacye obrońców — i nie mogło być inaczéj, bo są dziełem onego ludu, co był przecież najstarszym cechmistrzem wszelkich żołnierskich spraw. Nie bawimy się jednak ich opisem, bo to nie do nas, ale raczéj do archeologów należy. Już przed nami stanął amfiteatr ponury, niby katafalk spróchniały, niby widmo nocne złowrogie.

Opis amfiteatru w Weronie dał nam już lekkie i powierzchowne wyobrażenie o amfiteatrach rzymskich, tutaj nieco dokładniéj opiszemy amfiteatr pompejański, byśmy nabyli dostatecznego pojęcia o tego rodzaju budowach. Ta wiadomość przyda nam się w Rzymie przy oglądaniu tak zwanego Coliseum. Ten amfiteatr pompejański oparł się z dwóch stron o mury miejskie, a stanął wyszczerbany, nadgryziony od potęgi rozhukanych żywiołów, od pracy złowrogiéj ośmnastu wieków. Dziś hulają po nim dzikie suche zielska. Długi korytarz poprowadził nas do areny, więc na tę przestrzeń owalną, na któréj odprawiały się okrutne hece, ludobójcze zabawy. Arena pokryta grubą warstwą piasku, w który wsiąkały kałuże ludzkiéj krwi a zwierzęcéj posoki. Cały obwód téj areny owalnéj dochodzi 2,500 stóp. W koło téż owalem wznoszą się rzędami ławy; a jest ich 34. Znakomite dygnitarze a dostojniki, kapłany i t. p. zajmowały cztery najniższe rzędy ław, nazywające się *infima cavea* — czwarty z tych rzędów odgraniczony od wyższych ścianką nizką. Już tedy od piątéj ławy zaczyna się oddział średni, *media caeva*,

(*) *Strada della Abbondanza.* — St.



obejmujący 12 rzędów ław, także coraz wyższych a przeznaczonych dla średniéj klassy np. dla kupców. Ten średni oddział znów odgraniczony przegrodą od najwyższego oddziału zwanego *summa cavea*, a składającego się z 18 ław przez pospólstwo. Widać, że w Pompeji rangi społeczne zajmowały miejsca sposobem wręcz przeciwnym porządkowi zachowanemu dziś w Hiszpanii w czasie walki z bykami, bo na tych nowożytnych hecach miejsca najwyższe są przeznaczone dla publiczności najznakomitszéj (*).

Aby każdy widz mógł się dostać bez trudności na miejsce dla niego przeznaczone, dostateczna liczba schodów łączyła rzędy ław przecinając takowe; najwyższy oddział obejmuje tych schodów 40, a każde z tych schodów składają się z kilkudziesięciu stopni. Te schody wszystkie, zbiegając z góry na dół w linii prostéj, stosowały się do formy owalnéj, a tém samém miały się do areny w kierunku promieni, a tak przedzielały rzędy ław w kliny (cunei). To urządzenie ostatecznie się nam wyjaśni poniżéj na drzeworycie, przedstawiającym teatr; bo teatr w głównéj swojéj formie jest niby amfiteatrem przez połowę przeciętym. Jak w teatrach, tak i w tym amfiteatrze nad najwyższym oddziałem ław, zajętym przez publiczność uboższą, znajdował się jeszcze jeden oddział dla kobiet, ten atoli był kryty jak to dziś jeszcze widać. Ztamtąd najcudniejszy widok na okolice w koło, na morze i Wezuwiusz. Odpowiednie schodom urządzone były vomitoria, bo otwory, które umieszczone będąc po różnych wysokościach amfiteatru ułatwiały ciżbom opuszczenie teatru. Jakoż 40,000 widzów mogło się pomieścić w tym ogromie; zdaje się bowiem, że cała budowa obrachowana była na licznych gości z poblizkich miast (**). Bo mieszkańcy całéj téj błogiéj Kampanii, z gorętszą jeszcze chucią oddawali się tym krwawym widowiskom niż sami Rzymianie. Wiemy, nawet, że gdy pewnego razu przybyli tłumnie do amfiteatru mieszkańcy Nucerii, przyszło do zabójczych bitek między niemi a obywatelami Pompeji.

Co do areny, na dwóch końcach jéj owalu roztwierają się bramy potężne, olbrzymie. One łączą się z równie potężnym korytarzem sklepionym, w którym są umieszczone komory zamykane silną kratą żelazną; w nich zapewne przechowywano lwy, tygrysy i inne krwiożercze drapieżce; bo tu znaleziono ośm szkieletów lwich. Infima cavea była dla bezpieczeństwa odgrodzona ścianą dość nizką od areny; aby zaś widzów zabezpieczyć od rozjuszonego zwierza, mogącego we wściekłości przeskoczyć to przepierzenie, opatrzono je od góry kratą, jak to świadczą jeszcze dziury, które widać po dziś dzień na wierzchu téj ścianki. Oprócz tych dwóch głównych wchodów,

(*) Tę uwagę czyni Wackernagel: *Pompeji*, Bazylea 1851, str. 12.

(**) Stan. d'Aloë, znakomity archeolog neapolitański, oblicza przestrzeń tego amfiteatru na 20,000 widzów, Winkelman zaś na 30,000.

odkryto jeszcze przy arenie małą fórtkę, prowadzącą do długiego, ciasnego, ciemnego korytarza na zewnątrz amfiteatru. Do tego korytarza przytyka izdebka okrągła. Archeologia rozwiązała zagadkę tego korytarza i izdebki — a rozwiązała ją słowem ponurém, ohydném (Overbeck) — tą fórtką jest *porta libitinensis*, a ta izdebka okrągła, to *spoliatorium*. Gdy który z gladiatorów padł, rozszarpany od zwierza, lub śmiertelnie ugodzony z ręki kolegi swojego, wtedy oprawcy osękami żelaznymi wywlekali trupa przez ową fórtkę, przez korytarz do spoliatorium, gdzie go rozbierali z bogatych szat a ze lśniącéj złocistéj zbroi i zdobnego świecistego kasku.

Na ścianie powyżéj wspomnianéj, odgraniczającéj najniższe ławy od areny, widać już prawie do szczętu zblakowane malowidła; ale



*Fig. 90.* **Malowidło z amfiteatru.**

one, choć spłowiałe, są jakby dalekim odgłosem starożytnego okrucieństwa, przepadłego — chwała Bogu — na zawsze. Za przykład tych malowideł kładziemy tu drzeworyt *fig. 90*. Widzimy na nim dwóch gladiatorów: jeden z nich trzyma w prawym ręku miecz, który mu się zdradnie skrzywił w czasie walki, tarcza jego padła na ziemię — on tedy już zupełnie bezbronny, z lewego ramienia krew leje się gęstą strugą — on zwraca się do łaski tłumnych widzów, jako do jedynéj a ostatniéj swojéj nadziei — podniósł w górę wielki palec lewéj ręki, tym znakiem błagając o życie swoje. Jeżeli lud podniesie także wielki palec, wtedy on ocalony. Zdaje się jednak (jak powiada Overbeck), że lud palec ku ziemi zwrócił, że tedy motłoch pragnie śmierci biedaka, bo już drugi gladiator, jego zwycięzca, widząc niełaskę publiczności, z mieczem w ręku przypada, by mu



zadać cios śmiertelny. A jakaż to była ta publiczność, czyli brudnym osadem społeczności ludzkiéj? — Bynajmniéj! Do widzów należeli pierwsi dostojnicy miasta i państwa, i poeci i filozofowie i amatorowie sztuki, a nawet kobiety. A czémże byli owi gladiatorowie, co się mordowali na zabawę téj publiczności? Najczęściéj jeńcy wojenni, którzy za to, że bronili swego ojczystego kraju od gwałtów rzymskich, bywali zmuszeni walczyć z sobą na śmierć by zabawić rzymski lud.

Niechaj tedy nikt z nas nie żali się na trudy twarde, na dopiekające troski, które go opadają wśród życia! Niechaj pomni, że nie zasłużoną łaską urodził się w wieku cywilizowanym, a przedewszystkiém, na łonie wiary Chrystusowéj; niechaj pomni, że Boże miłosierdzie, roztwierając nam bramy wiekuistéj jasności, zarazem miłością niebiańską, i miłością bliźniego, przeniknęło serca nasze, gotując nas do uczestnictwa Bożéj czeladzi. Kto z nas zwątpi na duchu, kto upada pod krzyżem doczesnego żywota, niechaj sobie przed duszę przywiedzie on starorzymski, światowładny lud, w którym wprawdzie obywatelskość a cnota publiczna żyła w umysłach, ale serce ludzi ogłuchło kamieniem; niechaj pamięta na te czasy, w których człowiek, jako człowiek, mniéj ważył od bańki wodnéj — niechaj sobie na myśl przywiedzie ową grubą, bezgwiazdną, pogańską noc, w któréj hasały chucie bezuzdne, w któréj srogość nieużyta, bezludzkie okrucieństwo, chodziły po świecie, niby upiory bez serca (*).

Gnany mocą tych wrażeń wstrząsających, utopiony w tych myślach, sam nie wiem, jakim sposobem wróciłem do odgrzebanéj części miasta i stanąłem przed teatrem, bo ich jest dwa w Pompeji, a stoją one tuż obok siebie — jeden wielki (tragiczny), drugi mały (*Odeon*).

Wstępując do mniejszego, roztworzył mi się widok, który nam okazuje nasz drzeworyt (str. 256) *fig. 91*. On téż zastąpi długie i szerokie tłómaczące słowa. Treściwy opis tedy, łącząc się z tym drzeworytem, a zarazem z następnym rzutem poziomym teatru *fig. 92* poda nam, jak myślę dostateczne wyobrażenie o teatrach starożytnych. Chciejmy atoli ciągle pamiętać, że ten mniejszy teatr był przeznaczony jedynie na 1,500 widzów; był tedy stosunkowo bardzo maluchny, a tém samém urządzenie jego odstępuje pod wielu względami od planu prawidłowego.

Otóż, aby czytelnik zdołał łatwiéj połączyć w myśli oba drzeworyty, niechaj sobie wystawi, żeśmy weszli do teatru przy *A* i zatrzymali się przy *5*. Z tego miejsca właśnie widzimy teatr ze strony,

(*) P. *Magnin* w swojém dziele *Les Origines du Théâtre moderne*, Paris 1838. T. I, str. 425, sposobem wielce zajmującym opisał życie gladiatorów i ich stanowisko w społeczności; do téj książki odsyłam tedy ciekawszego czytelnika.

jak go nam wystawia nasz obrazek. Naprzeciw nas spostrzegamy bramę zupełnie odpowiednią téj, przez którą wstąpiliśmy do teatru, a oznaczoną przez *A'* (Brama przy *A'* była wychodem z teatru). Po prawéj naszéj ręce wznoszą się amfiteatralnie ławy dla widzów, a po lewéj ręce widzimy na obrazku (choć nie całkowicie) trzy mury, równoległe, długie a nizkie — na nich spoczywała scena. Te trzy

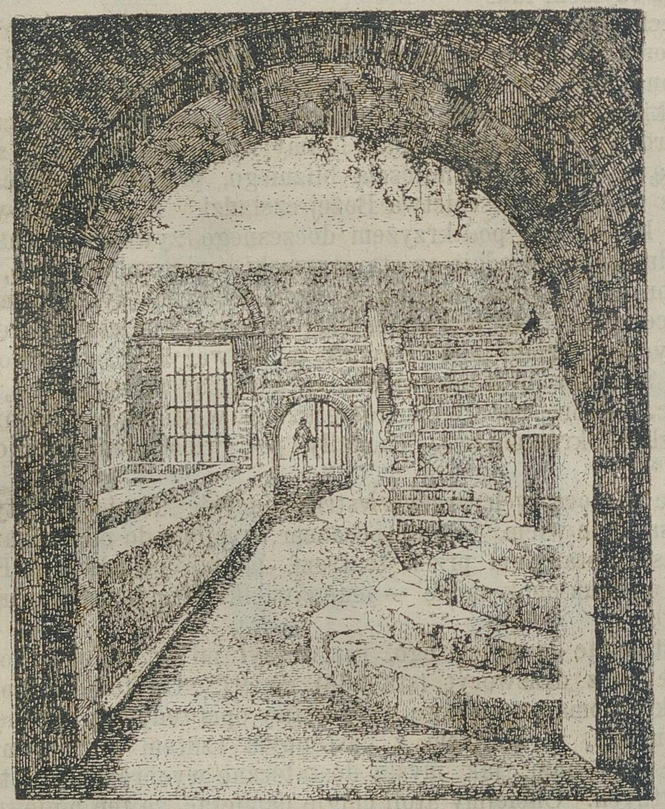

*Fig. 91.* **Widok wewnętrzny małego teatru.**

mury oznaczone są na planie kropkami. Trzeci z tych murów dźwigał już na sobie dekoracyą tylną przedstawiającą istną, bo rzeczywiście umocowaną facyatę pałacu. Na planiku miejsce téj dekoracyi oznaczone jest przez *d*, *d*. Widać tedy, że scena była niezmiernie płytka. Na obrazku widzimy wielkie okno, niby drzwi kraciaste, które oświecało scenę. Rozumie się, że i z naszéj strony było okno takowe; te okna oznaczone są na planiku przez *D* i *D'*. Między sce-



ną to jest pierwszym murem, będącym tedy najbliżéj widza, a przedniemi (zaokrąglonemi) ławami *(2, 2)* jest miejsce, zwane *orchestra* — ono na planiku zacieniowane kreskami, a oznaczone przez *E*. Ta orchestra ztąd wzięła nazwę swoją, iż w teatrach greckich obejmowała miejsce dla chórów. Ta przestrzeń zwała się u Greków *Thymele*. Była ona rodzajem sceny, wzniesionéj wprawdzie nad ziemię, ale nierównie niższéj od właściwéj sceny teatralnéj. Na tém thymele stały chóry tragedyi greckiéj, tu one recytowały wiersze swoje i wykonywały uroczyste mimiczne tańce *orchestika* (znaczy sztuka tańca). W rzymskich zaś teatrach, w których nie używano chórów,

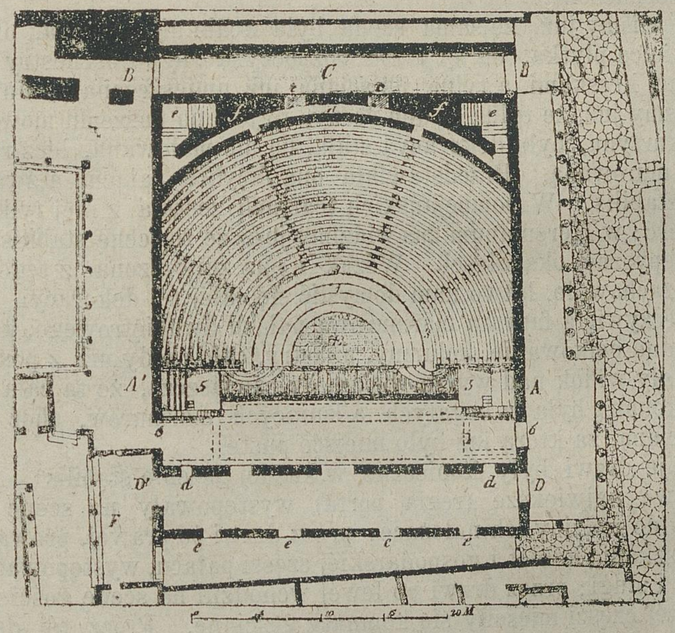

*Fig. 92.* **Rzut poziomy tegoż teatru.**

orchestra służyła niby za parter dla osób najznakomitszych — w Rzymie w orchestrze stawiano nawet krzesło cesarza. Widzimy tedy, zkąd się wzieła nazwa dzisiejsza orkiestry.

Tak ułatwiwszy nieco czytelnikowi połączenie naszego widoczku i rzutu poziomego, wyjaśnię już śmiało sam ten planik nasz.

Otóż przy *B*, był wchód téj klassy publiczności, która miała zająć najwyższe ławy. Ona wstępowała do sklepionego korytarza *C*, ztamtąd przez dwoje drzwi *c*, *c*, wchodziła do wązkiego korytarzyka *d*; na obu końcach tego korytarzyka umieszczone były schody przy *e*, *e*; temi schodami wstępowała na piętro do korytarzyka, znajdują-

cego się właśnie po nad owym dolnym korytarzykiem *d*, ztąd już przez dwa otwory, *vomitoria* przy *f*, *f* dostawała się na ławy swojego oddziału ław (cavea). Widzimy też schodów sześcioro, rozchodzących się wachlarzem a przecinających rzędy ław na pięć klinów (cunei *4*, *4*, *4*). Poniżéj téj cavei postrzegamy ściankę nizką (*3*, *3*, *3*) przegradzającą ten wyższy oddział od niższego oddziału (od infima cavea) oznaczonego przez *1*. Uważmy następnie, że na naszym obrazku (str. 256) po nad bramą naprzeciw nam umieszczoną (po nad Włochem wchodzącym) znajdują się ławy. Te ławy też widzimy na planiku między *A'* i *5*. Znajdują się one też na stronie przeciwnéj, bo między *A* i *5*. Domyślają się, że to były loże dla westalek przeznaczone.

Rzekliśmy już, że sama scena była wcale nie głęboka, owszem była wielce płytka, bo jéj przód rozpoczyna się od orchestry zacieniowanéj kreskami a tylna jéj ściana już umieszczona na linii *d*, *d*. Rzekliśmy już, że tylna ściana sceny, to jest po naszemu mówiąc jéj tylna kurtyna, była dekoracyą stałą, bo nie malowaną, lecz rzeczywiście murowaną. Przedstawiała ona facyatę pałacu, a zwała się scena stabilis. W pompejańskich teatrach została z niéj tylko niższa część; w Herculanum zaś widzimy jeszcze tę scenę stabilis w całéj przepysznéj okazałości. Wszak i ona zniweczona, z tego atoli, co się zachowało, łatwo nam domyślić się całéj téj dekoracyi. Była ona rzeczywistą facyatą marmurową pałacu dwupiętrowego, którego przecudne belkowanie, kolumny, pilastry, całe rzędy niż z posągami sprawiały widok nad wyraz wspaniały, zwłaszcza, że ta cała budowa dokonaną była z bogatych a lśniących marmurów, choć tylko była ścianą, za którą już było miejsce puste.

Troje drzwi były konieczne w każdéj „scenie stabilis“. Przez środkowe największe (regia porta) występowały na scenę króle i osoby do rodziny ich należące; przez drzwi po prawéj, prowadzące do mieszkania kobiet i gospodarskiéj części pałacu, występowały niewiasty i sługi; przez drzwi po lewéj wchodzili na scenę goście obcy, bo w téj części mieściły się komnaty gościnne. Prócz téj dekoracyi nieruchomej, bywały jeszcze atoli inne dekoracye ruchome, podobne do naszych. Jakoż sztuka dekoracyjna w Grecyi i w Rzymie była stosunkowo, zwłaszcza w późniejszéj cesarskiéj epoce, wielce rozwinięta. Jakoż na planiku naszym spostrzegamy również owe troje drzwi, a prócz tego jeszcze dwoje skrajnych małych przy *d*, *d*. Archeologowie (Overbeck) twierdzą, że te drzwi skrajane były zasłonione kulisami, i że prowadziły właśnie do owych lóż, powyżéj wspomnianych (tribunaliów) umieszczonych po nad *A* i *5* i *A'* i *5*.

Po za ścianą tylną sceny *d*, *d*, szerzy się długa sala, do któréj wstęp przy *D* i *D'*. Ta sala tedy mieści się między tą ścianą tylną, a ścianą *e*, *e*, *e*, *e*, — litery *e*, *e*, *e*, *e*, oznaczają umieszczone w niéj okna. W téj sali zapewne aktorowie się mieścili i w czasie gry, czekając chwili swojego wstąpienia. Sala zaś *F* zapewne służyła za gotowalnią.



Otóż wytłómaczyłem szanownemu czytelnikowi rozkład małego teatru pompejańskiego. Gdy zaś go nie chcę nużyć opisaniem wielkiego teatru, bo uważam, że ten mały teatrzyk już dał mu wyobrażenie, choć w skróceniu, o starożytnym teatrze w ogólności, zatém pozwolę sobie dodać niektóre tylko jeszcze uwagi.

Naprzód baczmy: że jak się powyżéj rzekło, ten teatrzyna nasz, zwany jeszcze Odeum, jest arcy mały, bo przeznaczony jedynie dla 1,500 widzów, gdy już obok niego stojący wielki teatr, tak zwany teatr tragiczny, mieścił w sobie do 5,000 widzów, choć i ta liczba jest wielce szczupła w porównaniu innych teatrów współczesnych, bo bywały w starożytności teatry, obejmujące 80,000 publiczności. Ztąd wynika, iż też rozkład owych wielkich i ogromnych teatrów był sztuczniejszego wymysłu i zawilszéj kombinacyi. Szczupłe zaś rozmiary tego małego teatru pozwalały też, iż był pokryty dachem, co zwykle nie bywało w starożytnych wiekach. Za czasów cesarskich, gdy zbytek bezuzdny rozszalał się w Rzymie, rozpinano nad teatrem namiot zdobny w purpurę, haftowany złotem. Prawidłowa forma ław była kompletne półkole, lub forma podkowy. Na naszym planiku widzimy, że tylko najniższe rzędy ław tworzą całe półkole, wyższe zaś są po końcach ucięte. Spostrzegamy też, że tylko są dwa oddziały ław, bo infima i media cavea; brakuje zaś najwyższego oddziału (summa cavea).

Gdy teatrzyk ten był kryty, więc nie zachodziła żadna trudność w umieszczeniu zasłony, spuszczającéj się za każdym aktem. Zdaje się, że ona była umocowaną w górze, jak to się dzieje w naszych teatrach. Lecz jakiż był jéj przyrząd w teatrach nie pokrytych żadnym stropem? Otóż dowcipny architekt Mazois a za nim Overbeck (l. c.), opierając się na wyraźnych śladach, znalezionych w wielkim teatrze pompejańskim podają w tém myśl, która tłómaczy rzecz w sposób jasny i wielce przekonywający. Należy tylko pamiętać, że w razie, gdy wypadało teatr zasłonić, kortyna podniosła się. Jakoż w teatrze wielkim znaleziono tuż obok krawędzi saméj sceny ośm wydoleń, głębokich na ośm łokci, umieszczonych rzędem. Te wydolenia połączone były od góry żłobem, dość głęboko w podłodze sceny wyrobionym. Powiadają owi archeologowie, że w każdém z tych wydoleń stała rura drewniana, sześć łokci wysoka; w każdéj z tych rur znajdowała się druga rura mniejsza, ale także tyle wysokości; w tych mniejszych rurach schowany był kij także 6 łokci mierzący. Tak tedy mechanizm ten był podobny do naszych perspektyw. Gdy wypadło scenę zasłonić, na dany znak cały ten narząd wychodził z ziemi: jakoż kij wysuwał się z rury mniejszéj, ta zaś z rury większéj, a te znów wysuwały się z dołu swojego. Do wyższych końców tych kijow był przymocowany drąg poprzeczny, do którego przytwierdzona była zasłona. Zatém z rozsuwaniem się owego przyrządu, to jest z podniesieniem się jego w górę, zasłaniała się scena. Gdy przeciwnie wypadało ją odsłonić, wtedy cały przy-

rząd zesuwał się i chował pod podłogę sceny, a kortyna, z drągiem kryła się w ów żłób głęboki, umieszczony w podłodze. Ten przyrząd sztuczny łączy się ściśle z ogromem teatrów starożytnych, więc tak trudnych do pokrycia. Te wielkie rozmiary budynku były też powodem, iż trzeba było potęgować figury aktorów, żeby nie nazbyt drobniały w oddaleniu. Ztąd wypychano je, nadając im większą objętość, dawano im obówie na wysokich korkach (kothurny), wkładano wysokie peruki, zaopatrywano je w rękawiczki wypchane, by przedłużyć ramiona, by im przyczynić wzrostu, a nadewszystko wkładano im maski charakterystyczne, zwłaszcza inne dla tragedyi, a inne dla komedyi. Nadto aktorów usta opatrzone były w przyrząd metalowy dla wzmocnienia głosu.

Nie wdaję się już w bliższe opisy starożytnego teatru, o które nie zbyt trudno, bo je czytelnik znajdzie w każdém gruntowniejszém dziele o archeologii starożytnego świata (*). Kończę rzecz o teatrze dodając jeszcze kilka własnych uwag moich, które kładę przed sąd czytelnika. Mam przekonanie, że te urządzenia starożytnego teatru najściśléj się wiążą z całym nastrojem duchowym klassycznego świata; ośmieliłbym się powiedzieć, że jak pod każdym innym względem, tak i w teatrze wyjawia się wyraźnie to rozpatrywanie się plastyczne starożytnych ludów na rzeczywistość i życie; ten brak głębokiéj, bogatéj wewnętrznéj treści, która gorejąc w głębinach duszy ludów chrześcijańskich oblewa poświatą magiczną nadziemską zewnętrzny świat.

Naprzód uważmy, iż scena, która była tak płytką, że stanowiła tylko wązki pas, wyraźnie świadczy o plastycznéj prostocie dawnego dramatu; taka scena wystarczyła dla małéj liczby osób; a te stawały na scenie obok siebie, niby posągi rzeźbione. Bo jak rzeźba, owa sztuka narodowa klassycznego świata, a najwięcéj odpowiednia jego duchowi, ograniczać się winna ze saméj istoty swoją gruppą, najwięcéj z trzech figur złożoną; podobnie też dramat starożytny, również abstrakcyjny jak skulptura, dąży raczéj do ścisłego zjednoczenia, niż do przelicznéj rozmaitości. Aktorowie na scenie ustawiali się stylem bareliewu niby żywe posągi. U nas przeciwnie treść duszy wielce jest bogatą w dźwięki i tony, a te odzywają się w piersiach naszych tak przeróżnie i przelicznie, i często nie zdołając się połączyć w jedność harmonijną, brzmią i żalą się dyssonansem bolesnym. Ztąd ugruppowanie na scenie naszéj licznych figur bywa tak zasobne, tak bogate, iż duchem swoim przypomina malarstwo, więc ten rodzaj sztuki, który, jak tyle razy rzekliśmy, jest wielce odpowiednim nastrojowi ludów chrześcijańskich. Co wiécéj! jak rzeźba, owa sztuka rodzima klassycznych czasów, nie ma własnych

(*) I pod tym względem polecić mogę czytelnikowi powyżéj przytoczoną książkę p. *Magnin*: Les Origines du Théâtre Moderne.



sztucznych świateł i cieniów, ale żyje światłem i cieniem przyrodzonym, rzeczywistym, bo jasnością dzienną, idącą od słońca, tak podobnie dramat grecki i rzymski odbywał się za dnia, oświecony będąc światłem dziennem, nie przypuszczającém ułud zwodnych. A jak malarstwo, będące tak wiernem odbiciem duchowego usposobienia chrześcijańskiego świata, opiera się na złudzeniu perspektywy, na stworzonych, sztucznych, bo malowanych, zmyślonych światłach i cieniach, na niewypowiedzianéj magii powietrznéj; tak podobnie nasze dramata odbywają się wieczorem przy sztucznem oświetleniu, potęgującém złudzenia i oblewającém fantastyczną magią przedstawienie całe. Bo i w piersiach naszych żyje świat różny od prozy rzeczywistości codziennéj, w nich przebywa świat ideałów pełnych niewysłowionéj ułudy i tęsknoty.

Obaczmyż następnie, jak cały umysłowy nastrój klassycznych ludów był niby z jednéj sztuki ulany, bo nie znał jeszcze téj naszéj przerozmaitéj treści duchowéj, i tych potęg łamiących się z sobą walką wewnętrzną, ani onéj głębokiéj indywidualności człowieka: tak podobnie i postacie starożytnych dramatów są jednostajne, typowe, posągowe, zachowujące jedno i to samo piętno od początku do końca — tak też i przybór sztuczny starożytnych aktorów, a zwłaszcza ich maska o rysach wielkich, typowych, jednostajnych, niezmiennych, niby symbolicznych, głośno świadczy o braku téj historyi wnętrznéj, ciągle zmieniającéj się. U nas przeciwnie się dzieje. Bo jak każdy człowiek nowoczesny wyrabia sobie indywidualność treściwą, bogatą, różniącą go od wszystkich ludzi na świecie, jak ta indywidualność jego odbywa tajemniczą historyę swoją pełną rozmaitości a wewnętrznego łamania: tak też twarz i wyraz oblicza, będąca odgłosem tego wnętrznego grania, jest nierównie wyższego znaczenia, niż w starożytnych czasach. Dla tego właśnie mimika naszego artysty dramatycznego, muzyka jego giestów i ruchów i głosu, a zwłaszcza już zmiany jego oblicza i wyrazu fizyognomii, towarzyszące jego sytuacyom, ruchom i mowie, są dla nas tak ogromnéj wagi. Ztąd też pochodzi, że jeżeli się dziś zdarzy teatr zbyt wielki, już on nie nadaje się do sztuk dramatycznych, bo w oddaleniu zbyt wielkiém giną te wszystkie misterne zmiany twarzy, i głosu, i mimiki, stanowiące właśnie ową idealną woń istnéj sztuki scenicznéj.

Nie opiszemy teatru wielkiego w Pompeji, choć on wielce ważny, bo wyjaśnienie powyższe zupełnie nam do celu naszego wystarczy.

Ciżba licznych a zajmujących budynków gruppuje się około tych dwóch teatrów. Te wszystkie odwiedziłem pracując, jak to mówią, w pocie czoła. Ani myślę tym trudem podzielić się z czytelnikiem. Powiem tylko, ze jeden z tych budynków był przeznaczony na *koszary dla gladiatorów*. Odgrzebano tu mnóstwo izdebek dziś w części odnowionych, i odkryto wielką ilość zbroi i tarcz, szyszaków, wy-

kwintnie i wymyślnie ozdobionych; znaleziono też 63 szkieletów męzkich. To zapewne były kości gladiatorów. Bo gladiatory jako ludzie niebezpieczni i gwałtowni, trzymani bywali w surowéj karności a rydze, nie śmieli tedy zapewne opuścić koszar swoich wśród strasznéj katastrofy. Nasz cicerone pokazał nam izbę dość obszerną, w któréj znaleziono trzy szkielety, trzymające jeszcze kościste nogi swoje w dybach żelaznych. Te wszystkie okoliczności potwierdzają zdanie, iż w tém domostwie, rzeczywiście gladiatory miały kwaterę swoją. To twierdzenie tém więcéj do prawdy podobne, iż w całém zabudowaniu znaleziono tylko jednę a wielką kuchnią. W czasie, gdym się rozpatrywał wtéj kuchni, wcale dobrze zachowanéj, pan custode miejscowy zapytał, czylibyśmy nie zechcieli zgotować sobie obiad na téj kuchni starożytnéj, i usiąść do stołu wśród tych kolumn dawnego świata. Kto wie możebym się był rozgrzeszył i przystał na ten projekt: lecz wtém nasz genialny cicerone, przerywając moje namysły rzekł: „Szkoda tylko, że państwo nie przywieźli z sobą z Neapolu prowiantów, potrzebnych do obiadu, bo tutaj ich nie dostanie!“ Na to dictum podziękowaliśmy custodemu za ofiarowaną gościnność, dołączając nieco brzęczącéj grzeczności. Ale! ale! byłbym zapomniał wspomnieć jeszcze o jednym dowodzie, potwierdzającym zdanie, że tutaj były istne koszary gladiatorskie. Jakoż po ścianach widać rysowane niezgrabnie ćwiczenia gladiatorów — znać, że same gladiatory doświadczyli tu swojéj sztuki rysunku. Pod jedym z takich wizerunków zapewne sam artysta gladiator własnoręcznie napisał: „Abiat Venere Pompejana iratam, qui hoc laeserit“. (Niechaj ma zagniewaną na siebie Wenus pompejańską, ktoby to uszkodził) (*).

Nie będę też wam prawił o *forum triangulare* (forum trójkątne), szerzące się tuż przy teatrach, a będące zapewne najstarszym rynkiem miasta, ani myślę się rozwodzić o blizkim budynku *Curia Isiaca* zwanym, który, jak się zdaje, będzie na zawsze zagadką dla archeologów. Trudno mi jednak nie wspomnieć o egipskiéj świątyni *Izydy*. Nasz cicerone, zbliżając się do niéj, nastroił oblicze w fałdy tajemnicze, mistyczne, i jakby jaki Harpocrates, bożek milczenia a syn Izydy, położył palce na ustach. Zdaje mi się, że ta mimika jego trochę zarwała komedyanta, a zresztą była wskroś naturą. Bo Włosi, a zwłaszcza mieszkańcy królestwa Obojga Sycylij, to mają do siebie, że każda myśl, każde uczucie występuje na jaw stosowną mimiką. Człowiek wewnętrzny i zewnętrzny bywa tu w ścisłéj

(*) Ten podpis tak niepoprawnéj łaciny stał się istnym łakociem dla filologów. Upatrują oni w nim, i zapewnie słusznie, dowód, jak starożytne pospólstwo wymawiało łacinę, i że ten język gminny zbliżał się wielce do dzisiejszego włoskiego, bo zamiast pisać: habeat Venerem Pompejanam, gladiator pisze: abiat, po włosku abbia, a zamiast Venerem, pisze z włoska Venere.



jedności; wyjąwszy w razach, gdy chce ukryć myśli swoje, bo wtedy występuje istny majster w maskowaniu wnętrza swojego.

Ta świątniczka egipskiego kultu znajduje się podobnież w sąsiedztwie teatrów. I tutaj niby spory dziedziniec, otoczony krytą kolumnadą dorycką — w nim wznosi się świątynia, do któréj w górę prowadzą siedm stopni; bo liczba „siedm“ tak mistyczna u wszystkich narodów, i w Egipcie ma swoje symboliczne znaczenie. Przed świątynią ołtarze, a na koku mały budynek ciosowy, zwany purgatorium. W nim schody zstępowały do małego podziemia, w którém była woda, tu zapewne kapłani odbywali nakazane ich religią obmywania, zanim przystępowali do ofiar. Daremnie upatrywałem w téj świątyni onéj grozy tajemniczéj egipskiéj — cały budynek uśmiecha się i weseli z taką gracyą, jak gdyby ta świątynia była wystawiona bogini wdzięków i miłości. Strach jednak pomyślić o tém, co się tu działo w czasie onéj strasznéj katastrofy. Jakoż w stronie purgatorium a po za podsieniami znajdują się izby — zapewne niegdyś mieszkania kapłańskie. Tam znaleziono wieńce z kwiatów dla ofiar przeznaczone, na stole resztki obiadu, ości rybie, kości z kurczęcia, dych szkopowy, skorupy z jéj, na ziemi dzban z wina i stłuczona szklanka, a przy stole siedział szkielet kapłana. W kuchni wydobyto na jaw również potrawy, naczynia kuchenne i szkielet, trzymający jeszcze nóż w rękach. Inny kapłan, znać ogromnego wzrostu znajdował się w komnacie osobnéj, zamkniętéj, zatém w najokropniejszéj rozpaczy, siekierą wyłamał otwór w ścianie, potém przebił następną ścianę; przed trzecią jednak ścianą znalazł śmierć — siekiera leżała tuż obok ręki jego. Znów inny kapłan, czyli sługa świątyni, pozabierał co najkosztowniejsze sprzęty i z niémi uszedł; dosięgnął atoli jedynie poblizkie forum triangulare, i na niém skonał. Znać atoli, iż on należał do świątyni Izydy, bo przedmioty przy nim leżące odnosiły się do egipskiego kultu. Na jednym z ołtarzy odkryto kości jeszcze niedopalone. Te okoliczności uważają za dowód, iż w czasie klęski w jednéj wyłącznie świątyni egipskiéj nie tracono ufności w opiekę bogów, paląc im błagalne ofiary. W innych świątyniach będących już kultu Greków, nie odkryto śladu ofiar i oddaniu się pod ochronę bogów. I niéma się czemu dziwić, czas zagrzebania Pompeji już był epoką niedowiarstwa w świecie pogańskim. Bogi olimpijskie znikały z piersi ludzkich, gotując miejsce ołtarzom Chrystusowym.

Wolnym chodem nawracaliśmy do forum civile, gdy właśnie w ulicy, która z teatrów do niego prowadzi, z nienacka zatrzymał się nasz przewodnik. „Tu w tém miejscu, pod tym tu domem“ — rzekł — „odkryto dwa szkielety, męzki i niewieści, znać, że należały do młodéj pary“. Kochanek i ulubienica zapewne chronili się przed śmiercią. Ale daremne były ich usiłowania! Skon dopadł ich w tém miejscu; więc postanowili umrzéć w wzajemném uściśnieniu.

Znaleziono ich szkielety obejmujące się nawzajem. Tak przeleżały blizko ośmnaście wieków.

---

Teraz, gdym obeznał już mego czytelnika z budową świątyń, z forum, z budynkami publicznemi, jako ze szkołą, bazyliką, trybunałami, amfiteatrem, teatrem, i t. d., czas na nas byśmy się rozpatrzyli w charakterze ulic i domów prywatnych.

Wyznaję, że chodzenie po tych ulicach głuchych osobliwie na mnie działało. Prawie zawsze tylko nas dwoje i cicerone stanowiliśmy ludność całą tego miasta; od czasu do czasu i to wielce rzadko odzywały się kroki dolatujące z innéj ulicy, a które znów niezadługo ginęły dalekiem echem. Niekiedy odległe szczekanie psów przypominały, iż gdzieś po za miastem cichém grobowém, znajdują się mieszkania żyjących ludzi.

Ulice tu prawie wszędzie proste, niby strzelił, długie, najczęściéj téż przecinające się pod kątem prostym, czyniłyby to miasto, gdyby jeszcze było przy życiu, podobném do miast najnowszych, a najświeższéj daty (np. do Manheimu lub Berlina). Uderzały mnie atoli drobne rozmiary szerokości tych ulic i malizna domów i izb: jest-to podobno pierwsze a przeważne wrażenie, które sprawia Pompeja na każdym wędrowcu. Nie mogłem się tedy zrazu pochwytać mimo częstych opisów, dawniéj czytanych, mimo licznych widoków pompejańskich, poprzednio widzianych. Choć prawda, iż gdy późniéj się dokładniéj rozpatrzyłem, wyznawałem sobie, iż ta szczupłość wymiarów bywa także nieco ułudna. Bo doświadczaliśmy wszyscy, jak to przestrzenie wydają się zwykle szczupłe, jeżeli nie są pokryte stropem — np. łódź, póki się buduje w jakiéjś szopie, zdaje się być olbrzymia, a maleje w drobnostkę, gdy ją pod gołe niebo na wodę wytoczysz. A izby i pokoje w Pompeji utraciły strop i dach. Bądź co bądź, nie ma wątpliwości, iż same ulice, choć długie, są istotnie nadzwyczaj wązkie. Bo zważmy, po obu stronach biegną wprawdzie chodniki (trotoary, margines) téj szerokości, iż dwie osoby a nawet niekiedy i trzy osoby około siebie chodzić mogą — miejscami atoli, choć rzadziéj, są tak wązkie, że dwoje ludzi zaledwie się minąć zdoła. Ale co więcéj — droga położona między temi trotoarami prawie zawsze obliczona tylko była na jeden wóz, jak to widać i z arcy szczupłéj jéj szerokości i więcéj jeszcze z jednéj jedynéj pary kolei, głęboko wyżłobionéj w bruku przez koła wozowe, które niegdyś tędy się toczyły. Przekonywamy się przeto, że na ulicach wozy nie mogły się mijać — to mijanie odbywać się jedynie mogło na placach szerszych. Zresztą i to jest rzeczą pewną, że wozów ładowanych po miastach mniéj bywało, niż za naszych czasów, a jeżdżenie powozami było jedynie przywilejem niektórych znakomitych rodzin. Za to jeżdżono na koniach lub na mułach, i używano często lektyk. Tak się stało, że cała szerokość ulicy wraz z chodnikami dochodzi 10 a już najwięcéj 15 łokci. Mimowolnie tedy nasuwała mi się myśl, iż mieszkańcy dwóch, naprzeciw siebie znajdujących się domów, stojąc każdy we drzwiach swoich mogli się doskonale z sobą rozmówić, a nie potęgując wcale głosu. Trotoary zaś są wielce wysokie, bo często prawie na jeden łokieć wzniesione nad drogę wozową, więc zdaje się, iż głowa ludzi chodzących po chodniku była niemal w téj saméj linii, co głowa jeżdżącego wozem lub siedzącego na koniu w środkowéj części ulicy. Chodniki na krawędziach obrąbione bywają najczęściéj ciosowcami, brukowane zaś są to lawą, to cegłą, to asfaltem, lub kawałkami marmuru, gdyż utrzymanie chodnika zależało od właściciela przylegającéj kamienicy. Po bokach części środkowéj, to jest przeznaczonéj dla wozów, widać wzdłuż chodników ścieki, któremi spływała woda deszczowa do podziemnych kanałów. Ta część środkowa brukowana téż jest wielkiémi kawałami lawy, których forma wcale nieregularna, najczęściéj przedstawia niby wielokąty spaczone bez prostych boków. Miejsca zaś próżne między takiémi wielkiémi sztukami napełnione są nabitemi mniejszemi kamieniami, np. granitem, kiedy niekiedy nawet znajdziesz między te bałwany lawy powbijane kliny żelazne, lub śpiżowe, dla silniejszego utwierdzenia bruku (Overbeck). Charakterystyką atoli najdobitniejszą tych ulic jest, jakeśmy rzekli, ich wązkość i owa jedna jedyna para kolei tak głęboko wyżłobionych, tak wyjeżdżonych, iż nie mogłem się wstrzymać, bym ich ręką nie zmierzył — a pokazało się, iż w niektórych miejscach miały głębokości na 6 palców! Te koleje tedy raczéj są podobne do wybojów jakie czasem widujemy u nas wczesną wiosną, na drogach pobocznych, a w gruncie gliniastym. Za to pamiętano wielce troskliwie o publiczności pieszo idącéj. Bo, aby w przypadku deszczu lub nawalnicy ułatwić przekraczanie ulicy i udawanie się na przeciwległy chodnik umieszczano dość często w poprzek drogi wozowéj kilka wysoko sterczących kamieni dużych, owalnych, któremi nawet w chwilach, gdy ta droga zalana była deszczem można było suchą nogą przeprawić się na drugą stronę ulicy. Nie lada téż cechą tego świata cmentarnego, ponurego, jest barwa tego bruku. On, jak mówiłem, złożony bywa z lawy, więc jest koloru ciemnobrunatnego — wydatność każdego z tych kamieni potęguje się żarem jasnym słońca. Te barwy posępne bruku tak grały światłami i szorstkim silnym cieniem, jak nas piekły pod stopami, uderzając dokuczliwie odbitym skwarem słonecznym.

Do grobowego dziś widoku tych ulic samotnych, bezludnych, przyczynia się nie mało sam pozier na domy wzdłuż się ciągnące. Bo, nie mówiąc już, iż te fronty domów od góry są wyszczerbane, zwalone, że z nich spadło wyższe piętro, uważmy tylko, że głównie tu uderza tęskna jednostajność i brak architektonicznego ruchu. Widać tylko drzwi główne domów, które najczęściéj bywają wcale małe i wązkie, a rzadko tylko ożywione przez kolumny. Niekiedy,

ale także bardzo rzadko widać, jakieś okienko z poziemia wychodzące na ulicę, czasem też takie okienko patrzy na nas ze ściany należącéj niegdyś do wyższego piętra, a które prawie do niepoznaki runęło. Domy prywatne nie miewają tutaj facyat w ścisłém znaczeniu. Jakoż nie obaczysz na domach belkowania, ani gzymsów, odznaczających na zewnątrz podział na piętra, nie ma tutaj pilastrów, sztukateryj i t. d. Nie ma bram wjezdnych, bo znać, że Pompejanie nie chowali zwykle w mieście koni, bo nie znaleziono w domach miejskich stajni, ani wozowni. Otóż dla braku rzeczywistych facyat trudno rozeznać miejsca, kędy się dom jaki zaczyna, a kędy się kończy. Rząd domów podobny dziś prawie do wysokiego muru, w którym w różnych ustępach umieszczone są drzwi, i tu i owdzie okienko — podobieństwo to tém większe, że domy niemal wszystkie do lica stawiane.

Jednostajność takową ożywiono przecież różnemi trybami: bo naprzód te wrzekome facyaty domów bywają pokryte tynkiem świecistym, a często zdobne w wdzięczne malowidła o farbach żywych i wesołych; często też świecą napisami, które głoszą to imię właściciela, to mieszkanie znakomitego najemnika, lub uwiadamiają o towarach sprzedawanych w tém miejscu; a czasem znów napis poleca tego lub owego jakiemuś przemożnemu dygnitarzowi miasta. Dziś te napisy i malowania oddawna przygasły, ale one pewnie dodawały żywego, choć nie zwykłego wdzięku tym ulicom; — co więcéj w ulicach bliżéj forum położonych mnóstwo było handlów; wchód do nich był bardzo obszerny, bo zajmował często całą szerokość sklepu, a obok wchodu jego widać malowane na ścianach przedmioty do niego się odnoszące, co pewnie sprawia nierównie weselsze i żywsze wejrzenie, niż te nieosobliwe a jałowe szyldy sklepowe nowożytnéj Europy. Tak na sklepie rzeźnika wymalowany był wół, nad stajenką kozią mleczarza koza, znów nad innym kramem widać węża, co zapewne znaczyło aptekę; wizerunku węża używano bardzo często jako godła roztropności i życia. (Ob. *Aloë*, Opis ruin Pompejańskich.) Jednostajność ulic ożywiały jeszcze niekiedy studnie, fontanny, które od onéj katastrofy straciły wody swoje. Kształty ich są przeróżne, ale najczęściéj z pewnym artyzmem wykonane. Obok nich rzeźbiona lub malowana postać opiekuńczego bóstwa ulicy.

Teraz już wstąpmy do domów. Uważmy przedewszystkiém, że domy starożytne zwrócone są wskróś do wnętrza swojego; jest-to całkowicie budowa wewnętrzna. Bo i ściany zewnętrzne, więc facyata jest tak mało znacząca, a okna wychodzące na ulice tak drobne, że raczéj są wyzierkiem a nie oknem, a nadto te okienka tak są rzadkie, a nakoniec nie będąc wcale symetrycznie umieszczone, dowodzą, że budownik nie dbał o widok zewnętrzny domów. Ten charakter wewnętrznego budowania mógłby się zrazu wydać nadzwyczajnym, bo wprost przeciwny duchowi świata starożytnego,



który właśnie zwrócony był na zewnątrz, oddychając życiem publiczném po forach, bazylikach, thermach, ulicach, i mniéj sobie ważąc życie domowe, rodzinne. Ba! wszak równą sprzecznością mogłoby się zdawać, że w spółczesnym nam świecie chrześcijańskim, w którym życie wewnętrzne, zatém i domowe, rodzinne jest tak charakterystycznym pierwiastkiem, budują się domy zwrócone na zewnątrz, a to nie tylko facyatą swoją, będącą właśnie dziełem najartystyczniejszém całego budynku, ale nawet długiémi szeregami gęstych wielkich okien, i gankami, i galeryami, i alkierzami i t. d. Otóż co do mnie śmiałbym powiedzieć, że ta sprzeczność i w świecie starożytnym i nowoczesnym jest jedynie pozorną sprzecznością. Jakoż właśnie dla tego, że człowiek starożytny żył życiem zewnętrznem, publiczném, obywatelskiém, a nie domowém, właśnie dla tego, że on, jako obywatel, większą część dnia trawił po za domem, ztąd też wróciwszy do kątów swoich, aby się posilić lub noc przepędzić, pragnął rzeczywiście być wolnym, choć na krótki czas od zgiełku a publicznego gwaru. Przeciwnie my chrześcijańskiego świata synowie, żyjąc życiem domowém, wewnętrznem, rodzinném, bawiąc wiele przy ognisku cichém, łączymy się ze światem zewnętrznym choćby budową facyaty domów naszych i zastępem gęstym wielkich okien. Dodajmy do tego i inną jeszcze przyczynę. Jakoż klimat, który jeszcze dziś mieszkańców południa wywołuje i nęci pod gołe niebo, nas trzyma zamkniętych w najgłębszéj zaciszy izb naszych przy gawędzie, lampach i kominkach, co fantastycznie oświecają i ludzi i ich żywot. Ztąd się wzięło, iż przeciwnie domem pompejańskim jest rzeczywiście wnętrze jego. A napatrzyłem się tych wnętrzów dostatecznie, odwiedzając przeszło trzydzieści domów.

Wielu mówi i pisze, że Pompeja ma pozór miasta spalonego. Jabym nie był tego zdania, bo, wstąpiwszy w domy, znać, iż trzęsienie ziemi zostawiło po sobie ślady nierównie silniejsze niż ogień. Jakoż złamanie, okruszenie kolumn, wdęcie posadzek, rozstąpienie murów nie jest pewnie sprawą samego ognia. Nie spostrzegałem prawie nigdy ścian, okopconych dymem pożaru. Nie widać tu prawie nigdzie rumowiska, zgliszczów lub popiołu — to wszystko dziś wywiezione; dziedzińce, izby, świetlice wymiecione do czysta nie mają przeto wcale wejrzenia zgliszczów. Uważmy jeszcze, że choć wątpić nie można, że bywały w Pompeji domy na dwa, a może i na trzy piętra, takowe piętra jednak zniknęły ze szczętem: o ich bytności świadczą jedynie ślady schodów, prowadzących niegdyś do góry. Mimo tego braku pięter, możemy doskonałe miéć wyobrażenie o rozkładzie tych domów pompejańskich, bo właśnie tylko dół był właściwie najznakomitszą częścią domu i mieszkaniem gospodarza; dół stanowił właściwie dom, piętra i pięterka były jedynie dodatkiem mniéj ważnym, wynajmowanym zwykle ludziom uboższym, nie posiadającym własnych domów.

Zanim wdamy się w szczegółowe opisy pompejańskiego domu,

przyczyńmy jeszcze kilka uwag ogólnych. Piwnice bywają dość rzadkie, kominów znaleziono dotychczas tylko cztery nie licząc tych, któremi opatrzone były piekarnie i łaźnie (ob. d'Aloë i Wackernagel). Rzekliśmy też na inném miejscu, że choć znano szyby szklane, przecież takowéj wygody rzadko używano; podobnie i drzwi drewniane łączące pokój z pokojem bywały wcale nie częste (jeżeli zaś drzwi zamykały się na zamek, pokój takowy nazywał się conclave). Zwyczajnie okna i drzwi zasłaniano oponą. Dachy wszystkie runęły, ale się domyślać możemy ich formy. One zapewne bywały prawie płaskie bo o nizkim szczycie, więc podobne do tych, które do dziś dnia są zwykle w tych stronach; co więcéj widoki malowane po ścianach pompejańskich pokazują podobną konstrukcyą dachów. One bywały pokrywane dachówką, a często miewały terassy, na których zieleniły się w donicach kwiaty, krzewy i drzewka.

Jeżeli wstąpimy dziś do ruin domów pompejańskich, uderzą nas znamiona właściwe, zupełnie nam obce a wspomniane już powyżéj. Jakoż po większéj części dziwnie miniaturowych rozmiarów bywają te pokoiki — one tak drobne, jak małe cele klasztorne, jak izdebki w naszych łazienkach i wyjątkowo tylko są połączone z sobą drzwiami. Każda z tych izdebek osobna, odgrodzona od innych. Drugą osobliwością jest zapewne owe nader rzadkie umieszczenie okien. Wynagradzając ten niedostatek okien, dawano drzwiom do tych pokoików znaczne wymiary. Za dnia tedy, drzwi choć na pół otworzone dodawały dostatecznego światła, a w nocy pokoiki służące do spania obchodziły się bez okien. Trzeciém charakterystyczném znamieniem tych domów jest wedle mnie owe mnóstwo kolumn. Zda ci się, że gdzie spojrzysz sterczą kolumny. Ta ciżba kolumn tém zdaje się liczniejsza, iż ściany po większéj części runęły, a kolumny utrzymały się silniéj. Te kolumny są najczęściéj porządku doryckiego. Z tego wszystkiego, co się rzekło widać, że należy miéć w żywéj myśli wyobrażenie i o budowie domów starożytnych, aby się jakoś pochwytać w tym zamęcie rozsypisk. Jakoż niekiedy mur odgraniczający dwa domy od siebie, tak jest zniszczony, iż stojąc przy nim mimo wiedzy widzisz po przez niego wnętrze sąsiedniego domu, kędy znów kolumny, ściany, izby i t. d. — nie dziw tedy, iż się tak łatwo pobałamucić można przynajmniéj mnie się zrazu tak działo. Cechą charakterystyczną domów tutejszych jest zaiste jeszcze tak obfite i częste malowanie. Zdaje się, iż Pompejanie nienawidzili ścian białych; prawie trudno dopatrzyć się miejsca, któregoby się nie był dotknął pędzel malarski. Mieszkania nawet najuboższych ludzi ustrojone w malowania, takowe bywały nawet w miejscu, w którychby się tych ozdób najmniéj spodziewać można. Najczęściéj nawet kolumny są pociągane farbą, a zwykle czerwoną; ona dziś niby ceglasta, buraczkowa, przecież niegdyś zapewne była żywą i czystą; po większéj części też głównie pola ścian odziane są takąż farbą czerwoną. Na tych polach widać niby medaliony, małe



wdzięczne obrazki, prześlicznie i z wielką starannością malowane, a przedstawiające najczęściéj sceny z mitologii lub mitycznych dziejów. Bo starożytni malarze byli istnymi mistrzami w rozdzieleniu przestrzeni na części kształtne i w dobieraniu harmonijném farb. Zwykle od dołu malowano cokuł, to przedstawiając ciosy, to arkady, po przez które wody widać; to znów na cokule ciągną łowy, gonitwy, to wianki, owoce, rybki, zwierzątka, amoretki pieszo i konne; to znów cokuł rozebrany na czarne pola, poprzedzielane białemi pasami, posypane gałązkami, kwiatkami i t. d. Część powyżéj cokułu rozebrana na pola, odgraniczone kolumnami. Te pola to czarne, to czerwone, to udają fladrowane, przepyszne marmury. Jeszcze powyżéj bogato malowane przystroje, więc belkowania; tu i owdzie z po za pola wyglądają śmiejące się główki, prawdziwe arcydziełka igrającéj fantazyi. Niekiedy zamiast kolumn, podzielających pola, widać słupy w kształcie kandelabrów smukłych, niezmiernie gracyjnych i zdobnych. Przecież malowidła strojące stropy są już najwyższym dowodem lekkiéj, motylkowéj fantazyi: np. cały strop podzielony na kwadraciki ujęte jakby w ramki; a cóż to za świat przerozmaitych wdzięków przedstawia się w tych ramkach! W jednym ulatujący skrzydlaty geniuszek, w drugim postać tancerki, w innym igra filuterny kupidynek, w innym promieni jakieś słońce, lub wabi bukiet, a w innych znów, a to najczęściéj, mały ptaszek, lub paw', lub jakiś orzeł to rozpina skrzydła, to przysiadł zadumany. Zdaje się, iż owe wdzięczne pomysły, owe genialne arabeski, które wykwitły za czasów Rafaelowskich, były jakby snem wróżącym o tych nieznanych jeszcze wtedy, a tak lubych, lekkich a wdzięcznych przystrojach malowideł pompejańskich. W jednym z tych domów malowane polowanie w kniei z ogromném życiem i prawdą a czujnością w podpatrzeniu natury. A wszędzie widzimy upodobanie w barwach żywych, lubo niekiedy tak jaskrawych, żeby nas raziły. I temu się nie dziwić: człek na południu, zwłaszcza w starożytnéj epoce, żył mniéj wewnętrznie, a żył zmysłowo, duszą na zewnątrz zwróconą, dla tego mniéj od nas dawał posłuchania wewnętrznym głosom serca swego, które w nim się jeszcze nie przebudziło, a za to kochał się w grze farb migocących się przed zewnętrznem okiem jego. Podobne uwagi czyniliśmy już przy innéj sposobności (*).

Często też ściany izb i przysionków zdobione są w owe malowane architektury, tak wielce charakteryzujące świetlice i przysionki pompejańskie, a które stały się modą za panowania Augusta, więc własnie za czasów rozpoczynającéj się ery naszéj. Prawda, że w nich często chybiona perspektywa linearna — co więcéj, te architektury są dziełem istnéj fantastyczności swawolącéj, figlującéj,

(*) Oglądając pałac Capodimonte. (Zob. powyżéj str. 134.)

igrającéj; są to budowania, któreby się dla przyrodzonéj ciężkości materyi ani na chwilę w rzeczywistości ostać nie mogły. Jakieś kolumneczki cieniuchne, eteryczne, dźwigają szczyty, bogate stropy, sute belkowania, wyginane, łamane gzymsy. Owe słupy cieniuchne jak trzcina i najfantastyczniejszych kształtów, daléj balustrady, karyatydy, arabeski, ściany kapryśnie a gracyjnie wycięte, i znów drzewa i kwiaty, i zwoje owoców, i porozwieszane opony sprawiają wrażenie jakobyś patrzał się na jakąś senną bajeczkę. Dodajmy, że te malowane architektury, mogące istnieć jedynie w marzeniu artystów, nabierają siły jeszcze wyższéj a niewypowiedzianéj magii przez umieszczenie w pośród nich ludzkich postaci. Tutaj widzisz za balustradą figurę kobiecą, która otulona w draperyi z lekka zarzuconéj, patrzy się na ciebie dużemi oczyma, jakby cię oczynić pragnęła — indziéj znów siadł brodaty satyr, któremu nawet dość pięknie z tą zwierzęcą jego ochotką; tam znów kapłan poważny tonie w zadumaniu, lub kapłanka trzymając naczynia święte, odziana bogatą, spływającą szatą, przemawia, jakby imieniem wyroczni — innym razem lutnistka, natchniona od boga pieśni, śpiewa w zachwyceniu, szeroko rozwiera oczy, a śpiewa z płonącém obliczem. Przecież takowe malowidła przestają być już wizerunkami architektonicznemi a przechodzą w inny wyższy rodzaj malarstwa. Mógłbym długo a długo prawić, gdybym chciał opisać to bogactwo wyobraźni, a zasobność pomysłów nigdy nie wyczerpaną tych starych malarzy architektury. Ta twórczość ich jest tak lekka, tak igrająca, a zawsze tak gracyjna a tak płodna, że zdaje się, że ona stwarza a stwarza coraz nowe, coraz fantastyczniejsze koncepta i koncepciki, a przecież nigdy jéj na nich nie zbywa.

Najwięcéj atoli już zasługują na uwagę obrazy mityczne lub historyczne; przecież o tych mówić będziemy w inném miejscu, bo w czasie naszych przyszłych odwiedzin Burbońskiego Muzeum. Bo należy pamiętać, iż co znakomitsze z tych malowideł, powyżéj wspomnianych, odpiłowano od ścian i przewieziono do tego Muzeum. Wszystkie te malowania wykonane są tu na suchym tynku, albo też na mokrém a świeżém wapnie (więc prawdziwie al fresco), a niekiedy nawet enkaustyką, bo farba zaprawiana woskiem wsiękała w rozgrzany tynk ściany. Tutaj do powyższéj ogólnéj charakterystyki domów pompejańskich jeszcze dodajmy, że kogo tylko z dawnych gospodarzy stać było, zdobił posadzki w strojne mozaiki. Kto bogatszy, miewał w domu swoim istne arcydzieła tego rodzaju, naśladujące kompozycye wielkich mistrzów z epoki najwyższego rozkwitu sztuki w Grecyi; kto mniéj dostatni, postarał się przynajmniéj o linie i wstęgi rysujące się wdzięcznie na posadzce, składał sobie posadzkę z okruchów różnobarwnych marmurów.

Przecież, cny czytelniku mój, wypada ci podać bliższe, bo szczegółowe wyobrażenie o rozkładzie domu starożytnego rzymskiego i rozsunąć na oczy twoje żywot domowy owego ludu, co w sprawie



dziejów świata pracował olbrzymem, a na wszystkie wieki zostawił duchowe spuścizny po sobie. A nie trudno o wyobrażenie takowe, bo obyczaj i zwyczaj rodzinny każdego wieku i ludu, jego prywatne chęci, potrzeby codzienne i uczucia a dążności powszednie, mają wierne odbicie swoje w rozporządzeniu architektoniczném domów mieszkalnych. Chcesz poznać wskroś lud, lub pojedyńczego człowieka, poznaj go wśród rodziny jego, przy ognisku domowém, a w stosunku do domowników i sług. Ztąd też w każdéj epoce historycznéj możesz się dopatrzyć mimo rozmaitości, którą rozróżniają się pojedyńcze domy, jakiegoś ogólnego w nich prawidła, jakiegoś powszechnego typu. A jeżeli kiedy i gdzie, toć zapewne u ludów klassycznych, ta ogólna norma a typowość prawidłowa domów prywatnych, najpotężniéj się wyraża. Wszak mówiliśmy tyle razy, że właśnie charakterem Grecyi i Rzymu jest harmonia wewnętrznego a zewnętrznego człowieka, wykazaliśmy przeto we wszystkich pojawach klassycznego świata, że indywidualność wewnętrzna, osobista, jednostkowego człowieka nie bujała jeszcze samowolnie po nad ogólne normy obyczaju, praw publicznych, zewnętrznych, ale zostawała z niemi w ścisłéj zgodzie a jedności. To mimowolne wrodzone zrzeczenie się swojéj jednostki osobistéj, to chętne stosowanie się do powszechnych a ogólnych prawideł a praw, jak było powodem, że człowiek starożytny, jako człowiek był raczéj obywatelem, co więcéj, że się nadawał na obywatela republiki: tak też ten sam nastrój duszy stał się powodem, że budował mieszkanie swoje wedle raz przyjętego typu, to jest wedle planu najwięcéj odpowiedniego obyczajowi powszechnemu. W tych domach prywatnych nie widać tedy zachcianek indywidualnych, osobistych, któreby spaczały rozkład typowy, powszechnie przyjęty, a które tak silnie a samowolnie wykipiały w naszych czasach. Jakoż w klassycznym świecie skłonnostki i smaki osobiste ograniczają się tylko szczegółami drobnostkowemi w urządzeniu domu. Rzekłbyś, że o tyle tylko budownik domów modyfikuje plan normalnego, typowego domu, o ile tego wymagają albo skromniejsze środki właściciela, lub jego szczuplejsze potrzeby, lub ciasnota a natura miejsca. Ztąd też pochodzi to uderzające podobieństwo do siebie domów w Pompeji. Ztąd wynika, że właśnie domy mieszkańców zamożnych są niemal wskróś wyrazem a unaocznieniem prawidłowego domu rzymskiego z całym jego rozwojem. Z tego wszystkiego, co się rzekło powyżéj, widzimy, że poznawszy plan prawidłowy rzymskiego domu w ogólności, zrozumiemy zarazem wszystkie domy pompejańskie mimo modyfikacyj między niemi zachodzących.

Rozkład taki typowy, prawidłowy domu rzymskiego przedstawia nam drzeworyt (str. 272) *fig. 93.* Nie jest on wcale pałacem, ale domem prywatnym średnich rozmiarów, rozwiniętym atoli we wszystkich swoich najgłówniejszych szczegółach. Powyższy rzut poziomy tém jest dla nas ciekawszy, iż nam zarazem nastręcza

wyobrażenie domu greckiego. Wszak u obydwóch tych ludów dom bywał budowaniem wewnętrznem, a mieszkanie i wszystkie jego części gruppowały się około dziedzińca. U obydwóch tych ludów dom składał się głównie z dwóch części. Jakoż część pierwsza, bliżéj ulicy położona, zatém ta, która na naszym planie oznaczona jest czarno, była u Greków mieszkaniem mężczyzn, u Rzymian zaś częścią domu, w któréj gospodarz odbywał sprawy i interesa z obcymi, w któréj przyjmował i podejmował gości; była to więc część przeznaczona niby na życie publiczne. Część zaś zewnętrzna domu, to jest ta, która na naszym planiku jest cieniowana jasno kreskami, u Greków mieściła w sobie mieszkanie kobiet i gospodarstwo; u Rzymian zaś była właściwie mieszkaniem rodziny, więc poświęconém życiu prywatnemu. Widzimy tedy, że dwie te części domu u obu ludów mają przeznaczenie podobne. Nie będziemy tutaj rozprawiali o domu greckim, ograniczymy się na domu rzymskim; bo takowy właśnie jest prawie powszechnym typem domów pompejańskich (*). Otóż do naszego rzymskiego domu wstępujemy przez drzwi *1* (janua, fores); one zwykły być umieszczone w środku szerokości domu, a bywały przymykane, ale najczęściéj nie zamykane. Obcy dla przyzwoitości pukali we drzwi młotkiem w nich umieszczonym; tego nie czynili nigdy swoi i domownicy. W uroczyste dnie ubierano wstęp do domu w gałązki zielone, kwiaty i lampki. Przeszedłszy te drzwi znajdujemy się w sionce *2* (vestibulum), zamkniętéj znowu przez

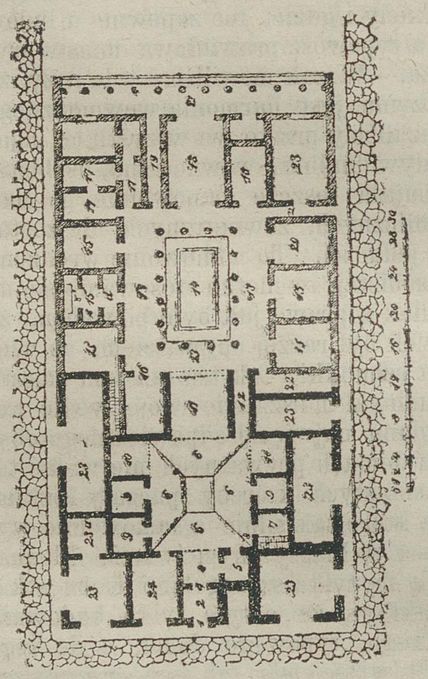

*Fig. 93.* **Rzut poziomy prawidłowego domu rzymskiego.**

(*) Ciekawszych czytelników, chcących rozpoznać dokładniéj dom grecki, odsyłam do powyżéj (str. 217 i 229) wspomnianego dzieła Overbecka, w którém obok planu domu rzymskiego, umieszczony jest plan domu greckiego, tłómacząc oba. Drzeworyt powyższy i kilka następnych, odnoszących się do budowli pompejańskich, wzięte są z dzieła Overbecka. Lubo przeto w tych opisach moich często na niém się opierać będę, jednak jak z jednéj strony o wiele rzecz skrócę, tak téż dodam od siebie przeróżne wiadomości i wiadomostki, które wedle mojego zdania zajmą czytelnika, a które nie są wspomniane w Overbecku.



drugie wewnętrzne drzwi *3*. To vestibulum przybierało w wielkich domach obszerne rozmiary. Na progu niekiedy czytał wstępujący miłe i wdzięczne powitanie: *Salve!* (Witaj), mozaiką wyłożone. Niekiedy téż nad wewnętrznemi drzwiami zawieszona była klatka z papużką lub sroczką nauczoną, by słówkiem „witaj“ przyjmowała gościa. W dawnych pisarzach czytamy, jako węgary drzwi bywały śpiżowe, rzeźbione, lub wykładane skorupą żółwią, złotem, kością słoniową. Zdaje się atoli, że ten przepych ubierał drzwi drugie wewnętrzne, a bywał uważany w saméj stolicy, w Rzymie, albo we willach przemożnych osób. W Pompeji zaś, jako w partykularzu, oprawa drzwi nierównie skromniéj się zachowuje.

Gdy przejdziemy przez takowe drugie drzwi, zatrzymajmy się na chwilkę w sieni wewnętrznéj *4*, ostium zwanéj; obok niéj znajduje się izdebka *5* dla odźwiernego (*ostiarius, janitor, puer ab janua*). On miewał téż przy sobie psa na łańcuchu. Ztąd téż w jednym z domów pompejańskich znaleziono w ostium dużą mozaikę, przedstawiającą kundla na łańcuchu z napisem: *cave canem!* (strzeż się psa!). To wszystko rozumiemy! Ale straszna rzecz, że u Rzymian niewolnik, będący takim odźwiernym, sam często bywał na łańcuchu przykuty (catenatus). On otrzymawszy wolność, zwykle te kajdany swoje poświęcał bogom domowym (*).

Z ostium to jest z téj wnętrznéj sieni, wstępujemy do téj ważnéj części domu, którą *atrium* albo *cavaedium* zwano *6*, *6*, *6*, *6*, (**). To artium jest niby dziedzińcem, ale dziedzińcem prawie spełna krytym; bo odkrytym tylko w środku swoim. Jakoż na naszym planiku (str. 272) liczba *6* cztery razy powtórzona, oznacza stoki dachu, pokrywające atrium a mające schył swój a spływ ku środkowi; kwadracik tedy, czyli raczéj prostokącik, znajdujący się w środku, jest właśnie tą maluchną przestrzenią nie pokrytą. Woda deszczowa, ku temu środkowi spływając, wpadała do *impluvium*, bo do ocembrowanego marmurem zlewiska, umieszczonego w posadzce samego atrium. Nie wdając się w wyjaśnienia różnych sposobów, jakiemi uskuteczniano to pokrycie a wiązanie tego dachu, powiedzmy tylko, że impluvium często bywało otoczone kolumnami, podtrzymującemi strop z dachem, i że ten strop, pokrywający atrium bywał płaski (wyjątkowo sklepiony), z czego znać, iż atrium nie jest dziedzińcem, ale raczéj ogromną salą, któréj strop, zwłaszcza w zamożniejszych domach stroił się wdzięcznie, bogato, a atrium tedy miało w środku swoim ów otwór, niby wielkie olbrzymie okno, oświecające

(*) Ob. powyżej (str. 245) przytoczone dzieło *Adama* T. II, str. 310.

(**) *Becker* w dziele *Gallus* T. I, str. 76 rozróżnia *Atrium* i *Cavaedium* (cavum aedium) szeroko się pod tym względem rozwodząc. Tych badań jego podobnie jak i domysłów innych uczonych nie umieszczam, bo byłyby dla większéj części moich czytelników zbyt szczegółowe.

całe jego wnętrze (*). Ściany zaś jego były suto malowane, a przerywane w pewnych ustępach przez drzwi do komnat i świetlic przyległych, biorących swoje światło z tego atrium. Posadzkę w téj całéj przestrzeni wykładano mozaiką, to więcéj kosztowną, to mniéj wykwintną, wedle smaku i możności właściciela. Impluvium zaś, znajdujące się we środku atrium, a będące wpuszczone w posadzkę jego, bywało często otoczone kwiatami, a ożywione wesołemi rybkami. W domach zamożniejszych, często prześliczne figury zdobiły impluvia, i wodotryski umieszczono téż niekiedy w ogródkach domowych. Drzeworyt (str. 275) *fig. 94* przedstawia nam tego rodzaju posągi, które wszystkie to więcéj, to mniéj symbolicznie wyrażają wodne powołanie swoje. Tak pod *a* widzimy starego, łysego marmurowego Silena, który z amfory zamiast wina wylewał wodę, a pod *b*, Nimfa trzymająca urnę w rękach, z któréj zapewne niegdyś płynęła woda; sama Nimfa zaś gotuje się do kąpieli — w figurze *c* spotykamy prześliczną gruppę z bronzu Herkulesa z łanią, z któréj gęby tryskał wodny promień. Ta gruppa odkopaną została w domu Salustiusa, o którym niżéj więcéj powiemy. Daléj pod *d* znachodzimy owego Fauna tańcującego, ulanego z bronzu, którego wdzięk nadzwyczajny a wykonanie artystyczne czyni go istném arcydziełem, wszak to ten sam co był przedmiotem naszego uwielbienia w zbiorach rzeźb śpiżowych (str. 117). Jak tam rzekliśmy, on był umieszczony nad samym brzegiem impluvium, bo fauny jako syny wolnéj przyrody sami wyobrażają żywioły swobodne, i mieszkają i tańcują i hulają to po borach, to nad brzegami potoków i jezior. W *e* stanął chłopczyna z gęsią więc ptakiem lubiącym pływać; on był umieszczony w samym środku impluvium jednego z domów pompejańskich, więc podniósł rękę jakby się dziwił widząc około siebie tyle wody.

Widok takowego atrium przedstawia się nam na następnych drzeworytach (fig. 95 i 96 str. 279 i 281). Jednak już z tego, co się tu rzekło widać, iż to atrium było arcymiłym pobytem, bo obszernym, zdobnym z góry oświeconym, ochładzanym wodą, a osłonionym od słońca.

Powiedzmy teraz, że w izdebce 7 mieszkał atriensis, to jest sługa dozorujący nad całém atrium, a przełożony nad wszystkimi niewolnikami domu. Obok jego izby występowały schody na piętro 8. Rzekliśmy atoli już powyżéj, jako te piętra wyższe miały bardzo małe znaczenie w domach pompejańskich.

Widzimy, jak te pokoiki, oznaczone przez 9, są odosobnione od siebie, nie mają okien, bo drzwi prowadzące do nich z atrium dostarczają im potrzebnego światła. Różne od tych drobniuchnych po-

(*) Niektórzy archeologowie są zdania, iż nickiedy to miejsce w stropie nad *impluvium*, czyli *compluvium* było także kryte osobnym daszkiem. Jeżeli ci archeologowie się nie mylą, więc się domyślam, że daszek ten bywał nieco wzniesiony na słupkach, aby wodę i światło przepuszczać. Przecież myślę, że w każdym razie pokrycie takowe bywało tylko wyjątkiem rzadkim, bo zaciemniało atrium.



koików są świetlice, opatrzone na naszym planie liczbą *10*, *10*. One jak widzimy, ujęte są jedynie ścianami z trzech stron; z czwartéj

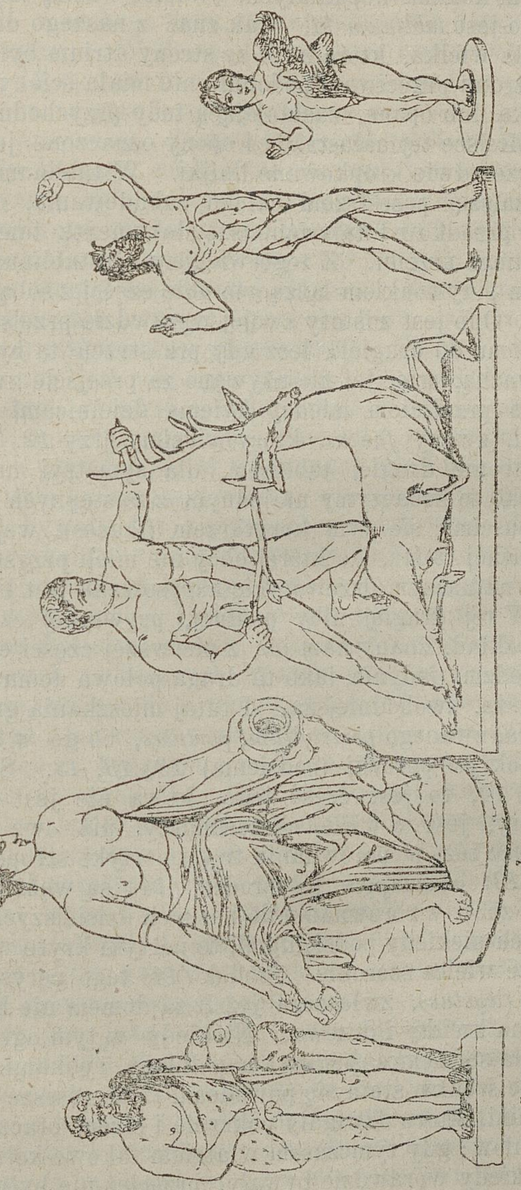


*Fig. 94.* **Figury zdobiące impluvia i studnie.**

strony są zupełnie otwarte na atrium. One zwykle zwały się *alae* a świeciły bogatym, zdobnym przystrojem, bo jak się zdaje służyły

gospodarzowi do rozmówienia się z obcymi osobami i do ułatwiania z nimi spraw. W domach bogatszych te alae pyszniły się od strony atrium szeregiem kolumn wspaniałych. Wielce ważną częścią domu starorzymskiego jest *tablinum 11.* Jak znać z naszego drzeworytu, była to niby sala wielka, która atoli ze strony atrium była zupełnie otwarta, a ze strony przeciwnéj podobnie nie miała ściany, ale za to balustradę nizką lub oponę, zasłaniającą tedy przychodniom drugą część domu. Miejsce téj balustrady i opony oznaczone jest na planiku naszym przez dwie kropkowane linijki. W tablinum, jako zapewnie najokazalszéj przestrzeni całego zabudowania, mieszczono posągi, obrazy przodków i najważniejsze dokumenta familijne, lub akta sprawowanego urzędu. Z tego widzimy, że tablinum było raczéj wspaniałym przysionkiem łączącym obie części z sobą, a nie zaś salą właściwą. Ono jest z istoty swojéj wprawdzie przejściem, z jednéj połowy domu do drugiéj; lecz gdy przestrzeń ta bywała zbyt uroczystą i poważną, więc jéj nie używano za przejście zwykłe, zatém zwyczajném przejściem między dwiema dzielnicami domu był korytarz wązki, zwany *fauces*, który widzimy przy *12.* Niekiedy w atrium po stronie drugiéj tablinum, dla symetryi umieszczono drzwi ślepe, jako to zobaczymy na jednym z następnych drzeworytów. Jeżeli puścimy się tym korytarzem (fauces), wejdziemy do dzielnicy prywatnéj domu, do któréj obcy nie mieli przystępu; ona, jak się rzekło, na naszym drzeworycie narysowana jest liniami kreskowanemi. W téj drugiéj niby poufnéj, prywatnéj części domu powtarza się rozkład, znany nam już z pierwszéj części całego mieszkania. Powiedzmy jedynie, jako ta druga połowa domu jest rozłożystsza, otwartsza, swobodniejsza. I tutaj mieszkania gruppują się około dziedzińca, zwanego *peristylium*, *porticus*, bo go w koło obciągają szerokie pokryte portyki (podsienia) *13*, *13*, *13*. Środek atoli tego dziedzińca *14*, to jest część jego, która nie jest krytą, ale otwartą od góry, jest o wiele obszerniejszy, niż owe impluvium w atrium. Więc téż w porównaniu te jéj portyki stropem pokryte (podsienia *13*, *13*) otaczające jéj środek *(14)* są węższe, niż owe w atrium, choć znów w porównaniu do naszych dzisiejszych dziedzińców opatrzonych niekiedy podsieniami, te portyki kryte w rzymskim domu są jeszcze wielce szerokie. Środek *(14)* tego perystylu często bywa ogrodem *(xystus)*, zwłaszcza jeżeli za domem nie było już innego miejsca na kwiaty i drzewa. Niekiedy w tym ogródku znajdowała się mała sadzawka *(piscina)* napełniona rybkami. Znaczna obszerność tego środka stała się powodem, iż on zawsze bywał otoczony kolumnami, które dźwigały pokrycie i strop, otaczających go w koło podsieniów; gdy tymczasem w atrium takowe kolumny około impluvium niekiedy wprawdzie bywały, przecież nie były konieczną potrzebą, bo dach pokrywający opierał się często na belkach. Izdebki N. *15* są pokoikami to mieszkalnemi (*cubicula* diurna), to sypialnemi (nocturna). Widzimy, że jeden do nich należący składa



się z trzech części, bo z przedpokoju *α*, z pokoiku do ubierania *β* i z alkierzyka *γ*, zajętego prawie w całości przez łoże. Bo ci ludzie starzy lubili łoże ciężkie, lub wcale nie ruchome (łoże Odysseusza w Homerze z suchego dęba, dawniejszego niż dom, rozkrzewionego jeszcze w ziemi). W Pompeji spotykamy często łoża murowane.

N. *16*, *16* są dwa *triclinia*, to jest izby jadalne — jedna z nich przeznaczona na porę letnią *(triclinium aestivum)*, druga na zimową *(triclinium hibernum)*. Nazwa triclinium pochodzi ztąd, iż z trzech stron stały kanapy, na których legiwali biesiadnicy, czwarta zaś strona otwarta, była wolnym przystępem dla usługujących niewolników. Proporcya w rozmiarach tricliniów była zwykle następująca: długość równała się szerokoci dwa razy wziętéj; a wysokość równała się połowie summy szerokości i długości. Trzymano się téż zasady, iż przy uczcie nie powinno być mniéj osób, jak trzy (liczba gracyj) a nie więcéj jak dziewięć (liczba muz). W N. *17* kuchnia i śpiżarnia, N. *18* zaś jest salą *oecus* zwaną. Ona podobnie, jak tablinum z dwóch stron otwarta. Była ta sala wielce obszerna i wspaniała niby jaki nowożytny salon. Niekiedy zwłaszcza przy większéj liczbie osób używano jéj za triclinium. Gdy zaś liczba gości obiadujących była nadzwyczaj wielką, wtedy zastawiano stoły w atrium. Owe oeci bywały téż z przepychem budowane; bo częste bogate marmurowe kolumny podtrzymywały ich strop, a mozaiki rozściełały się po posadzce, a barwy i pozłota świeciły na ścianach i głowicach i belkowaniach. Podobnie téż sale *exedrami* zwane zastępowały nasze dzisiejsze salony; taką exedrę widzimy w *20.* Wszak i na miejscach publicznych bywały exedrae, najczęściéj nie kryte a półkoliste, służące do rozmowy, z tąd téż nazwano je także *scholae.*

Kończąc atoli rzecz z planikiem naszym, uważmy, iż *19* jest korytarzem *fauces*, będącym przejściem zwykłém z prywatnéj dzielnicy mieszkania do ogrodu *21.* Dom często-gęsto zwracał się kolumnami ku ogrodowi, jak to widzimy na naszym drzeworycie. Domy podobnie, jak w dzisiejszych miastach, zwykle graniczyły tuż z sobą; jeżeli zaś dom był narożnym, więc często z perystylu (z prywatnéj dzielnicy domu) wyprowadzały na ulice osobne drzwi *22*, *22*. Te wychody, jak ułatwiały i skracały komunikacyą gospodarskiéj części domu z ulicą, tak gospodarz niemi się chronił od natręta, oczekującego go w głównéj wstępnéj sionce.

Wiemy już, jaką wielką ilością sklepów są opatrzone domy, zwłaszcza stojące w ulicach biegnących ku forum. Takich sklepików i sklepów widzimy aż siedm na naszym drzeworycie *23*, *23* i t. d. — jeden z nich jest opatrzony izdebką przyległą *23* i *23*, a inny *(24)* ma komunikacyą z wnętrzem domu, zwłaszcza z atrium. Znać tedy, iż on służył samemu właścicielowi domu, który w nim trzymał niewolnika, trudniącego się przedażą towarów, może plonów z jego dóbr, więc oliwy, wina, mąki, i t. d.

Poznaliśmy tedy dokładnie dół, będący właściwą a najgłówniej-

szą częścią domu. Dodajmy, że w dzielnicy prywatnéj w najcichszém ustroniu, mieściło się jeszcze *sacrarium*, *sacellum*, po naszemu mówiąc, mała kapliczka, poświęcona opiekuńczemu bóstwu domowemu.

Piętra są jedynie czémś dodatkowém. Tak niekiedy ze sklepów prowadziły schody na pierwsze piętro do izdebek; często znowu w peristylium (w dzielnicy drugiéj czyli prywatnéj), na pierwszém piętrze bywały komnaty dla sług, zwłaszcza dla niewolnic *(ergastula)*. Zwykle te izby na piętrach zwały się *coenacula*. Zrozumiemy, że jeżeli dom jedynie przednią stroną stykał się z ulicą, a innemi bokami przylegał do domów sąsiedzkich, wtedy jedynie coenacula umieszczone z przodu miały okna na ulicę; w innych zaś okna zwracały się na wewnątrz domu. Te okna, a raczéj okienka, jak się zdaje, nie były wcale przeznaczone do wyglądania, lecz jedynie wystarczały, by udzielić izdebkom potrzebnego światła, bo nie tylko bywały drobne, ale mieściły się wielce wysoko nad podłogą. Zdaje się też, iż niektóre z coenaculów oświecone były oknem w powale wyciętém. Zresztą mieszkańcy tych pięter, mający okna zwrócone na wewnątrz zwykle nie mieli na co wyglądać, bo, krom ścian przeciwległych, a dachów pokrywających pod niemi atrium i peristylium, najczęściéj nic widzieć nie mogli. Życie gospodarzy domu było tedy istną tajemnicą dla nich. Najczęściéj też na te piętra prowadziły schodki z ulicy. Widać przeto, że w takim razie te piętra podobnie, jak i wypuszczone w najem sklepy nie łączyły się bynajmniéj z wnętrzem domu. Schodów prowadzących na piętro często bywało kilkoro; zapewne one służyły dla różnych oddziałów mieszkań piętrowych.

Otóż takowe były części i rozkłady zwykłego rzymskiego domu, bo ani zbyt ubogiego, ani zbyt majętnego. W domach ludzi atoli znakomicie zamożnych, nie tylko mieściło się więcéj tych różnych izb i świetlic powyżéj wymienionych, ale znalazły się jeszcze inne, świadczące o wykwintniejszych potrzebach właściciela; tak np. gdy Rzymianie zaczęli wyleniać się z pierwotnéj grubaszności gdy rzeczywisty, lub udany smak do nauk i do sztuk pięknych szerzył się wśród tych na twardo kutych ludogromców; już oni po domach budowali sobie *pinacotheki*, kędy świeciły dzieła sztuki, najczęściéj zrabowane w Grecyi; znalazły się też sale na zbiory ksiąg (biblioteki), a częściéj jeszcze łaźnie, tak właściwe dla obyczaju starożytnych. Tym trybem obeznawszy ogólnie czytelników z prawidłowym domem starorzymskim, przenieśmy się w owe dawno zapadłe czasy i przedstawmy sobie na oczy wnętrze jednego z tych domów w stanie dawniejszym. Zadanie takowe nie trudne, bo oswojenie się z architekturą pompejańską, a wczytanie się w dawnych autorów, pozwala nam odbudować w myśli i w rysunku najdokładniéj te starowieczne mieszkania.

Tak nasz drzeworyt *fig. 95* wyobraża nam wnętrze (zwłaszcza atrium) jednego z domów pompejańskich, a wyobraża je z taką wiernością, iż możemy być przekonani, że to wnętrze przed XVIII wie-



kami miało zupełnie tę postać, którą na naszym drzeworycie widzimy. Dom ten (fig. 95) znajduje się na ulicy Fortuny, widać nawet przednią jego część na naszym planie forum (str. 225). Jest on nową kamienicą narożną, stojącą tuż na przeciw thermów. Czytelnik nieco oswoiwszy się z powyższym planem domu rzymskiego, bez trudności pochwyta się też w niniejszym drzeworycie naszym. Tyle tylko dodam, że go zwykle zowią *Casa del poëta tragico;* bo uważano z niektórych malowideł, iż może był własnością poety tragicznego. To pewna, że ongi gospodarz tego domu był człowiekiem zamożnym, wykształconym na cywilizacyi greckiéj, gdyż w tym jego domu pełnym szlachetnéj elegancyi znaleziono najcudniejsze ścienne malowidła, które dziś są przeniesione do Mu-

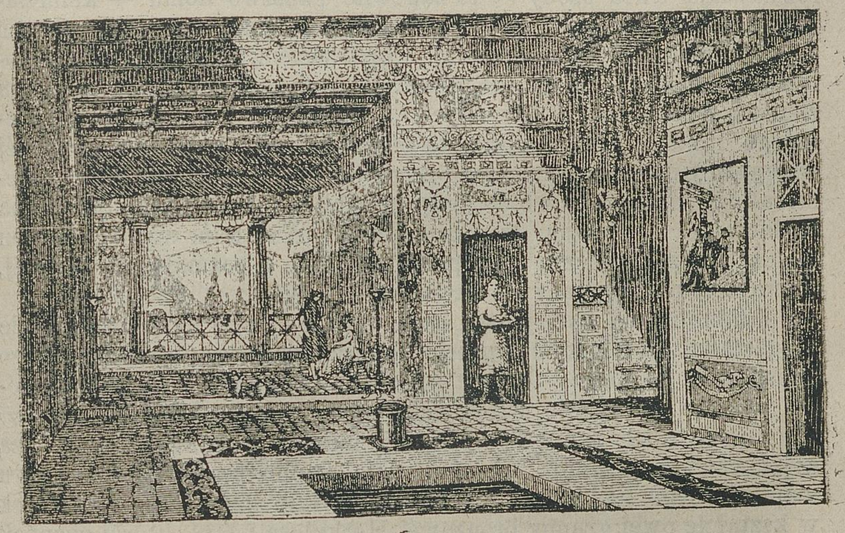

*Fig. 95.* **Wnętrze domu tragicznego poety.**

zeum Burbońskiego. Wszak jeden z tych obrazów przedstawię późniéj na drzeworycie czytelnikowi naszemu. W tym też domu znaleziono owego psa na łańcuchu, wyrobionego z mozaiki.

Kilka słów wystarczy by wprowadzić czytelnika we wnętrze domu, przedstawiające się na naszym drzeworycie.

Przeszliśmy niby przez *vestibulum;* jesteśmy w połowie *atrium*, i zatrzymujemy się przy lewéj stronie *impluvium*, i ztąd pokazuje się widok oddany na drzeworycie naszym. Po naszéj ręce lewéj widać prawie tylko w profilu wstępy do pokoików, jak się zdaje, gościnnych. Za to jednak po prawéj pokazują się wyraźnie drzwi prowadzące do świetlicy, znać, obszernéj, bo nade drzwiami umieszczone okno dla dostatecznego oświetlenia wnętrza. Po téj saméj stronie

nieco daléj spostrzegamy *alę* więc świetlicę otwartą, nie mającą albowiem, jak już wiemy, ściany ze strony atrium. Rozwieszone zwoje kwiatów dowodzą, jak wdzięcznie ustrojona ta sala. Tuż obok nas widne *impluvium* ocembrowane marmurem, a otoczone szerokim deseniem z mozaiki wyrobionéj na posadzce. Zewsząd mile do nas przemawia bogactwo i wykwintny wdzięk malowideł pokrywających ściany. Odkrywa się nawet cząstka stropu; korytarz zaś, z którego występuje młody niewolnik niosący owoce: to właśnie *fauces*, bo przejście łączące atrium z drugą prywatną dzielnicą domu to jest z *peristylium* (z portykiem). Tuż za atrium widać na średniém tle salę z dwóch stron otwartą, która, jak się zapewne dorozumiewa czytelnik, jest *tablinum*, odgrodzone balustradą; w niém rozmawiają dwie osoby — to zapewne państwo domu — kandelabry, lampa wisząca oświeca tę przestrzeń strojną, a urna z palącém się kadzidłem napełnia je wonią. Na trzeciém tle spostrzegamy kolumny, należące już do *peristilium* — w najodleglejszém oddaleniu zielenią się drzewa ogrodu *(xystus)*. Tak tedy z planiku poprzedniego i z obecnego drzeworytu przekonywamy się, iż najczęściéj wstępujący do starorzymskiego domu mógł przejrzéć niby na przestrzał cały dom, a to wtedy, gdy w tablinum była odsunięta opona zasłaniająca prywatną dzielnicę domu. Ani nam wątpić, że ten widok perspektywiczny był pełen wdzięku a rozmaitości bogatéj, a przecież uśmiechający się zaciszem domowém.

Trudno mi się wstrzymać, bym jeszcze innym drzeworytem nie przedstawił czytelnikom drugiego jeszcze wnętrza starorzymskiego mieszkania. Otóż *fig. 96* jest widokiem takowym. Na froncie domu wpisano było imię właściciela *Cajus Salust. (ius) M. (Marci) F. (Filius)*. Nasz drzeworyt pokazuje nam na przedniém tle większą część całego atrium. Widzimy całe impluvium i część otworu umieszczonego nad niém. Wśród impluvium wznosił się wodotrysk w kształcie owéj gruppy bronzowéj Herkulesa i łani, któréj rysunek oglądaliśmy powyżéj a odznaczającéj się tak wysoką wartością artystyczną. Dziś ona wraz z innemi rzeźbami przechowana jest w Muzeum. Za impluvium stół na nogach z rosso antico. Strop podzielony na kwadraciki, w których uwijają się nimfy, amorety, świegocą ptaszki, wonią kwiaty. Po bokach drzwi prowadzą do osobnych pokoików, daléj, z prawéj strony jedna ala, naprzeciw niéj druga; obie zasłonione oponami. Na ścianie przeciwnéj tuż obok tablinum widzimy po prawéj stronie drzwi nizkie, ozdobione oponką — to fauces; a na drugiéj jéj odpowiedniéj stronie dla symetryi drzwi ślepe. W średniém tle spostrzegamy tablinum strojne po obu bokach; w niém dwie osoby siedzące, w najgłębszéj perspektywie powiewają drzewa i krzewy ogrodu, umieszczonego w samym końcu domu.

Zapewne radzi mi będą czytelnicy, gdy im następnym drzeworytem (str. 282) *fig. 97* podam widok tego właśnie ogrodu, czyli ra-



czéj ogródka, bo on bardzo maluchny i szczupły, zwłaszcza bardzo wązki. Ale tutaj przekonać się można, jako to smak artystyczny tych dawnych ludzi i rzecz drobną zdołał zamienić na cacko, na ślicznostkę artystyczną. Z tego, co dziś jeszcze z tego ogródka zostało, nie trudno sobie odrodzić w zupełności dawny jego kształt.

Uważmy najprzód, że ogródek ten jedną z dwóch dłuższych swoich stron, bo stroną kolumnady doryckiéj, którą widzimy po naszéj lewéj ręce, przypierał do całéj szerokości domu; tak więc ściana po naszéj prawéj ręce będąca, rozebrana w pilastry, w pola, na których malowane są drzewa i mnóstwo latających ptaszków, zwrócona jest pełném licem ku wnętrzu domu, stanowiła przeto jego ścianę tylną, była tedy widzianą z atrium, a nawet od wchodu jako naj-

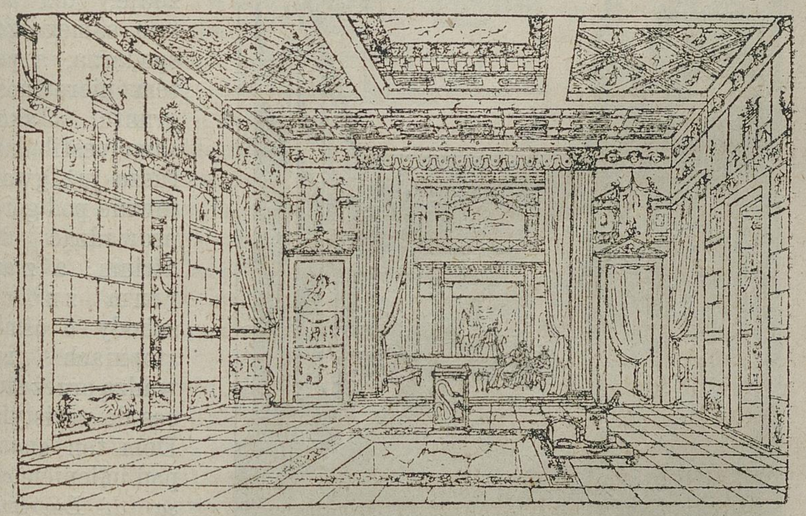

*Fig. 96.* **Wnętrze domu Sallustiusa.**

dalsze perspektywiczne tło, ale rozumie się to tylko w razach, gdy owe opony tablinum były odsunięte. Środek ogródka wysypany drobnym, żółtym piaskiem; po obu stronach jego atoli biegną szerokie murowane żłoby napełnione ziemią, w których hodowały się rozliczne krzewy i kwiaty przerozmaitéj barwy. W samym końcu naszego widoku (więc na lewéj stronie, idąc z wnętrza domu) spostrzegamy triclinium murowane; ono ocieniowane, jak widzimy trelażem, po którym wiła się gęstym splotem latorośl winna. Ściany zaś tego triclinium malowane w pola, w medaliony, a na około w krzewy, ptaki i t. d. W środku triclinium stół, którego podstawa stożkowa jeszcze się utrzymała; po bokach dwie ławy kamienne (niby po naszemu dwa szezlągi), na których ucztujący spoczywali

Nieco bliżéj nas (po prawéj) ze ściany wytryskuje struga wody w wielką marmurową czarę, z któréj woda znowu wpada w drugą czaszę umieszczoną na ziemi. Jeszcze bliżéj nas, lecz po lewéj stronie, widać rodzaj kuchenki. Zdaje się (wedle Overbecka), że ta kuchenka służyła do stawiania na niéj potraw, by nie ostygły przed podaniem ich na stół.

Gdy oba powyżéj unaocznione nam wizerunkami wnętrza, zwłaszcza atria domów, zbudowane są prawie zupełnie prawidłowo, warto téż przypatrzéć się dla odmiany planikowi (str. 283) na *fig. 98*, bo tutaj widzimy nie jedno odstępstwo od rozkładu powszechnie przyjętego. Przyczyna tych kaprysów samowolnych jest głównie dwojaka: naprzód, jak się zdaje, dziwactwo samego gospodarza, a potém nierówność gruntu. Jakoż samo vestibulum rusza już gwałtownie pod górę, prowadząc do atrium; a z atrium znowu schody o ośmiu stopniach prowadzą przez fauces do peristylu. Dom ten znany pod imieniem *casa di Lucrezio*. Obaczymy późniéj zkąd poszła domowi temu nazwa takowa. Przecież mieszkanie Lucretiusa i pod tym względem godne bliższego wspomnienia, iż w niém znaleziono mnóstwo malowideł, a wielką ilość sprzętów, bo ważki, wiadra, kandelabry, flaszeczkę szklaną, misy i t. d. i t. d.

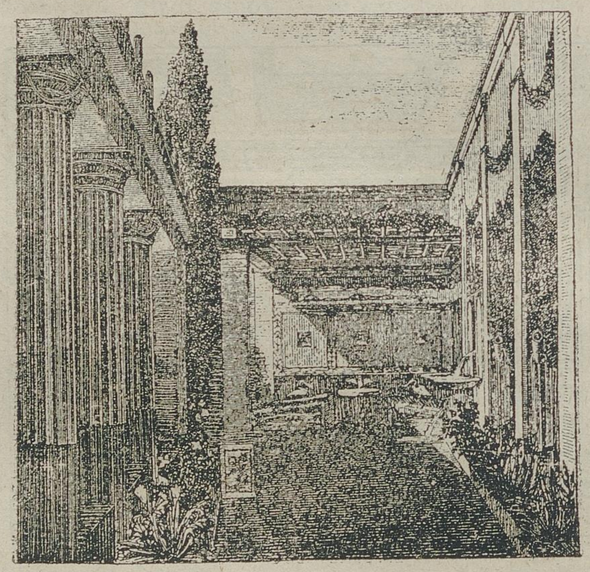

*Fig. 97.* **Ogród w domu Sallustiusa.**

Spodziewam się, że króciuchne wyjaśnienie numerów wystarczy czytelnikowi, jako już obeznanemu z domem starorzymskim. *1. Vestibulum*, *2 atrium*, *3* izdebka dla odźwiernego; w niéj schody prowadzące na piętro. Osobliwa rzecz, że w *a* umieszczone *lararium*, to jest ołtarzyk domowy. Jest-to niża objęta dwiema kolumnami, ozdobiona rzeźbą i malowaniem; w niéj znaleziono pięć posążków: Jowisza, Herkulesa i innych. *4*, *5*, *6*, *7* pokoiki, *cubicula* wielce bogato malowane; *8* i *9 ale; 10*, *11*, *12*, *13* i *14* kuchnia, śpiżarnia,



składy i t. d. Numer zaś *15*, jak czytelnik zgaduje, jest tablinum; było one niegdyś z wielkim kosztem ustrojone. Podłoga z mozaiki marmurowéj, w koło taśma czarnego marmuru łamie się w meander — w samym środku posadzki płyta z kosztownego giallo antico (żółty rzadki marmur). Ściany obwiedzione sutą architekturą, ale brakło na ścianach głównych obrazów. Można przypuścić, że albo jeszcze w czasach starożytnych były wyjęte, albo téż, że je po owém trzęsieniu jeszcze nie wprawiono (Overbeck). *16* zdaje się być (wedle Overbecka) *triclinium* zimowe, bardzo suto strojne w malowidła; na podłodze meandry mozaikowe z czarnego i białego marmuru; *17 fauces*, które, jak się już rzekło, ośmioma stopniami prowadzi do *peristylu*, położonego znacznie wyżéj od atrium; *18 peristylium*. Właściciel, idąc za swoją zachcianką, nie założył w tém miejscu ogródka (xystus, viridarium), ale ozdobił to miejsce zupełnie podług swojego, wcale nieosobliwego smaku. Nim zaś opiszemy dokładnie to nie wydarzone peristylium, dokończmy tłómaczenia reszty domu. N. *19* i *20* nie wielkie wprawdzie pokoiki; lecz w jednym z nich bo w *20*, na ścianie znaleziono malowidło, przedstawiające książkę otwartą, rylec, kałamarz, i jakiś przedmiot,

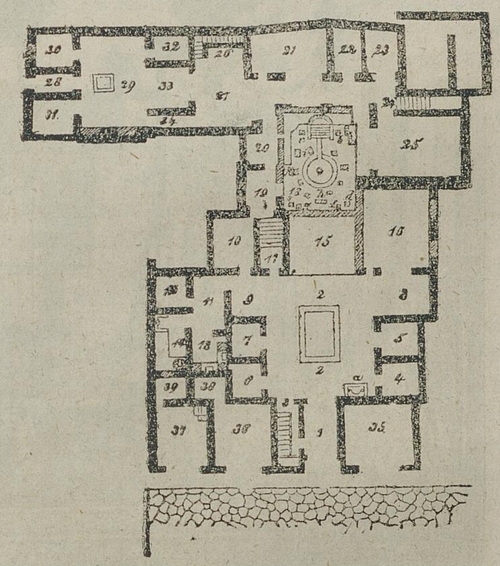

*Fig. 98.* **Rzut poziomy domu Lucretiusa.**

który uważają być listem złożonym i adresowanym. Napis w tym liście: *M. Lucretio Flam. Martis Decurioni Pompejano* (Do Marka Lukrecyusza, kapłana Marsa a dekuriona pompejańskiego). Otóż ztąd domysł, iż dom ten należał do owego Lukrecyusza. N. *21* pokój większych wymiarów, ozdobiony obrazem Narcyza, Apollina i Dafny; *22* i *23* pomniejsze izby; *24* schody do piwnicy; *25 oecus* strojny w piękne malowania; *26* schody na piętro; *27* sień. Przecież ciekawa rzecz, iż zabudowanie po lewéj było, jak się zdaje, niegdyś osobnym domkiem, a dokupionym późniéj. Jakoż *28* jest wstępną sionką (vestibulum) prowadzącą z ulicy pobocznéj w małe bezstrojne atrium *29*, *30*; *31* i *32* są cubicula; *33* tablinum; *34* fauces. Overbeck się dorozumiewa, iż w téj części domu, bardzo

mało strojnéj, mieszkali niewolnicy. Nakoniec *35*, *36*, *37* są sklepy; a *38* i *39* izdebki do dwóch ostatnich numerów należące.

Teraz wróćmy do dziwactwa, którém peristylium swoje ozdobił Lucretius. Chciejmy nasz planik miéć na baczności swojéj ciągłéj z *fig. 99*, która nam przedstawia widok tego peristylu a zrozumiemy łatwo niedorzeczne koncepta niegdyś właściciela tego domu. Na tylnéj ścianie, na podstawie o czterech stopniach, wznosi się niża, ustrojona w mozaikę i wykładana muszlami; w niéj stanął Silenus wylewający wodę, która spływając po schodach, wpadała do czaszy okrągłéj *(piscina)*, wzniesionéj w środku tego dziedzińczyka. Około téj sadzawki porozstawiane figury i figurki przeróżnego rodzaju, tak cztery hermy dwugłówne (*), w *b* herma z głową Bachusa i Ariadny; *c* herma z głową fauna i bachantki; *d* i *e* dwie hermy, z których każda u góry zamienia się znów w głowę brodatego bachusa i bachantki; w miejscach *f*, *g* druciane amoretki jeżdżą na delfinach; *h* mały satyr dobywający faunowi drzazgę z nogi; i mały satyr z ręką podniesioną nad głową, a przy *k* satyr kończący się u dołu w hermę, piastuje małe koźlę, gdy tymczasem kózka podskakuje do onego swojego koźlęcia. Prócz tego mnóstwo jeszcze statuetek różnego kalibru otacza czaszę wody. Przytoczyłem wam te wszystkie szczegóły, aby dać wyobrażenie, że



*Fig 99.* **Widok peristylu w tymże domu.**

(*) *Herma:* głowa i szyja ludzka (niekiedy z piersiami) kończąca się od spodu w słup.



i wówczas, podobnie jak i teraz nie brakło ludzi złego smaku, którzy naskupowawszy przy różnych sposobnościach przeróżnych gratów, niémi, jakby tandetą, zastawiają mieszkanie swoje, serdecznie się pyszniąc niedorzecznostką swoją. A cóż dopiéro ta tutaj niża wysadzana muszlami. Ona żywcem przypomina fiochy zeszłego wieku, gdy zepsute dworskie kobiety bawiły się w bose, niewinne pasterki, gdy obok zgiełku rozwięzłego i rafinowanego zbytku, zakładano na żarty pustelnie z łożem kamiennem a krzyżem, gdy tuż wśród przecywilizowanéj cywilizacyi stawiano groby, niże niby mchem obrosłe a wysadzane w morskie ślimaki i t. d.

Tak tedy czytelnicy moi znajdą na naszym widoczku wszystkie graciele złego smaku, o których powyżéj wspomniałem, jak je sam Lucretius poustawiał, jak ja je sam widziałem, i jak takowe zapewne nie jeden wędrowiec po mnie obaczy. Bo custode miejscowy, mieszkający właśnie w jednym ze sklepików, oświadczył mi solennie, że król sam rozkazał, aby nic z tych przedmiotów nie było wzięte do Neapolu, lecz aby wszystkie, jak najsumienniéj zostawić w miejscu, w którém je odgrzebano. Czyli to w saméj rzeczy jegomość król Obojga Sycylij wdał się w tę sprawę, nie wiem — lecz zapewne zawsze to myśl szczęśliwa zostawienia tyle rupieci w miejscu swojém, bo tu one zrozumiane być mogą.

Dość przecież tych fraszek! Zwiedziliśmy mieszkania żywych podpatrując ich obyczaj domowy, rodzinny, podsłuchując tętna ich serca wśród jasnéj, jawnéj rzeczywistości doczesnéj — teraz obaczmy tych starożytnych ludzi w stosunku ich do zagrobowego świata: a wykryją nam się najcichsze tajemnice duszy owego ludu, co sam już na zawsze po pracy tysiącoletniéj spoczął na cmentarzu dziejów powszechnych. Bo to pewna, iż zwykłe stosunki żyjących do siebie są powierzchowne, bo tycząc się rzeczy przechodnich a marnych, rodzą się w chwili i przemijają w chwili. Gdy zaś duch z duchem ześlubi się wzajemną miłością, już to przymierze głębokie nie zerwie się, choć pękną skonem cielesne ogniwa, wiążące człowieka z doczesności żywotem. A sercu bawiącemu jeszcze na ziemi, przytomny będzie duch ojca, matki, żony, dziecięcia, brata i przyjaciela, a pośmiertną aureolą rozjaśni mu boleści, utuli nocnéj troski godziny i pocieszy w smętnych, dziennych łamaniach. Bo przez wszystkie pokolenia i po wieki wszystkie, po przez szczepy wszystkie, od pierwszego poczęcia rodu ludzkiego idzie głos, niby od gwiazd płynący dźwięk. Dźwięk ten jest cichy i niedosłyszany i niby niemy, milczący wśród codziennéj wrzawy a powszedniego życia gwaru; gdy atoli gromem spadnie skon wśród lubego koła, gdy uderzy w drogą głowę; już wtedy w sercu żyjących wszechwładną potęgą zabrzmi ów głos, zwiastując, iż skon materyalny, doczesny może być jedynie chwilowém rozstaniem, rozłączeniem do jutra, pożegnaniem aż do obaczenia się w innéj dziedzinie. Płaczem i tryumfem woła on głos, że ślubu duchów nie przezwycięży nigdy materya głucha, bezduszna,

bezrozumna. Ztąd się też dzieje, że im wyżéj lud jakiś urosł duchem, im człowiek pojedyńczy zacniéj się dźwignął godnością, im głębiéj roztworzyły się piersi jego miłością przeczystą, tém silniejszą serca jego potrzebą, by ukochać, uczcić umarłych, odwiedzać ich myślą w tameczności świętéj, i wprowadzać ich w tuteczny św iat, a w koło żyjących. Gdy ruszysz od thermów (od łaźni) w lewo, znana nam ulica Fortuny skręca się nagle na północ; gdy ciągle nią postępując miniesz kilka ulic, stajesz u bramy *Herkulańskiéj*, tak zwanéj, że prowadziła niegdyś do Herkulanum. Ta brama do dziś dnia zachowała ślady dawnéj okazałości swojéj. Na niéj niegdyś stał tryumfalny rydwan czworokonny (quadriga) z bronzu ulany i pozłacany (*). Jednak więcéj, niż jéj budowa odziana hardą dumą, przejmuje nas podziwem widok gościńca tego będącego *ulicą Grobową* (**). Jemu z jednéj i z drugiéj strony towarzyszy rząd pomników pośmiertnych przeróżnéj formy. Gościniec szeroki, bo tu już jesteśmy na przedmieściu a z obu stron biegną przybrucza (trotoary); a tuż przy nich dźwigają się te grobowce, to bliżéj siebie, to w nieco większych odstępach. Najczęściéj na kwadratowym potężnym cokule, który niekiedy rozdziela się na schody, zbudowany bywa sześcian w formie ołtarza, niekiedy lubo rzadko pomnik nabiera formy ogromnego walca. Czasem drzwi prowadzą do wnętrza pomnika. Tu i owdzie znajdujemy w nich urny ze spalonemi kośćiami. Bo, jak wiadomo, ciała umarłych palono, oddając żywiołom rozlotnym, co się z żywiołów poczęło, kości zaś pozostałe opłukawszy mlekiem lub winem, składano w urnach.

Lubo atoli oznaczyliśmy powyżéj ogólnie rysunek tych pomników, przecież niektóre są nadzwyczajnéj formy. Tak np. spotykamy pomniki nizkie w kształcie głowy, ale tylko z grubsza odrobione, bez twarzy, a kończące się od dołu w sześcian, na którym napisy. Te hermy stanęły albo z osobna przy gościńcu, albo też w miejscu prostokątném otoczoném w koło ścianą murowaną. Dwunastoletni chłopczyna N. Velasius Gratus pochowany we wmurowanéj niży. W niéj utrzymywały się ślady jego postaci malowanéj, stojącéj przed zwojami kwiatów. Na onych zaś wielkich sześciennych grobowcach, krom napisów widzisz dość często płaskorzeźby bogate, odnoszące się do życia i czynów umarłego, lub mające symboliczne znaczenie. Przecież najwięcéj, jak dla nas zajmujące jest *triclinium funebre (sepulchrale)*, bo sala jadalna. Przez drzwi, ozdobione od góry szczytem, wstąpiłem do przestrzeni nie krytéj, czworokątnéj, zamkniętéj ze wszystkich czterech stron murem. Ten mur malowa-

(*) Woźnicę, rydwan i konie znaleziono strzaskane, ale nie brakło żadnéj sztuki; można było bardzo łatwo je złożyć w całość. Tego nie uczyniono, ale je zrzucono na kupę na dziedzińcu królewskiego zamku, kędy część rozkradziono, a z pozostałków ulano dwa kolosalne popiersia króla Karola i królowéj Fryderyki.

(**) *Strada dei Sepolcri* (Via Publica extra portam). — St.



ny, choć z prostotą, przecież wielce wdzięcznie. Jakoż rozebrany przez pilastry na pola, a w środku każdego pola to ptaszek, to jeleń, to inne jakieś zwierzątko, które, jak mnie się zdaje, było li ozdobą, bez głębszego, symbolicznego znaczenia. Trzy ogromne, długie ciosowce, niby kanapy, mające się do siebie pod kątem prostym, otaczają z trzech stron ciosowiec czwarty, kwadratowy, będący stołem. Strona czwarta, jak zwykle w tricliniach zostawiona otwartą dla sług, podających na stół potrawy. Znać, że triclinium służyło na stypę, niby ucztę *(silicernium)* pogrzebową, na któréj krewni i przyjaciele, oddawszy cześć ostatnią zmarłemu, zbierali się, by pomówić od serca z sobą i nawzajem się pocieszyć. A obecny im był umarły, bo urna z popiołami jego stała na kolumnie, tuż przed stołem, a urna i kolumna ubrane były w sploty świeżych róż.

Tym tedy trybem widzimy jako ten starożytny lud obcował poufale z umarłymi swoimi. Grobowce, pomniki prawiące o śmierci, stały na gościńcu, niby wśród pełnego tętna życia, wśród rześkiego ruchu a doczesnego przemijającego jawu, towarzysząc sprawom codziennym a powszednim zabiegom. U nas odwrotnie się rzecz ma. Nasze groby, nasze cmentarze są osobnym, samotnym światem, odsuniętym od tutecznego żywota. Dla nas mieszkanie umarłych jest pełne grozy a uroczystości milczącéj. Cichy majestat staje na straży nawet nad mogiłką żebraka nieznanego od ludzi. Krzyż, odkupienia godło i wiekuistéj miłości, roztworzył w miłosierdziu ramiona swoje nad tymi, co śpią pod ziemią, czekając zmartwychwstania godziny. I nie może być inaczéj! Ludzkość nowożytna różni się wręcz od owéj społeczności klassycznych wieków. Rzekliśmy już nie za jednym zawodem, jako w starym pogańskim świecie życie było więcéj życiem zewnętrznem bo duch stroił się ścisłą harmonią z cielesnością, z naturą, a z rzeczywistością obecną. Ztąd też i życie pozgonne w ściślejszym było związku z życiem tutecznem; przeto i świat zagrobowy tameczny zdawał się być podobniejszym do doczesnego, zmysłowego życia; więc i grobowce i mieszkania żyjących stały tuż obok siebie. U nas doczesność a tameczność, materya a duch, głębie wewnętrzne a zewnętrzne i doczesne życie odstały nieskończonością od siebie; otchłań ogromna, bo wieczność, rozgarnia obie te dzielnice. Śmierć u nas ma nieskończone znaczenie. Przejście w tameczne światy jest wielką bardzo przemianą. Więc i ciche groby umarłych oddzielone od mieszkania żywych, są miejscem dumania, tęsknoty, pocieszenia i modłów; tutaj wieczności powiewne, szepty, koją ziemskie rany, przynosząc wieści o tamecznych rzeczach. U nas ciało jako marne, samo przez się nie ma wartości, ale ma ogromne, pełne grozy znaczenie, będąc powłoką nieśmiertelnego ducha. Przeto jakieś uszanowanie nas oczynia, gdy stajemy przed umarłym; jakaś nieśmiałość nas wstrzymuje od samowolnego zniszczenia tych zwłók. Spalenie ich byłoby dla nas surowizną a zuchwałym gwałtem. Oddajemy ciała umarłych ziemi,

by same potęgi natury rozebrały to, co z nich zrodzone. Tak jest! u owych staroczesnych ludów życie i śmierć splatało się z sobą, niby wieniec purpurowych i białych róż czarną wstęgą związany.

Patrzcież! tuż obok w triclinium, w którém pozostali na ziemi cichą ucztą żegnali umarłego, znaleziono kilka szkieletów! Znać, że przyjaciele umarłego zebrali się około stołu, by mu złożyć ostatnią cześć swoją, gdy oni sami uderzeni ostatnią katastrofą, co była całego miasta i całéj w około natury pogrzebem, zaskoczeni śmiercią, umarli w triclinium grobowém.

Zaiste — ta ulica grobów *(via dei sepolcri)*, rozpoczynająca się od bramy Herkulańskiéj, była świadkiem scen straszliwych. Jakoż tuż obok bramy znaleziono w niży szkielet — był to żołnierz stojący na straży. Kościotrup ten w prawéj ręce trzymał lancę, lewą dłonią zasłaniał usta, a czaszka jego przepalona odziana była miedzianym kaskiem. Znać, że ten żołnierz rzymski nie chciał opuścić stanowiska swojego bez rozkazu. Jego atoli nie zatrzymywała w miejscu sama karność nieubłagana, ani postrach chłosty, ale uszanowanie przed prawem a uczucie powinności obywatelskiéj. Niedaleko od niego na ławce kolistéj w niży odgrzebano szkielet niewiasty. Ona trzymała u piersi niemowlę; obok niéj stały dwa szkielety, należące do dwóch nieco starszych dzieci, które maluchnemi ramionami objęły za szyję tę matkę swoją. W tém miejscu znaleziono kolczyki. W pobliżu leżały znów trzy szkielety męzkie; jeden z nich miał przy sobie 69 złotych monet, a 121 srebrnych. Na téj saméj ulicy grobowéj odgrzebano budowanie, które jak się zdaje, było domem zajezdnym, jak o tém świadczą kości z koni, okucia z wozów i t. d. W stronie lewéj od téj ulicy, w dość znaczném od niéj oddaleniu odkryto willę, którą zwykle za willę *Cicerona* poczytują. Późniéj znowu ją zasypano.

Przecież druga arcyważna a wielce zajmująca willa znajduje się w samym końcu téj ulicy w pobliżu owego triclinium. Jest-to willa tak zwana *M. Arriusa Diomedesa*, którą także *villa suburbana* zowią. Mógłbym wiele o niéj rozprawiać — długo przechadzałem się po jéj zabudowaniach, doskonale jeszcze zachowanych, a dających nam dokładne pojęcie o willach starowiecznego Rzymu. Bo trzeba nam wiedzieć, że rozkład ich różnił się wielce od rozkładu domów miejskich. Rozumie się samo przez się, że gdy wille mogły być tylko udziałem osób zamożnych, zatém też w takich dworach spotykamy często ślady bogactwa a wygód; a mianowicie urządzenie domu, nieżałujące sobie ani przestrzeni, ani strojności, ani komfortu. Jednak ograniczę opisy moje kilku krótkiemi słowami.

Stosownie do przepisów starego Witruwiusza i nasza willa nie ma atrium, a natomiast, gdy wstąpisz w jéj wnętrze, obaczysz się już wśród peristylu, około którego gruppuje się znaczna liczba to większych, to mniejszych izb, sal, galeryj, a nie braknie łaźni to dla ciepłych, to dla zimnych kąpieli, nie braknie miejsc pokrytych



a przeznaczonych na przechadzki (ambulationes). Sam peristyl począł na pięknych, smukłych kolumnach. To peristylium czyli część przednia willi, bo przylegająca do ulicy grobowéj, jest dla nierówności gruntu nierównie wyżéj położona, niż druga dzielnica willi. Otóż ta druga dzielnica willi składa się z dziedzińca i ogrodu, obwiedzionego z trzech stron szerokim a sklepionym korytarzem, na którym stało piętro. Ze strony zaś czwartéj, to jest ze strony przyległéj do peristylium, ta druga dzielnica podchodzi pod pokoje tego peristylu, tak, iż w tém miejscu tworzą się dwa piętra. Przytaczam tę właściwość aby okazać, jak to ci starzy ludzie umieli korzystać ze schyłku swojego gruntu, i stworzyć rzecz również piękną, jak malowniczą.

W środku obszernego dziedzińca, czyli ogrodu była ocembrowana piscina, a niedaleko jéj na podmurowaniu wznosi się sześć kolumn; znać, że one niegdyś dźwigały strop, tworząc wspaniałe triclinium letnie, niby wdzięczną i okazałą salę jadalną, ze wszech stron otwartą. Żal mi téż, że nam czasu nie staje, by się szerzéj rozpisać nad tą willą, która słusznie policzoną bywa do najważniejszych, a nawet najszczęśliwiéj zachowanych budowli pompejańskich. Nie trudno odbudować ją sobie w myśli, zaludnić mieszkańcami staroczesnego świata, i przywieść przed duszę żywy obraz szczęsnego losu, pełnego wesela i radości tych dawnych gospodarzy (*). Wielka ilość kosztownych sprzętów, naczyń, przedmiotów zbytkowych; bogato i smacznie malowane pokoje świadczą, jak tutaj wśród ochotnego życia, uchwyciła mieszkańców śmierć najokropniejsza. Właśnie w téj willi, niegdyś uśmiechającéj się szczęściem, znaleziono mnóstwo szkieletów ludzkich. W stajence odgrzebano kościotrupa zapewne niewolnika — przy nim szkielet kózki, mającéj jeszcze dzwonek na szyi. Przecież najgłębiéj byłem poruszony, gdy nas custode poprowadził do piwnicy. Te piwnice ciągną się pod owemi korytarzami, otaczającemi w koło ogrodu rzędy okien, które lubo wzniesione wysoko nad podłogą, oświecały dostatecznie to podziemie. Zeszliśmy po kilkunastu schodach; custode zatrzymał się niedaleko drzwi, pokazując na ścianę na przeciw owych okien. I zaprawdę na murze zachowały się silwuety postaci ludzkich. Jedna większa, drugie dwie obok niéj mniejsze; lecz daléj ślady zwolna się zacierają. Tutaj zapewne w trwodze śmiertelnéj schroniła się pani domu z dziecięciem na ręku; obok niéj stało starsze dziécię, po drugiéj stronie córka jéj, dziewica w całym rozkwicie swojéj piękności. Znać, że się przytuliły do ściany, ztąd silwuety na przepalonéj ścia-

(*) W przepysznem pięciutomowém dziele: „Voyages Pittoresques, ou desciription des Royaumes de Naples et de Sicile. Paris 1782“ wielkie folio, czytelnik znajdzie w tomie II, zrestaurowany wielce szczęśliwie ten ogród, a przedstawiony właśnie w chwili, gdy gospodarz wraz z gośćmi zasiedli do uczty w owém otwartém triclinium.

nie. Gdy odgrzebano to miejsce nieszczęsne, odkryto niby odmodelowaną formę piersi i części szyi onéj dziewicy. Ten odcisk przechowany w muzeum burbońskiém świadczy, że piersi te były odziane cieniuchną szatą, i że jéj formy odznaczały się wzorową pięknością. Jest tedy rzeczą pewną, że w tych strasznych, ostatecznych chwilach gorące popioły, walące się oknami były pomieszane z wodą i dla tego właśnie tworzyły gąszcze, w których odcisnęły się, jakby w formie rzeźbiarskiéj kształty nieszczęśliwych ofiar. Wszak nad niémi było tylko jeszcze półtrzecia łokcia popiołu tego. W niewielkiém oddaleniu od téj gruppy, bliżéj jeszcze schodów i drzwi, prowadzących do piwnic tych znaleziono czternaście szkieletów kobiecych; znać, że wszystkie te niewiasty przycisnęły się w rozpaczy do ściany, że one wszystkie zasłaniały swoje twarze, co wedle uczuć starożytnych było w chwili śmierci oznaką oddania się na wolę losu i bogów, jak tego dowodem np. skon Pompejusa i Cezara. Wielką ilość przeróżnych przedmiotów znaleziono przy tych szkieletach zwłaszcza jako: naszyjniki, pierścienie, spinki, monety, klucze, grzebienie i t. d. Najczęściéj czaszki zachowały jeszcze włosy i zęby! Szedłem temi długiemi obszernemi piwnicami, nie mogąc się obronić wyobraźni, co mi mimowolnie przed oczy stawiała losy tych nieszczęsnych kobiét; ta natrętna imaginacya wskrzeszała mi ciągle sceny przebrzmiałe, przebolałe, choć to temu blizko lat 1800. Gdy odkryto te podziemia, znaleziono w nich mnóstwo amfor z winem, opartych o ścianę; niektóre z nich do dziś dnia się zostały w dawném miejscu. Widać, że to były piwnice czyli raczéj składy na wino.

Wystąpiłem nakoniec na świat widny, słoneczny. Objął nas w koło ów powyżéj wspomniany dziedziniec czyli raczéj ogród, bo tu w niektórych miejscach w ziemi zostały jeszcze korzenie ogromnych drzew, które go niegdyś ocieniały zielonością i chłodem. Dzisiejszy miejscowy dzierżawca założył sobie ogródek na tym dziedzińcu; w nim hoduje kwiaty, a te kwiaty wonią, rosną, żyją i kochają się w miejscu zgrozy, zniszczenia i śmierci. Custode na prędce uwił bukiecik i ofiarował go mojéj żonie na pamiątkę naszych pompejańskich odwiedzin. Niedaleko od tego ogródka właśnie wznoszą się jeszcze ułamki sześciu kolumn, które dźwigały niegdyś owe triclinium otwarte, powyżéj przez nas wspomniane. Widać, iż za tém triclinium a w korytarzach sklepionych, odgradzających z téj strony dziedziniec od gruntów przyległych, były niegdyś umieszczone drzwi, które prowadziły z willi na pola do niéj należące. Otóż przy samych tych drzwiach wydobyto dwa kościotrupy. Jeden z nich zapewne był właścicielem willi; na palcu miał pierścień złoty w kształcie dwugłowego węża; w jednym ręku trzymał worek płócienny napełniony kameami, złotemi i srebrnemi pieniędzmi, a w drugim ręku klucz zapewne od owych drzwi dopiéro co wspomnianych. Pokazuje się, że on, odbiegłszy domu i swoich chciał się ratować przez pola —



lecz się spóźnił! Zapewne drzwi już były zasypane popiołem — skonał w oddaleniu od rodziny. Obok niego leżał drugi szkielet, zapewne niewolnika jego, który obładowany był, jak się zdaje skrzynią, napełnioną naczyniami kosztownemi z bronzu i srebra i t. d., bo takowe rzeczy znaleziono obok niego.

---

Już mieliśmy opuścić i to miejsce, i willę, i pożegać się z Pompeją, gdy raz jeszcze do nas zbliżył się miejscowy custode i w bukieciku naszym pokazał kwiatek mały, żółty o liściach aksamitnych. „Ten kwiatek mówił, jest osobliwością botaniczną, bo go nie znajdzie na żadném innem miejscu m świecie, on tylko rośnie wśród popiołów pompejańskich“. Ten maluchny kwiatek żółty o liściach aksamitnych nazywa się *Gnopholium pompejanum*.

---

Na opisaniu Pompeji kończymy zarazem w tym tomie rzecz o architekturze starożytnéj, gdyż budowania o których jeszcze mówić będziemy w Rzymie, a nadto nasz rys dziejów sztuki starożytnéj, który umieścimy w tomie ostatnim dopełnią wiadomości naszych o téj gałęzi dawnego artyzmu. Arzekliśmy już nieraz jako nam w téj podróży wcale nie chodzi o opisanie wszystkich ważnych przedmiotów widzianych po różnych stronach Włoch, lecz raczéj o to abyśmy podali dostateczny obraz dziejów sztuki w różnych jéj gałęziach a w różnych jéj epokach dziejowych. Dla tego ograniczamy się pewną liczbą przedmiotów charakterystycznych. Takowy jest pierwszy powód dla którego nie skreślę czytelnikowi dwóch wycieczek jak dla mnie wielce ważnych, które odprawiłem z Neapolu, bo jednéj do Herculanum, a drugiéj dalszéj do Pesto (Paestum). Drugim powodem dla którego nic o nich nie wspominam jest ten, iż nie chcę samego siebie powtarzać. Jakoż moją wyprawę do Paestum a przynajmniéj najważniejszą jéj część opisałem już w II-gim tomie Listów z Krakowa (List XXI, str. 29 i nast.). A co się tyczy Herculanum, uważmy iż najważniejszym tam przedmiotem jest teatr (z zachowaną sceną stabilis to jest tylną dekoracyą marmurową a wyobrażającą jak zwykle pałac), ale o teatrach starorzymskich mówiliśmy już dostatecznie, oglądając teatra pompejanskie. O stanie Herculanum mówiliśmy już powyżéj (str. 217); zatém tutaj kilku słowami uzupełniamy wiadomostki nasze w téj mierze. Powyżéj rzekliśmy już, że Herculanum nie było zasypane popiołem lekkim jak Pompeji, ale że było zalane lawą, która skamieniała w opokę tak twardą, iż dzielne żelazne narzędzia się kruszą o te skały ogniowe — i że gdy Pompeji wydobyte i odkryte na jaw słoneczny oświecone jest całe światłem dziennym, Herculanum widne jedynie jest przy świetle pochodni; że odkrycia są tu tém trudniejsze, że Resina

i pałac królewski w Portici zbudowane są na miejscu dawnego miasta. — Teraz dodajmy jako trzeba było w téj skale twardéj jakby w kopalni wyłamywać pionowe stolnie 70 do 90 stóp głębokie by się dostać do budynków; że tedy dziś schodzi się w głąb po schodach nagłych, a na dole przyjmą cię zewsząd jakby piwniczne nocne korytarze krzyżujące się labiryntem — powietrze zimne, nie miłe; custode pokazuje pochodnią sterczące z massy lawy, części budowli; wszędzie ciasno i smętno. A istotnie każdy rad, gdy wystąpi znowu na światło słoneczne jasne, ciepłe. Powiedzmy jeszcze, że wiele z dawniéj odkrytych budynków zasypano na powrót, i że w czasie mojéj bytności wcale się nie zajmowano nowém odkryciem, choć przedmioty sztuki które znaleziono w Herculanum należą po większéj części do istnych klejnotów muzeum burbońskiego (*).

---

*Neapol.*

(D a l s z y  c i ą g.)

Przedstawiwszy tedy czytelnikom poprzednio a to za kilku zawodami skulptury starożytne przechowane w muzeum, roztoczyłem następnie wizerunek sztuki budowania starożytnego na ulicach i architekturach pompejańskich. Dziś wypadało uzupełnić rzecz o artyzmie dawnym, poddając pod sąd czytelników trzecią gałęź jego, bo *malarstwo*. Ku temu zaś zbiory tutejsze dostarczają wielce bogatą osnowę w ogromném mnóstwie obrazów malowanych, a które jak już wiemy po większéj części pochodzą z Pompeji. Widziałem atoli potrzebę przejrzenia raz jeszcze tych starożytnych malowideł, by sobie wybrać te, które najdobitniéj wyrażają ów artyzm przedwiekowy, i ułożyć sobie jaki taki planik do całéj téj rozprawki mojéj, a przedewszystkiém jednak należało mi się zastanowić jakie uczynić czytelnikowi uwagi o charakterze ogólnym starożytnego malarstwa. Byłem tedy tak zajęty tą myślą, żem jadąc dryndulą do muzeum ani widział, ani słyszał kipiących, hałasujących tłumów co jakby rozko-

(*) W roku 1869 rozpoczęto i w Herculanum na nowo roboty około odgrzebania starożytnego miasta. Król Wiktor Emanuel na ten cel wyznaczył ze swych środków prywatnych zapomogę w ilości 30,000 franków. Odgrzebane w ostatnich czasach domy i przedmioty oświadczą, że Herculanum pod względem sztuki znacznie wyżéj stało od Pompeji, zamieszkałéj po większéj części przez kupców. Malowidła, rzeźby i bronzy herkulańskie mają bez porównania większą wartość artystyczną od pompejańskich. Zobacz w tym względzie dzieła przytoczone w przypisku do stronnicy 217. — St.



łysane morze huczały po Toledo, gdy z nienacka z jednéj z poprzecznych ulic dochodzą śpiewy ponure — przemiłkły roje ludzkie na bruku — dorożka moja się zatrzymała, a długą ciemną wstęgą wysunął się z ulicy pogrzeb. Ukazał się krzyż — potém parami postępowały zakapturzone bractwa — potém duchowieństwo zakonne, świeckie; potém trumna w pons obita — potém ludzie w czarnych płaszczach niosący chorągwie — na chorągwiach dużo trupich główek, na twarzach smutek najęty — potém karety i powozy, a one prawie ruszały wszystkie parami — potém wszystko zniknęło — i znów zaszumiał, niby ul, bruk i zahuczały hałasy i wrzaski i krzyki i chichoty. Istny obraz świata — i skon i życie przepływa, niby łódź, tuż za sobą zostawując lekką bruzdę wodną, co im daléj, tém lżejsza, płytsza — nakoniec woda się wyrównała. Ani znaku, że tędy przepłynęła łódź. Za onym pogrzebem ciżby znów zalewając ulice zatarły ślady pogrzebu. Czyliż ów, co tam legł w trumnie, płacąc śmiercią za życie długie zostawi ślady w sercu swoich? Czyli czas wyrówna te rany i nie zostawując znaku po umarłym?

Ba! Wszak i u mnie te myśli o skonie, o dziedzinie zaświatnéj ustąpiły w chwili doczesności prozaicznéj — bo zajechałem przed pałac burboński — zajrzałem do sakiewki a tu kompletny brak drobnéj monety! Szczęściem, że tuż naprzeciw muzeum króluje limonadierka w prześlicznéj budce ubranéj w kwiaty i w obrazki święte. Ona zwykle mi chętnie zmienia scuda, a choć dziwnym trafem za każdym razem kilka granów (niby szelążków), braknie — przecież nie upominam się o tę resztkę, bo myślę, że nabożna limonadierka obróci te *grani* na oliwę do lampy, która świeci przed obrazkiem Madonny. Téj monety drobnéj trzeba mi było już to na zapłacenie dorożkarza, już to na odświeżenie życzliwości pana custodego obrazów starożytnych, kładąc przed nim na stoliku pewne quantum. Wyznaję jednak, że podróżnicy przesadzają często wyrzekając na chciwość tych panów custodów. Im częściéj się odwiedza jaki oddział, tém mniejszym datkiem się kontentują a nawet niekiedy zupełnie się obejdzie bez niego. Owszem, gdy widzą, że ktoś z cudzoziemców szczerze a nie dla pańszczyzny zajmuje się temi zabytkami sztuki, chętnie stają mu się pomocą do wynalezienia zabytku, o który chodzi — i tłómaczą i wyjaśniają, i podadzą stołek i t. d. A stołek to tutaj rzadkie zjawisko, to istny biały kruk. Rzecz dyplomatycznie obliczona, bo gdy gość nie ma gdzie odpocząć w czasie téj mozolnéj a długiéj wędrówki, więc rychléj się wyniesie — a już nie będzie kłopotu z dozorowaniem — a zresztą może on tym sposobem zniewolony będzie wrócić po raz drugi i trzeci. Dziś mi trzeba było tego brzęczącego komplementu, bo gdy od kilku dni nie odwiedziłem oddziału obrazów, należało mi odnowić z jego gospodarzami znajomość, może nieco przybladłą — zblakowaną.

Rzekłem już, iż malowideł starożytnych znajduje się w tém muzeum przeszło 2,000 numerów wlicząc w to i mozaiki. Zanim atoli wstąpimy w te przybytki ich, rzućmy kilka ogólnych uwag o starożytnéj sztuce malowania. One posłużą do skrócenia sobie rozpraw naszych nad pojedyńczemi obrazami (*).

Wiemy, że pędzel dopiéro w ręku chrześcijańskich ludów zamienia się w istną czarodziejską różczkę. Grecy zaś, a za nimi trop w trop naśladownicze Rzymiany byli ludem wskróś rzeźbiarskim, plastycznym, a nie zaś malarskim. Ten ich kierunek artystyczny wypłynął im z najgłębszego wewnętrznego usposobienia, i ze stanowiska, które zajęli w dziejach świata. Ztąd też wynika, że starożytni malarze zwykle tworzą kompozycye, jak gdyby były dla bareliewu przeznaczone; gdy na odwrót rzeźba romantyczna, gotycka komponuje płaskorzeźby, jakby miały być pędzlem wykonane.

Nie trudno przeto też zgadnąć ogólną cechę malowideł, które nas czekają w Studii — mówię ogólną cechę, bo licznych wyjątków nie braknie.

Jakoż naprzód: figury na obrazie umieszczone są niby na jednéj linii, na jedném tle, jakby w płaskorzeźbie; one zachowują się do siebie, jakby symetrycznie, architektonicznie.

Gdy rzeźbiarz z istoty swojéj dba tylko o piękność formy, a sam nie tworzy sobie cieników i świateł, bo takowych dostarcza mu oświetlenie rzeczywiste, bo jasność dzienna słońca, więc też na obrazach starożytnych znajdujemy wprawdzie ogólne zrozumienie cieniów, ale one są dalekie od téj magii, którą nas czaruje malarstwo nowożytne. Tylko niekiedy, a to wielce rzadko, spotykamy jakieś poczucie półcieniów, lub półświateł. Zatém sztuka starożytna ani marzy jeszcze o owéj mistycznéj cudownéj poświacie, co widna choćby wśród najgłębszéj ciemności, o owéj perspektywie powietrznéj co stopniowo przygasza światła i cienie w miarę perspektywicznego oddalenia przedmiotów, o tym duchu czarodziejskim, który jakby chuchem otula obrazy nowożytne. Sztuka starożytna wszystkie figury swoje stawia w jednakowém świetle, a nie zna tego, co my powietrzem nazywamy; więc nie stopniuje oddalenia światłem i barwami; u niéj perspektywa jest prawie czysto linearną. Bo, jak wiemy, perspektywa w całym rozwoju swoim, jest dopiéro rzeczą nowożytnego malarstwa, pojmującego spełna zadanie swoje, ona nie może miéć miejsca w płaskorzeźbie, o ile takowa nie przekracza granic przekazanych przez własną jéj istotę. Gdy zaś starożytni malarze, jak się rzekło, kom-

(*) Prócz znanych historyj malarstwa, jako nader pouczający przewodnik wśród malowideł pompejańskich, charakteryzujących malarstwo starożytne, zaleca się szacowne dzieło: *Helbig*, Wandgemälde der verschütteten Städte Kampaniens. Lipsk. 1868. — St.



ponowali obrazy w stylu bareliewu; więc już z tego wypływa, że unikają ile możności perspektywicznych skróceń w figurach swoich, że nie lubią licznych grupp, zwłaszcza takowych, w których się figury zasłaniają, że tedy chętniéj, niż gruppy malują figury osobne; że tedy ich obrazy nie mają głębi, a są płytkie, i prawie całe umieszczone na przedniém tle. (Te różne tła u bareliewów i gruppy figur stojących za sobą występują dopiéro w rzymskich płaskorzeźbach). W zamian jednak za te wszystkie niedostatki malowidła starożytne celują niewypowiedzianą gracyą, a nie tylko wdziękiem figur samych, ale nawet harmonią, czyli raczéj melodyą linii. A gdy skulptura żyje pięknością saméj przez się formy, będącéj niby abstrakcyą rzeczywistości; i gdy znów abstrakcyą tych form są linije konturów: więc nie dziw, że obrazy starożytne są zwykle dobrze i wielce poprawnie rysowane.

Ta abstrakcyjność właściwa rzeźbie objawia się jeszcze innémi cechami, które niemniéj charakteryzują malarstwo starożytne. Jakoż duch klassyczności wyraża się w malowanych obrazach wysokiém umiarkowaniem niby oszczędnością najściślejszą. Malarz starożytny to tylko przedstawia w dziele swojém, co jest koniecznie potrzebne do wyrażenia treści, o którą chodzi — on dziwnie umie oszczędzać środki swoje. U niego każdy szczegół ma swoje znaczenie, żaden nie jest zbyteczny. Ale za to przedmiot każdy jest uchwycony i pojęty tym trybem, aby właśnie najwymowniéj objawiał wewnętrzne znaczenie swoje. Ta sama cecha klassyczności występuje jak wiemy, i w architekturze greckiéj, tém iż wszystkie szczegóły mają znaczenie konstrukcyjne, w któréj żaden szczegół nie jest zbytni, a wszystkie zachowują się do siebie w stosunkach pełnych harmonii. Podobnie tedy, jak w dziełach architektonicznych starożytności, jak też w jéj poezyi, tak i w jéj obrazach żyje jakaś prostota, jakaś przezroczystość wręcz przeciwna owéj romantyczności mistycznéj, zagadkowéj, która bywa cechą niektórych współczesnych nam szkół niemieckich.

Do charakterystyki tych obrazów należy owo podobieństwo do siebie figur; one są, jakby typowe. Ztąd słusznie ktoś powiedział, iż kto jednę z nich widział, widział je wszystkie. Te figury niby mniéj wyrażają indywidualność, ale raczéj rodzaj. Jedna figura wyraża starca, owa młodzieńca, inna znowu dojrzałego męża, w téj figurze poznasz bohatera, w tamtéj niewolnika; ta znów przedstawia młodą dziewicę, owa podeszłą matronę, inna rozkwitłą niewiastę — czyli raczéj obaczysz to starość, to dojrzałość, młodość jednéj lub drugiéj płci, widzisz niby ogólniki, ale zwykle nie spotkasz rzeczywistości osobniczéj, jednostkowéj; to jest rzadko może zejdziesz się z figurą i twarzą, o któréjbyś mógł powiedzieć, że rzeczywiście takowy człowiek żył w świecie, a tém samém różnił się nawet zewnętrzną indywidualnością od wszystkich innych ludzi. Rozumie się, że ta ogólna cecha tu i ówdzie znajdzie wyjątek swój, zwłaszcza

w razach, w których chodzi o portretowanie człowieka historycznego. Łatwo nawet zgadnąć możemy, iż te wszystkie powyżéj wzmiankowane cechy malarstwa greckiego stosują się głównie tylko do czasu, w którym Grecya była jeszcze sama sobą, gdy życie jéj polityczne tchnęło jeszcze całém zdrowiem, gdy jeszcze rzeźba, ta sztuka najwięcéj odpowiednia ich usposobieniu, dosięgła najwyższego rozwoju. Te same atoli wzmiankowane cechy malarstwa koniecznie się musiały zmodyfikować w późniejszych epokach helleńskiéj historyi, gdy jéj duch coraz więcéj odstępował od siebie, gdy się sam w sobie rozwodził. W téj epoce albowiem nastały pierwiastki, co miały być przyszłości żywiołem, one to właśnie wywołały w sztuce styl więcéj malowniczy, a tém samém wywarły wpływ inny na rzeźbę a inny na malarstwo. Bo, jak z jednéj strony narzuciły rzeźbie styl mniéj właściwy, tak z drugiéj strony dzielnie rozwinęły istotę malarstwa, które daleko mniéj odpowiadało duchowi starożytnych ludów, niż rzeźba (*).

Wypada tedy wedle mojego zdania ściśle odróżnić malowanie dawniejsze, będące wskróś odpowiednie duchowi Grecyi od prac późniejszych artystów helleńskich, w których już przeistoczony duch narodowy zbliża ich obrazy do stylu właściwie malarskiego.

Te powyżéj wytknięte cechy już od dość dawnego czasu były przyjęte przez historyków sztuki za niewątpliwe znamiona charakterystyczne starożytnego malarstwa. W najnowszych atoli czasach wystąpili krytycy, będący znakomitemi powagami ze zupełnie inném zdaniem (np. Kugler, Overbeck), bo z twierdzeniem, iż starożytni malarze komponowali dzieła swoje w stylu zupełnie malarskim; a na dowód swojego zdania, ci uczeni przytaczają wiele obrazów do dziś dnia zachowanych np. owe tanecznice, bachantki, kupidyny i inne figury unoszące się w powietrzu a powiewające lekką draperyą. Powiadają oni jeszcze, iż brak indywidualności figur i fizyognomii, który spostrzegać się daje na malowidłach pompejańskich nie jest bynajmniéj dowodem jakoby malarze starożytni nie byli w stanie jéj wyrazić, bo gdy jest rzeczą niewątpliwą, że malowidła w Pompeji są dziełem artystów trzeciego a nawet czwartego rzędu, więc one nie mogą być miarą dla całego malarstwa greckiego, a na przyczynek mówią jeszcze, że nawet na niektórych z tych pompejańskich malowideł znajdzie się wyrażona dobitnie indywidualnośc a charakterystyka osobnicza tak na obliczu, jak na postawie figur. Nie przytaczając dalszych pod tym względem twierdzeń ośmielam się wyrzec, iż mnie takowe najświeższe krytyki mimo rzetelności

(*) Co się tycze stylu malowniczego wprowadzonego w rzeźby, wystarczy, jeżeli sobie przypominamy, owe gruppy z wielkiéj liczby posągów złożone, które już za Skopasa, a silniéj jeszcze za Lysippa miały świecić w Grecyi. Ta malowniczość rzeźby silniéj się odzywa jeszcze w bareliewach zwłaszcza rzymskich, kiedy już występują gęste tłumy figur, i tła różnéj od widza odległości.



przytaczanych faktów przekonać nie mogły. Oddając chętne hołdy tym wielce zasłużonym powagom, trwam w przekonaniu, że owe powyżéj przez nas przywiedzione cechy są słuszne, i że rzeczywiście zachodzi ścisłe pokrewieństwo między malarstwem starożytnym a stylem właściwym skulpturze. To przekonanie moje wypłynęło mi tak z osobistego, oczywistego wpatrzenia się w malowidła starożytne znajdujące się zwłaszcza w tych tu zbiorach burbońskich, jak téż ze samego przez się rozumowania; bo wnosząc z ducha Grecyi, z właściwego stanowiska, które ona zajmuje w dziejach powszechnych o duchu jéj artyzmu, doszedłem do tych samych rezultatów, które mi podawało naoczne oglądanie malowanych obrazów. Zatém atoli nie idzie abym miał wręcz wszystko zaprzeczać, co owi krytycy twierdzą. Przedewszystkiém zgadzam się, iż można mówić o koncepcyach iście malarskich niektórych obrazów, ale to jednak o tyle tylko o ile takowe porównywać będziemy z innemi obrazami także starożytnemi, zwłaszcza należącemi do epoki wcześniejszéj nie możemy im atoli przyznać tego stylu gdy ich postawimy obok dzieł pędzla nowożytnego. Daléj uważmy, że jeżeli prawda jest, że wiele kompozycyj (np. owe tanecznice, unoszące się na skrzydłach geniusze i t. d.) jest skomponowanych w stylu malarskim, nie zapominajmy atoli, iż ta sama kompozycya nadawała się i do płaskorzeźby. Nie przeczę téż, iż na obrazach starożytnego malarstwa spotykamy wiele cech prawdziwie malarskich t. j. takich, które ściśle mówiąc nie powinnyby się znaléźć nawet na płaskorzeźbach jako np. ugruppowanie wielu osób po za sobą stojących, dwa lub nawet trzy tła i t. d., ale co do takowych wszystkich właściwości przypominam jakośmy rzekli powyżéj, iż nam trzeba koniecznie odróżnić czasy, gdy Grecya żyła pełném życiem swojém tak politycznem, obyczajowém i artystycznem od czasów późniejszych gdy ona już straciła własny żywotny swój pierwiastek. W tym okresie chylenia się jéj do upadku właśnie ustąpił żywioł plastyczny, styl rzeźbiarski a to nie tylko z obrazów malowanych, ale nawet ze saméj skulptury, a na miejsce jego pojawił się w obu tych sztukach styl malarski. Łatwo zrozumiéć, iż ten styl najpotężniéj pojawił się w malowaniu, widać tedy, że czas schyłku politycznego Grecyi, był czasem najwyższego rozwoju jéj malarstwa. Przypomnieć nam wypada, iż jak żaden naród nie zdoła nigdy opuścić rodzimego gruntu swojego, tak téż Grecya nie mogła się zamienić w inny naród i przeistoczyć artyzm swój, i dla tego raz jeszcze powtarzam com wyrzekł powyżéj, iż lubo w tym czasie najwyższego rozkwitu starożytnego malarstwa sztuka ta nabrała najwięcéj cech sobie właściwych, toć przecie jedynie w porównaniu do dawniejszéj epoki a nie w porównaniu do nowożytnych dzieł malarstwa. Może nie jednego z czytelników zdziwi, iż Grecya mając się już do upadku swojego zdołała jeszcze z siebie wysnuć piękność nową, bo sztukę prawdziwie malarską nieznaną jéj za czasów najświetniejszéj potęgi. Uważmy atoli jako Grecya umierała

inaczéj, jak inne państwa i ludy staréj Azyi. Jakoż jeżeli na Starym Wschodzie przyczyna śmierci ludów i państw miała powód li negacyjny, to jest próchnienie i rozkład węgłów rodzimych; w Grecyi inaczéj się działo. Bo w czasie gdy się ona ku upadkowi chyliła, nie tylko w niéj parł pierwiastek ujemny niweczący, ale zarazem jeszcze pierwiastek dodatny, bo pierwiastek przyszłości, nie należący więcéj do Grecyi. Ten pierwiastek przyszłych dziejów ludzkości, występując w świat helleński właśnie dał o sobie znać wielu bardzo zjawiskami, a między innemi objawił się w sztuce stylem malarskim, nie tylko w samém malarstwie, ale i w rzeźbie i architekturze. Cóż tedy dziwnego, że malarstwo, właśnie także będąc sztuką przyszłości, rozwinęło się tak znakomicie za poparciem tego pierwiastku, który również do téj przyszłości należał? Takie jest moje nieśmiałe zdanie; wypadło mi ono z obliczenia się z duchem dziejów greckich. Nie wiem jednak czyli się w tym kalkule nie mylę i dla tego nie narzucam go bynajmniéj czytelnikowi.

Zdaje mi się tedy, że tamte oba choć tak różne zdania pogodzić można. Dodałbym tylko tutaj tę uwagę, że w starożytnym świecie indywidualność osobnicza nigdy dość potężnie a wybitnie nie występowała na obrazach malowanych, choćby dokonanych przez znakomitych mistrzów.

Wracając atoli już do naszych zbiorów burbońskich, uważmy, iż pompejańskie obrazy, jak w ogólności wszystkie malowidła, które doszły naszych czasów, są jedynie słabém odbiciem owéj wysokiéj piękności dawnego greckiego malowania. Pompeji było zaiste partykularzem mało znaczącym w porównaniu do stolicy, zatém pewnie nie szczyciło się artystami sławnego imienia — a mimo to ani nam wątpić, że wiele z obrazów pod gruzami tego miasta znalezionych, były dokonane wedle arcydzieł starodawnych choć przez artystów skromnego talentu, a pracujących na urząd. Jednak, aby ocenić słusznie pompejańskie dzieła malowane, pamiętajmy, iż one prócz rzadkich wyjątków mają prawie zawsze tylko znaczenie sztuki nadobnéj, bo dekoracyjnéj. Jeżeli o tém pamiętać będziemy, wtedy tym przystrojom oddamy chętnie całą naszą cześć. Bo jakaż to szlachetna, bogata i artystyczna jest ta dekoracya ścian pokojowych w Pompeji zwłaszcza w porównaniu z malowaniem zdobiącém nasze dzisiejsze mieszkania prywatne! A cóż dopiéro, jeżeli te pompejańskie ścienne malowania postawimy w myśli obok nam współczesnych salonów wylepionych papierami, choćby sprowadzonemi ze samego onego Paryża!

Malowania, tak w Pompeji, jak w innych miejscach znalezione, są ogromnego dla nas znaczenia, mimo to, że one są zapewne dość miernéj wartości obok arcydzieł, któremi szczyciło się niegdyś bez wątpienia malarstwo starożytne. Jakoż prawie każdy pojedyńczy obraz tego zbioru z osobna wzięty podaje nam nierównie jaśniejsze wyobrażenie o starożytném malowaniu, niż wszystkie w tym względzie podania przechowane po wszystkich dawnych pismach. Te



ułomki pisane, te wiadomostki, choć wysokiéj ceny, byłyby ślepe i ciemne, gdyby ich nie rozświeciły te niegdyś na domowych murach Pompeji roztoczone obrazy. One właśnie świadczą jawnie o prawdzie onych znamion, powyżéj przez nas przywiedzionych, a charakteryzujących staroczesne malarstwo. Do tych cech należy jeszcze wprawdzie właściwość w używaniu farb, ale o téj właściwości jako wprost technicznéj powiemy tylko słów kilka.

Jakoż jeżeli one dawnoczesne malarze jeszcze nie byli władcami magiczności świateł i cieniów i półcieniów w tym stopniu, który jest wielce zwyczajny nawet w dość średnich z pomiędzy dzisiejszych artystów, tém mniéj spodziewać się można, aby oni mogli dorównać w doskonałości władania farbami nowożytnéj sztuce, a to tém mniéj, że nie znali lśniącego przepychu olejnego malarstwa. Jest jednak rzeczą niewątpliwą, iż temi staremi mistrzami władał istotny instynkt genialny w pogodzeniu barw. U nich świecą najrozmaitsze farby około siebie; one są świéże i pełne życia i ognia, a jednak one nie rażą jaskrawością wrzaskliwą; bo są tak szczęśliwie podobierane, że się łączą w najcudniejszą harmonią i akordy.

Kończąc te nasze wstępne uwagi, przypominamy jeszcze, że ścienne malowania pompejańskie są głównie trojakie: bo albo malowane na suchéj ścianie, albo al fresco, to jest wykonane na mokrym tynku, albo nakoniec enkaustowane (farby zaprawione woskiem gorącym wsiąkały w ścianę). Baczmyż równie, iż najwyższego podziwienia godna jest troskliwość onych starych ludzi około zaprawy tynku, przeznaczonego pod malowidła. Téj pieczołowitości staranéj przypisać należy, iż tynk, choć po 20 wiekach nigdzie się nie rysuje, że go wraz z malowanemi na nim obrazami można było odpiłować od ścian i przewieźć do muzeum.

Te nasze powyższe wywody, choć może zbyt długie, uwolnią nas atoli od opisu zbyt wielu obrazów.

Z niewymównem napięciem duszy wstąpiłem w te salę, kędy galeryami rozstawione dzieła, przed blizko dwoma tysiącami lat malowane. Spojrzałem w około siebie — ściany z dołu do góry, z prawéj ku lewéj ubrano w obrazy. Czyliż to są te skarby, co mię tak od dawna nęciły do dalekiego Neapolu jakby do obiecanéj ziemi wszelkiéj artystycznéj piękności? Te to zawodne wróżki! Nie tego się po nich spodziewałem, nie dotrzymały mi słowa! Malowania spełzły, jakby powleczone tylko na pół przezroczystą burą, brunatną oponą. Przed kilku dniami zwiedzałem galerye nowoczesnego malarstwa, i tam świecił i jaśniał w barwach tęczowych Tycyan i Salvator Rosa i Palma Vechio i del Sarto i jaśnieli wszyscy owi wielemożni gospodarze w królestwie świateł i barw. A teraz! — teraz byłem podobny do człowieka, który dopiéro co bawił wśród płomiennego, światlistego, barwnego południa, a znienacka wprowadzony będąc w świat wieczorny, głuchy, niemy, natęża zmysły i chodzi z razu omackiem, napina wzrok, by się w téj ciemnicy opatrzył.

Ale zwolna i zwolna przywyka ten olśniony wzrok jego do nowego świata — więc zwolna występują z ciemnicy kontury przedmiotów, i stają niby własne swoje pogrzebowe widziadła. Zupełnie tak mnie się działo; wiele minęło chwil, aż przezwyciężyłem owe powłoki brunatne, aż przejrzałem. Nakoniec zacząłem sobie już czytać gładko w tych mumiach malarskiéj sztuki. Wymawiałem sam sobie, że mnie mogło uderzyć takowe zciemnienie obrazów; bo to przecież aż osiemnaście wieków utkały tę oponę ciemną, brunatną, co była między okiem naszém żywém a dziełami sztuki dawno umarłego ludu. Więc wychylały się z cieniów dawnych owe nad wyraz urocze niewieście postaci bachantek i tańcujących nimf, z których każda, będąc ujęta w osobny obraz, stanowi dziwnie wdzięczną całostę. Te figury jakby przemogły ciężkość materyi, unoszą się lekkie, eteryczne w powietrzu, rozwijając czarowne waby i ponęty pięknego ciała. Jedne z nich tylko na poły szatami odziane, inne otulone draperyą obszerną powiewającą w mnogie fale, ale wskróś przejrzystą — więc jakby po przez marszczki krystalicznéj wody rysują się kontury tych form nadobnych. Nasze *Fig 100* i *101* (str. 301), przedstawują dwie z tych tańcujących nimf.

Niedaleko od nich roztacza się scena zwykle gruppą *Herkulesa* i *Telephusa* zwana (*). Na wzniesieniu jakby tronie siadła niewiasta odziana majestatem, na czole korona z kłosów zbożnych, w lewym ręku jéj berło w kształcie prostéj, korą jeszcze okrytéj laski — oparła się na prawém ramieniu — znać, że ona mistrzyni opatrzna natury a opiekuna sierot opuszczonych. Tuż przy niéj łania mamczy niemowlęcego Telephusa, zostawionego przez nieszczęsną matkę w odludnéj kniei. Herkules, ojciec jego z rzewnością ponurą wpatruje się w syna — zdala lew — jakby godło przyszłéj dzielności wzrastającego bohatera.

I znów nasuwa się miluchny obrazek, na którym siedząca niewiasta — podobno *Wenus;* u jéj kolan stanął skrzydlaty amorek i rzewnie patrzy się w matkę swoją — za Wenerą stanęła niewiasta „namowa". Na przeciw téj gruppy jeszcze inna siedząca kobieca postać, przed nią na ziemi klatka; w niéj amorek skrzydlaty, a trzeci amorek już uleciał z klatki, ale go niewiasta przytrzymuje w powietrzu za trzepocące się skrzydełka. Cóż znaczy ten obrazek tak wdzięczny i tak doskonale wykonany? (**). — Różni różnie go tłómaczą. Są i tacy, którzy widzą w tych trzech amorkach trzy różne rodzaje miłości i bardzo pięknie myśl swoją tłómaczą. Wedle nich on pierwszy stojący obok ubóstwionéj matki swojéj i tak rzewnie w oczy jéj patrzący jest miłością duchową, tęskniącą do olimpijskich, wzniosłych radości — on zaś biédak w klatce siedzący jest

(*) Z Herculanum. — St.
(**) Odgrzebany w Stabiae. — St.



miłością jeszcze uwięzioną w ziemskich uczuciach — a ten, co ulatuje z klatki, ale przytrzymany za loty przez złowrogą mu niewiastę, jest miłością niby troszkę doczesną a troszkę nadziemską.

Na innym obrazie, *pięć heroin* z mitycznéj młodości dziejów gre-

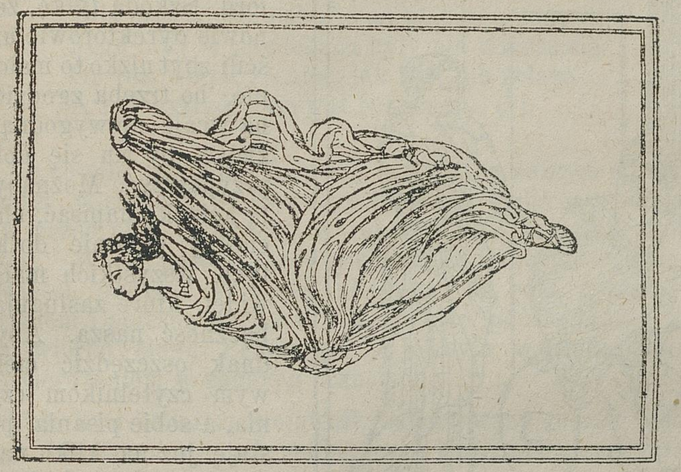

*Fig. 101.* **Malowanie starożytne. — Nimfa tańcująca.**

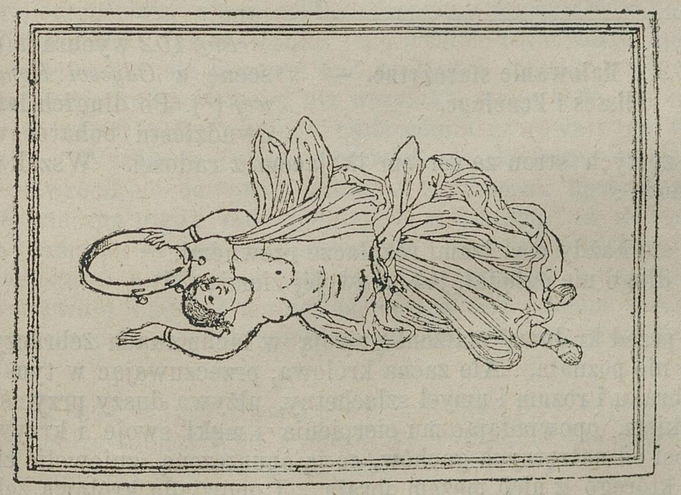

*Fig. 100.* **Malowanie starożytne. — Nimfa tańcująca.**

ckich. Każda ma dopisane imię obok głowy, więc czytamy: *Niobe, Phoibe (Febe), Latona* i t. d. Trzy z tych niewiast stoją i rozmawiają z sobą — one odziane sutą, fałdzistą draperyą; dwie zaś przyklękły bawiąc się w starogrecką grę kostek. Te kostki są podługowate a wielce różnéj formy. Gra zasadzała się na tém, aby pod-

rzuciwszy kostki, chwytać je odwróconą stroną ręki. Malowanie to wielce miluchne, naiwne, a wabi ku sobie jakimś nieprzemożonym czarem, mimo że ten obraz wykonany jest w cieniach jednego i tego samego koloru. Szkoda tylko, że panowie dyrektorowie umieścili zbyt nizko to malowanie, bo trzeba zgodzić się na wcale niewygodną pozycyą, by mu się dobrze przypatrzyć. Możnaby całą książkę napisać, chcąc, choćby polotnie dotknąć tych wszystkich malowideł, które zasługują na baczność naszą. Aby jednak oszczędzić cierpliwym czytelnikom czytania, a sobie pisania, przestaję już na kilku następnych malowaniach, wyjaśniając je drzeworytami.



*Fig. 102.* **Malowanie starożytne. — Ulisses i Penelope.**

*Fig. 102* wyobraża nam scenę z *Odyssei Homerowéj* (*). Po długich latach dwudziestu bohater wrócił do ojczystych stron ze sercem łkającém z radości. Wszak sam Ulisses mówi:

Bo się każdy mąż łzami rozpłacze rzewnémi,
Co długo nie oglądał, jak ja swojéj ziemi; (**)

i stanął przed królową małżonką swoją w łachmanach żebraczych, a ona go nie poznała. Ale zacna królowa, przeczuwając w tym biédnym żebraku i rozum i umysł szlachetny, ulżywa duszy przyciśnionéj smutkiem, opowiadając mu cierpienia i męki swoje i krzywdy, jakie znosi od natrętnych gachów, co ją opuszczoną zniewolić chcą, by sobie którego z nich mężem obrała. I opowiada królowa żebrakowi obcemu nocne sny swoje, pytając, coby one znaczyć miały, bo w głębi jéj serca szepczą głosy dziwne, nie zrozumiałe. — Czyliżby

(*) Z Pompeji. — St.
(**) Hom. Od. XIX. tłóm. Przybylskiego.



one znaczyć miały rychły powrót małżonka? — I słucha z rozrzewnieniem Ulisses i ciężko walczy z sobą, bo serce go prze, by się dał poznać ukochanéj małżonce, ale roztropność nakazuje jeszcze zachowanie tajemnicy.

Ulis czuł litość, patrząc na płaczącą żonę —
Jego oczy w powiekach były nie wzruszone.
On tak wlepił źrenice, jak róg, lub żelazo
A najchytrzéj ukrywał ból serca... (*).

Tę chwilę przedstawił dawny artysta na naszym obrazie. Król-bohater w szatach wędrownego żebraka. Szlachetna Penelope stanęła przed nim, trzymając w rękach, jako prządka, domowe kądziele. W jéj postaci łączy się zacność skromna a święty wstyd niewieści, godność królowéj i kobiety. A cała postać jéj oblana smętkiem i bolesną troską. Zdala widać podsłuchującą Eurynome, ową wierną sługę Penelopy, co jéj była w trudnościach poradą a utwierdzeniem w zacnych uczuciach.

Tak król-bohater, wojownik zahartowany wśród bojów a długiego tułactwa czuje, jak mu się serce kwili, płacze na widok rodzinnéj ziemi a ścian domowych, a na widok téj na życie całe ukochanéj żony. Jak obaczenie dymów z chat ojczystych były wyższém dla niego szczęściem, niż wszelkie przepychy wspaniałe w obcych krajach widziane; tak małżonka jego pomimo dwudziestu upłynionych lat, zdaje mu się jeszcze być wyższych uroków, niż wszystkie inne niewiasty na świecie, niż wszystkie owe młode, wabne piękności, co wśród tułactwa jego nadaremnie czarowały go wdziękiem swoim. Wszak on dochowując wiernego kochania swojéj małżonce, odwrócił się od saméj miłującéj go bogini, chcącéj go udarować wieczną nigdy nie więdniejącą młodością. A ta Penelope — ona samotna — ona w opuszczeniu; ona niby słabą, trwożliwą niewiastą — a przecież ona dostała wszystkim nętom pokusnym, i przetrwała burze łomotne, bo ona w tém swojém sercu niewieściém czerpała siłę olbrzymią mocniejszą niż cały wrogi zewnętrzny świat.

Tak tedy w tych dwóch postaciach żyją niby w przezroczu bez skazy najzacniejsze idee, a one w tym obrazie na tak wzniosłą stopę ujęte, a z taką prostotą wyrażone!

Warto teraz popatrzéć się na inny obraz, w którym znowu widać, jako namiętności, buntujące się w piersiach młodzieńca są przytłumione, okiełznane władztwem wszechmocném bohaterskiéj woli.

(*) Tamże.

Jakoż nasz drzeworyt *Fig. 103* wyobraża nam ową scenę z *Iliady Homera* (*), która tak ciężko zaważyła w trojańskich bojach. Przypominajmy sobie, jako Chryses kapłan daremnie błagał Agamemnona, króla królów, by za okupem drogim wypuścił na wolność córę jego Chryseidę uroczą. Apollo atoli płaczącego starca wysłuchał i nakazuje Agamemnonowi oddać piękną dziewicę. Wtedy król wyprawił dwóch posłów do Achillesa, żądając od młodzieńca, by



*Fig. 103.* **Malowanie starożytne. — Zabranie Bryseidy.**

mu odstąpił swoją własną brankę a ulubienicę, młodą uroczą Bryzeidę. Wysłańcy pojawiają się w obozie Achillesa — młodzieniec król siedzi na krześle tronowém przed namiotem, za nim szereg zbrojnych wojowników. Posłowie znając gwałtowność uczuć jego, a dzielności jego męztwa z razu oniemieli zdjęci obawą. Lecz:

Achil widząc poselstwo, czeka zasępiony,
Woźni mu z drżeniem nizkie oddają pokłony

(*) Z domu poety (casa del poeta) w Pompeji. — St.



Ci milczą, ni śmią zacząć, stanąwszy z daleka —
Król się domyślił sprawy, więc sam tak przerzeka:
„Witajcież od Jowisza i mężów zesłani!
„Zbliżcie się wy niewinni! Któż wasz czyn nagani?
„Sam tylko Agamemnon jest u mnie winiony,
„Co was po Bryzeidę wysyła w te strony“ (*).

To wyrzekłszy bohater, poleca ukochanemu od serca przyjacielowi Patroklusowi wyprowadzić Bryzeidę z namiotu i oddać ją wysłańcom. Tę chwilę unaocznia nam nasz artysta starodawny. Posłowie sami stanęli posępnie na uboczy, czując bolesną krzywdę wyrządzoną młodemu dzielnemu królowi. Bryzeis płacze, bo jéj bolesno rozstać się na zawsze z ulubieńcem — nieutulona w swoim żalu nadaremnie ociera sobie łzy białym zarzutkiem (pallium) spadającym na żółtą tunikę. Dawny nauczyciel Achillesa stanął za jego krzesłem i z czołem namarszczoném, z niepewnością a trwogą wpatruje się w oblicze młodego bohatera, i radby z rysów jego wyczytać, azali zdoła przetrzymać bez gniewnego wybuchu tę chwilę ciężkiéj próby. Młodzieniec zaprawdę królewski ciężko walczy z własném sercem, bo to serce zrywa się za kochanką drogą, a doznana krzywda zakrwawia dumę uczciwą. Młodzieniec-bohater odnosi atoli najwyższe zwycięztwo, bo odnosi tryumfy nad sobą samym, bo nakazał ciszę wewnętrznym burzom. Jego twarz spokojna, obojętna, postawa zimna, gdy wszyscy w koło unoszą się współczuciem a troską. Otóż to ważenie się potęg wewnętrznych cudownie wyraził malarz przedwiekowy (**).

Nie staje nam czasu, byśmy się wdawali w opisy innych jeszcze obrazów historycznéj lub mitycznéj treści. Przypominam tylko cośmy wyżéj rzekli, że jak się zdaje, wielka część dzieł malowanych tego rodzaju, a przechowanych w tutejszych zbiorach były utworzone na tle wielkich wzorów pozostałych ze świetnéj epoki sztuki greckiéj. Jakoż bardzo często spotykamy wyborną kompozycyą wykonaną talentem tak średnim, że wyraźnie widać, iż inny mistrz był twórcą kompozycyi, a inny przedstawił ją oczom naszym. Jednak trudno wyrokować stanowczo, o ile te obrazy zbliżają się do swoich staroczesnych wzorów, a o ile od nich dowolnością odstępują. Badacze głębsi twierdzą, że wśród tych wszystkich malowideł przecho-

(*) Iliada, Śpiew I, tłóm. Przybylskiego.

(**) Pan Ternitte, znakomity znawca i artysta w Berlinie, położył sobie za zadanie życia swojego poczynić kopie, czyli raczéj facsimilia, podobizny z najgłówniejszych obrazów pompejańskich, i wydać takowe w chromolitografii. (W dziele: Wandgemälde aus Pompeji u. Herculanum. — St.). Widziałem właśnie niedawno przez niego wykonaną kopią powyższego obrazu, i gdym się na nią patrzał, znowu owe dawne dzieło stanęło obecnym, świeżym urokiem przedemną, budząc w pamięci owe chwile, gdym go po raz pierwszy widział w Neapolu.

wanych w muzeum burbońskiém, o dwóch jedynie z pewnością twierdzić można, że są wiernemi kopiami dwóch dawnych znakomitych dzieł (Overbeck). My wspominamy tylko o jednym z tych dwóch obrazów, a przedstawiamy go na naszym drzeworycie *Fig. 104.*

Jest to *Medea* (*), owa czarnoksiężnica-królowa, co sztuką swoją tajemniczą wyzwoliła z ciężkiéj potrzeby małżonka, a teraz w miłości od niego zdradzona, tonie w dumaniu ciemném i piastuje miecz, który wrychle utopi we własnych dzieciach, by ich zgonem zemścić się na wiarołomnym małżonku. W niéj waży się ciężko walka wewnętrzna; ale złe przemoże boleści obrażonéj żony — jędza mściwa przełamie przyrodzone matki uczucie. Otóż wiemy zkądinąd, że zupełnie podobną Medeę stworzył Timomachus, malarz z Byzancium, kwitnący pewnie w czasach o wiele wcześniejszych od Cezara (**). Wiemy atoli, że Cezar nabył taką Medeę i Ajaxa obraz, stanowiący dopełnienie Medei, za znaczną bardzo summę. Oba obrazy tak były sławne w starożytności, iż mnóstwo jest epigrammów wspominających o tych dwóch malowidłach. Mówi o nich także Owidiusz i inni pisarze. Wszak wielki krytyk Lessing, dowodząc jako dzieło sztuki nigdy nie powinno wyrażać zjawiska mogącego tylko trwać przez jedną chwilkę przelotną, chwali Timomachusa, iż on w Medei nie obrał sobie najwyższego stopnia namiętności, bo chwili zamordowania dzieci, ale że ją przedstawił w stanie walki, w stanie wahania się, zatém w sytuacyi dłużéj trwającéj (Lessing, Laokoon).



*Fig. 104.* **Malowanie starożytne. — Medea.**

Krom obrazów historycznych i mitycznych, znajdujemy tutaj jeszcze malowania, należące do innego zupełnie rodzaju. Jakoż spotykamy dość często malowania obyczajowe, zakrawające niekiedy nawet na komikę dość grubaszną. Widujemy téż przedstawienia życia zwierzęcego, oddanego z wielką prawdą; najczęściéj atoli znachodzimy w tych zbiorach owe malowane architektury, dziwaczne, fantastyczne drwiące, a jednak wdzięku pełne, co niby zawsze do siebie podobne, a znów tak rozmaite, jakby były wymyślone fantazyą niewyczerpaną saméj natury, która jak wiecie tworzy a tworzy

(*) Z Pompeji. — St.

(**) Overbeck twierdzi mylnie, że Timomachos jest współczesnym Cezara, bo Welcker, Kleinere Schriften III .457 i Brunn, Gesch. der Griech. K. T. II. Abth. I. str. 180 dowiedli, że on jest wcześniejszym od dyktatora.



i bez końca tworzy, a przecież jéj, jako istnéj poetce, nigdy konceptów nie braknie. O tych architekturach jednak mówiliśmy do syta, odwiedzając domy pompejańskie, tutaj raczéj potrąćmy słówkiem o innym rodzaju malarstwa, bo o malowaniu widoków.

I pejzażów nie mało się przechowuje w burbońskiém muzeum. Czytelnik nasz przejąwszy się już zapewne nieco duchem starożytnéj sztuki zgaduje, że ona staje się prawie dziecięcą, gdy się zabiera do malowania natury. Zaiste dziełom tego rodzaju ani się śni o téj głębokiéj poezyi, o téj wysokiéj artystyczności, któréj dosłużył się pejzaż nowoczesny. Rzekliśmy już na innych miejscach, iż świat dawny żył ściśle z naturą; on od niéj nie odstał, więc téż nie tęskni do niéj. Natura i duch nawzajem sobie wtórują, jako dźwięki i tony uczuć, ale wywołane z jednéj i téj saméj lutni. Starożytne ludy nie znały téj naszéj miłości do natury, bo do miłości głębokiéj rzewnéj, trzeba żeby przedmiot ukochany był różny od nas samych; starożytni zaś nie rozwiedli się z naturą, ona żyła w nich a oni w niéj. W czasie nowoczesnym wiarą wychrzczonym inaczéj się dzieje! Istota nasza duchowa żyje osobném, oddzielném życiem — jéj królestwo już nie jest z tego zmysłowego świata: więc my patrzymy na naturę, jakby na krainę naszéj pierwszéj młodéj miłości, niepowrotnie ubiegłéj, jak na utracone rajskie ogrody niewinności naszéj. Ztąd téż nas niekiedy nachodzą chwile nieskończonéj, nieograniczonéj tęsknoty — a gdy bramy do owych rajskich ogrodów już się na zawsze przywarły, gdy nam niepodobna zestąpić a wrócić do owéj pierwotnéj równości a harmonii z naturą, przeto tęskną miłością wiedzeni, podnosimy tę naturę do właściwych nam samym wysokości duchowych, udzielamy jéj duszy naszéj, naszych uczuć, bo pragniemy, by ona po naszemu śniła, by dumała i kochała po naszemu, a tęskniła, jak my tęsknimy. Tak tedy pragniemy, by ta natura wypowiedziała nam tajemnice piersi naszych, nam samym jeszcze zagadkowe, by przeczuwała wlane nam przeczucia i niewysłowione nasze kochanie i nadzieje nieznające granic. Tak rodzi się obraz malowany uduchownionéj natury — tak powstaje pejzaż w najszlachetniejszém znaczeniu — tak rozsuwają się przed okiem perspektywy nie doścignie okiem i gry migotne półświateł i półcieniów — i owe świątłości mrugające w ciemnościach zapadłych a mroki w jasnościach — i owe zagadkowe gammy barw — a drgające tchy mistyczne, tajemnicze, rozchuchane na obrazie i te ciche szepty i tony rozchodzące się w obrazie — słowem tak występuje na świat dzieło sztuki będące naszéj własnéj duszy obrazem, choć to dzieło wyobraża tylko naturę bezduszną i głuchą. My synowie nowoczesnéj historyi pragniemy, by te obłoki, te góry, te drzewa pejzażu, by te jego wody i skały przemówiły nam o nas samych, by wizerunek tego, co jest materyalném, codziennem, martwém, przemijającém, stał się objawem tego, co nie przemija nigdy, a trwa bez granic, bez zmiany. Myśmy radzi w szczupłe ramy malowanego obrazu cały zamknąć

świat i ująć w nich cały kosmos stworzony. Bo jak sam ten kosmos jedynie na wieczności tle ujęty być może, tak nawzajem ten kosmos jest wieczności tłómaczem (*). Choć w świecie starożytnym to wyższe pojmowanie natury budziło się niekiedy lekką wróżbą w duchu mędrców i wieszczów, jednak te wróżby wrychle umilkły, bo były przedwczesne. Na takowe powyższe nasze pojmowanie natury jeszcze była nie nadeszła pora w starożytnéj historyi. Ztąd téż i jéj malowanie pejzażów było dopiéro w powiciu.

Przecież aby podać naszym czytelnikom choć powierzchowne wyobrażenie o trybie jakim starożytni malowali naturę, kładziemy tutaj dwa drzeworyty, przedstawiające dwa starożytne malowania z neapolitańskich zbiorów: jeden z nich jest wprost widokiem (veduta), drugi niby pejzażem historycznym.

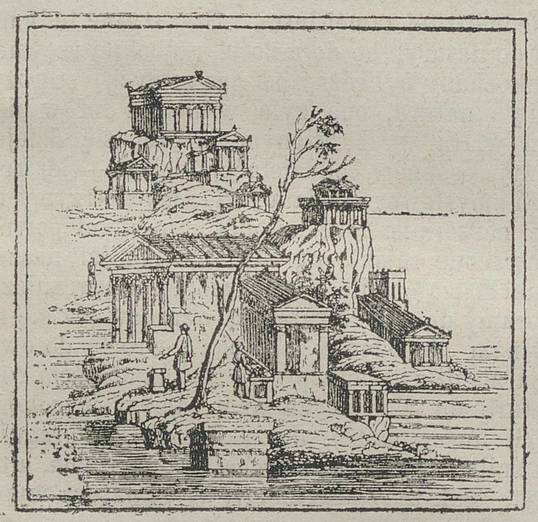

*Fig. 105.* **Malowanie starożytne. — Widok wyspy skalnéj.**

*Fig. 105* wyobraża nam wyspę piętrzącą się w skały. Po różnych jéj wysokościach poustawiane świątynie i przysionki. Na samym szczycie króluje najwyższa, około niéj coraz niżéj usadowiły się inne, najniższe stanęły już nad samém morzem. Czyli ten widoczek jest li dziełem fantazyi, czyli rzeczywiście rysowany z natury? — o tém trudno nam dziś sądzić; lubo to przypuszczenie ostatnie zdaje się być dość podobném do prawdy. Myślę zresztą, iż w każdym razie czytelnik przyzna, że perspektywa linearna dość dobrze zachowana w tym obrazku naszym.

Drugi obraz *Fig. 106* (str. 309), przedstawia nam obraz historyczny. Widzimy wyspę odludną, samotną Andromedy, owéj królowéj piękności przecudnéj. Jéj matka, królowa zbyt dumna pięknością swojéj córy, obraziła bogów — więc klęski uderzyły kraj — więc by przebłagać zemstę niebian, Andromedę wywieziono na tę wyspę odsadzoną od świata i oddano na łup morskiego potworu.

(*) Ob. rozprawkę, umieszczoną w końcu II-go tomu str. 256 i nast.



Widzimy, że gdy już, już przysuwała się wodna poczwara — Perseusz ocala niewinną dziewicę. Przecież w tym obrazie mniéj może chodzi o figury, jak o otaczającą je w koło naturę — znać bowiem, że mistrz pragnął wyrazić ową okropną rozpaczliwą samotność, a opuszczenie głuche: przeto grożą jałowe martwe skały, a jak straszydła stérczą pnie drzew suchych, obumarłych wyciągając ramiona trupie, a rozjuszone fale tłuką się o brzegi opoczyste. Wpatrując się na te pomysły starego malarza, ani nam wątpić, że dawni mistrzowie już przeczuwali znaczenie pejzażu historycznego, bo zrozumieli, iż natura otaczająca sceny dziejowe, winna się do nich stroić, winna im wtórować niby muzyka podłożona pod słowa pieśni — że to otoczenie przyrodzone jest jakby symboliką ludzkich dziejów potęgującą ich znaczenie.



*Fig. 106.* **Malowanie starożytne. — Krajobraz historyczny.**

Chcąc atoli dokładnie rozpoznać się w malowaniu, a tém samém w duchu starożytnego świata, wypadałoby mi wprowadzić czytelnika do zbiorów urn i waz, które stanowią jedne z najcelniejszych skarbów burbońskiego muzeum. Bo pomyśléć tych urn i waz jest tutaj może 2,000 (*). Jest-to zbiór największy w tym rodzaju na świecie całym. Włochy, Sycylia, Grecya dostarczyły tutaj najwyższéj ceny dzieł. A jakież mnóstwo urn pokrytych przecudném malowaniem! Sceny z mitów bogów i bohaterów, ustępy z pierwotnych dziejów Hellady świécą tutaj całym artystycznym wdziękiem poezyi! I słusznie prawi Burckhardt *(Cicerone)*, że te zabytki niby tak skromne, a odznaczające się jednak wielką pretensyą do sztuki, sameby wystarczyły, by zapewnić ludowi greckiemu na wszystkie wieki podziw świata.

Jakżebym był rad, gdyby mi wolno było opisać czytelnikowi, choć kilka z tych zabytków, i podzielić się z nim istną rozkoszą, któ-

(*) Dziś zbiór ten liczy już przeszło 5,000 numerów. — St.

réj doznałem odwiedzając te zbiory. Wypada atoli przemódz te chętki moje, bo nam czasu nie staje; zwłaszcza gdy mi wypada powiedzieć kilka uwag o owéj przesłynnéj pompejańskiéj *Wielkiéj Mozaice*, już raz powyżéj wspomnianéj. Jakoż to dzieło będące szczytem wszystkich pomników starożytnego malarstwa, doszłych do czasów naszych, niechaj będzie dokończeniem naszych rozpraw o téj gałęzi starożytnéj sztuki.

Czytelnikowi już wiadomo, że ta mozaika zwykle *Bitwą Aleksandra* zwana, umieszczona jest wśród arcydzieł dłóta. Arctides i Flora farnezyjska, i Junona stanęły na straży wspaniałego arcydzieła malarstwa dawnego. Mozaika ta jest położona na posadzce; lecz by się jéj dokładnie przypatrzyć można, powyżéj niéj wystawiono galeryą, wznoszącą się na kilku schodach powyżéj podłogi.

Było to w roku 1831 w dniu 24 Października, gdy odgrzebując w Pompeji jeden z najwspanialszych domów, bo tak zwaną *Casa del Fauno* (owego fauna tańcującego z bronzu), znaleziono przepyszny obraz z mozaiki, co miał sprawić niespodziewany a ogromny zwrot w dotychczasowém zapatrywaniu się na sztukę malarską dawnego świata. Mozaika ta przedstawia bitwę w chwili ostatecznéj, gdy przeważają się szale losów mężobójczéj walki. Kompozycya i wykonanie tego dzieła tak nad wszelkie oczekiwanie było doskonałe, że wrychle wieść o tém zjawisku rozległa się po Europie, która sama pod owe czasy była poruszona ogromem dziejowych wypadków a ważeniem się politycznych spraw. Rozeszły się rysunki, kopie téj mozaiki po pracowniach artystów, po gabinetach uczonych i miłośników sztuki: więc zapuszczono się w umiejętne, sumienne krytyki nad osnową tego obrazu, a nad wysokiém jego artystyczném znaczeniem (*).

Co do artystycznéj wartości, głos powszechny jednomyślnie się zgodził, że to dzieło przewyższa nieskończenie wszystkie inne utwo-

(*) O ile mi wiadomo, jednym z najwcześniejszych a przytém najobszerniejszych rozbiorów téj mozaiki jest rozprawa umieszczona w tomie VII pysznego dzieła *Real Museo Burbonico* (Neapoli 1832). Przytoczenie historyków piszących dzieje Aleksandra W-go, krytyki troskliwe archeologiczne, bystre uwagi estetyczne świadczą o sumienności autora, a dziewięć wybornych rycin dodanych téj jego rozprawie nie mało ułatwiają zrozumienie rzeczy. Od tego czasu mnóstwo domysłów co do osnowy téj kompozycyi, badań, rozpraw, to zgodnych, to sprzecznych występując z kolei w świecie, wzniecały bez liku wątpliwości. Jedni widzieli w téj mozaice bitwę Cezara pod Aleksandryą, inni zaś bitwę jednego z królów Pergamu przeciw ludowi Azyatyckiemu; inni zaś znów inne a inne czynili domysły. Mimo to zdaje się być dziś rzeczą prawie niewątpliwą, że mozaika ta przedstawia, jak wspomnieliśmy powyżéj, bitwę Aleksandra Wielkiego z Daryuszem, jak o tém powyżéj w tekscie powiemy. Opisując, tłómacząc i oceniając tę mozaikę niezmiernie ważną dla dziejów sztuki, ciągle uwzględniać będę najznakomitsze powagi a zwłaszcza pracę powyżéj przytoczoną o Museo Burbonico, następnie książkę Overbecka a dzieło Hettnera: *Vorschule zur bildenden Kunst der Alten*. 1848.



ry malarstwa odziedziczone po starożytnym świecie. Zdarzyło się wtedy, że Göthe otrzymał szkic tego obrazu dwanaście dni przed śmiercią. Zadumał się nad nim zgrzybiały wieszcz, potém skreślił następujące wyrazy: „Ani pokolenie współczesne, ani przyszłe pokolenia nie wystarczą, by ten piękności cud wyjaśnić w sposób mu godny a odpowiedni jego znaczeniu. Po badaniach, po najgłębszych komentarzach zawsze i zawsze mimowolnie będziemy wracać do czystego niczém nie zamąconego podziwu“ (*). I zaprawdę! nie wdając się w szperania historyczne, zwróćmy się całą duszą na to prawdziwe arcydzieło! Ono zaiste jest kopią, choć kopią doskonałą jakiegoś obrazu zrodzonego w czasie najwyższych rozkwitów greckiego malarstwa. Kto zaś był mistrzem owego pierwotworu? — Na to pytanie nikt dostatecznie odpowiedzieć nie zdoła (**)!

Szerokość tego obrazu przechodzi 19 palm, co znaczy dwadzieścia stóp, a wysokość jego zajmuje 11 palm, to jest mniéj więcéj 12 stóp, nie licząc w to fryzu, który niby ramami otacza całe dzieło.

Wątkiem zaś téj mozaiki są kawałki kosztownych marmurów, które zachowały rodzimą barwę swoją. Tém już różni się nasza mozaika od wielu innych tego rodzaju starożytnych dzieł, które zwykle złożone są z kawałeczków zafarbowanego iłu lub szkła. Te kawałki marmurów są tak drobniuchne, że się ich mieści aż 6,942 w jednéj kwadratowéj palmie, a uważmy, iż cała powierzchnia obrazu obejmuje około 198 palm kwadratowych. Rozmiary zaś figur są tylko o jednę czwartą część mniejsze od wielkości naturalnéj. Po stronie lewéj mozaika zepsuta, a ta część zniszczona zajmuje niemal trzecią część całości. Zdaje się z pewnością, że ta klęska spadła na to dzieło w czasie owego trzęsienia ziemi, które wyprzedziło o lat szesnaście ostateczną katastrofę miasta. Domyślić się też można, że właściciel owego ślicznego domu w Pompeji jął się naprawy téj mozaiki, zanim się jednak mógł doczekać końca swoich starań uderzył skon i na dom jego, i na całe jego miasto rodzinne.

Wedle zdania już prawie powszechnie ustalonego przedmiotem naszego obrazu jest bitwa Aleksandra Wielkiego z Persami a mianowicie bitwa pod Issus (***). Jeżeli to przypuszczenie jest prawdziwe, a zdaje się że niém jest, zatém figurą stojącą na rydwanie

(*) Hettner, Vorschule zur bildenden Kunst. str. 351. Autor ten o ile mnie się zdaje ze wszystkich mi znanych krytyków najdoskonaléj rozebrał obraz ten, dla tego często go uwzględniam w niniejszym opisie. (Hettner, ur 1821 r. znany jest obecnie powszechnie jako gruntowny badacz historyi sztuki i literatury. — St.)

(**) Overbeck przypuszcza, że mistrzem téj kompozycyi była *Helena*, córka Timona z Egiptu, a opiera domysł swój na świadectwie starożytném wspominającém, że ta wielka artystka utworzyła obraz przedstawiający zwycięztwo Aleksandra nad Daryuszem pod miastem Issus.

(***) Miasto w Cylicyi, w Azyi mniejszéj. Bitwa ta stoczona była roku 333 przed Jezusem Chrystusem.

wojennym jest Daryusz, król Persów — a wojownikiem nieco po lewéj, w bogato haftowanych szatach, przeszyty na wskróś dzidą jest Oxathres, brat Daryusza, a naczelny wódz wojsk perskich. Nakoniec młodym jeźdzcem z odkrytą głową, a zadającym śmiertelne pchnięcie owemu perskiemu wodzowi jest sam Macedoński Aleksander. Bitwa pod Issus była przedostatnim aktem owéj wielkiéj tragedyi w dziejach świata, w któréj dawna Azya a młodzieńcza Europa zderzyły się z sobą na życie a śmierć. W téj bitwie nie szła gra o losy pojedyńczych państw, ani o życie ludów — w téj walce pasowały się na zabój dwa wręcz przeciwne, a wrogie sobie principia: bo pierwiastek przyszłości wystąpił w szranki z przeszłością przeżytą. Pradziadowa kultura azyatycka już dopełniła przeznaczenia swojego — nadeszła godzina jéj skonu, a zarazem chwila tryumfów dla nowéj, bo europejskiéj historyi. Przedstawcą umierającéj Azyi jest król królów Daryusz. Daryusz był zacnym i szlachetnym człowiekiem. Bo tak zawsze bywa w dziejach powszechnych, gdy lud jaki śmiercią upada, gdy jaki okres wielki ustępuje ze świata, wtedy bohaterem konającego ludu i okresu jest człowiek szlachetny, niby ofiara bez skazy. Przedstawcą młodéj Europy jest młodzieńczy Macedonów król, a Greków współobywatel i wódz. Aleksander będąc wychowańcem Hellady „nie zna zagadek, zatém przeciął mieczem mistyczne, zagadkowe odwieczne, gordyjskie Azyi węzły“ a w natchnieniu młodzieńczém ujrzał się pogromcą Wschodu a zasiewcą europejskiéj kultury. Aleksander sam mienił się być synem boga Zewsa z Amonu. Gorszyły się tą pychą harde Macedony i niby republikanizujące choć przeżyte Greki — miał jednak słuszność poeta-król, bo on zaiste był synem idei dziejowéj, która w nim parła a prowadziła do bojów, i wodziła aż na Nilu i Gangesu brzegi. Grecy zaś już nie mogli być republikanami, bo im brakło cnoty i obywatelskiego poświęcenia.

Tym zwrotem, tém przełamaniem się dziejów jest bitwa pod Issus — tu rozpoczyna się skonanie Azyi. Aleksander tém zwycięztwem zgruchotał wszystkie jakby śpiżowe bramy zamykające mu Wschód, a jakby na zadatek przyszłego panowania nad Azyą, ta bitwa oddaje mu w ręce i matkę i żonę i dzieci Daryusza — Azya rażona aż w najcichsze przybytki rodzinnego życia!

Tę bitwę pod Issus, ten wypadek dziejorodny, wybrał sobie mistrz malarz, a z niéj uchwycił znów tę chwilę, gdy bój owych zastępów tłumnych właśnie już się przeważa — a uchwycił chwilę, gdy na szczupłéj przestrzeni rozstrzygają się losy ówczesnego świata. Ten wybór szczęśliwy przedmiotu świadczy, że był istnym artystą, że był wielkim mistrzem.

Słusznie chwalą starożytnego malarza, że nierównie mniejszą część obrazu poświęcił zwycięzkim Macedonom, że ich tylko kilku umieścił; oni wszyscy przejęci jednym duchem pędzą wichrem naprzód za swoim młodzieńczym wodzem; u nich nie ma rozmaitości.



Wszak to nie Macedonowie, ale zaiste Persowie są bohaterami téj strasznéj a tak wielkiéj tragedyi dziejowéj. Na Persów biją gromem za gromem przeróżne uczucia, bo przestrach, trwoga, rozpacz, osłupienie, boleści bez granic, tu kipią i wrą wszystkie zgrozy i moce rozdzierające duszę człowieka. Najcelniejszą postacią jest sam Daryusz, pan Azyi. On stoi na rydwanie wojennym, bogato ustrojonym — na głowie zwyczajem perskich królów, błyszczy wschodnia tyara; szata i wierzchnia i spodnia wspaniała, zdobna. Ten majestatu przepych jest niby ironią krwawą bezmiernych nieszczęść, uderzających piorunem tuż przed oczyma jego. Król nieszczęsny lewą ręką ściska konwulsyjnie łuk, cały wychyla się z rydwanu, a drętwieje zdjęty okropnością, bo widzi tuż przed sobą, jako Oxathres, jego brat od serca ukochany, a najdzielniejszy wódz, a najwyższa nadzieja całego wojska, kona przeszyty na wylot dzidą nieprzyjacielskiego króla. Włosy wystąpiły z pod tyary króla, oczy szeroko rozwarł, brwi podniesione, usta otwarte niby wołają. Tymczasem woźnica popędza rozhukane konie, by szalonym pośpiechem uniosły króla z miejsca niebezpieczeństw strasznych. Sam Daryusz nie widzi, nie słyszy, co się około niego dzieje, bo nie zna niebezpieczeństwa, bo tylko brata widzi, więc nachylony radby go objąć, otulić i osłonić sobą od śmierci (*). Ulubieniec jego zgubiony bez nadziei, padł bez ratunku. Koń wierny powalił się na ziemię ugodzony śmiertelnie. Inny wojownik, ujrzawszy jego szwank, sam zeskoczył z własnego konia, by go podać królewiczowi i ocalić. Ale Oxathres właśnie w chwili, gdy się już uwolnił od ciężaru własnego konia, rażony jest pchnięciem śmiertelném. Już — już spazmy śmierci grają na sinéj, spaczonéj twarzy, prawą ręką mechanicznie, bezświadomie chwyta za drzewiec morderczéj dzidy wroga, lewą ręką zasłania głowę. — Daremnie! On już nie do świata żyjących należy! Jeszcze drugi grot grozi skroniom, a trzeci wymierzony w jego serce — jeszcze chwila, a padnie trupem pod kopyta koni nieprzyjacielskich. Tuż za nim inny wódz zapewne mu podwładny trzyma miecz, ale trzyma go bezsilnie, ani się nim broni, ani nim naciera, bo strach a żal ścisnął mu serce. Czwałem zapamiętałym pędzi Aleksander w zbroi bogatéj, w stroju czysto greckim. Szyszak złocisty spadł mu z głowy, niewstrzymanie pędzi ku rydwanowi, króla, i zabija naczelnego wodza, rozsyłając strachy i ostatnie zwątpienie w zastępy nieprzyjacielskie.

Prawda, że na naszym obrazie dość niepiękne oblicze macedońskiego króla nie bardzo jest podobne do szlachetnych, pięknych, miękkich, prawie niewieścich rysów, które widujemy na popiersiach tego bohatera. Nie zapominajmy atoli, że jak się zdaje, z pewnością ta głowa była dorobiona przez późniejszego, bez wątpienia pod-

(*) Hettner l. c. str. 357.

rzędnego a pompejańskiego mozaistę, a kto wié, czyli on jéj nawet nie wykonał bez wzoru (*).

Wracając do naszego obrazu, obaczmy, co się dzieje po prawéj jego stronie. Tu cisną się tłumy perskich wojsk. Strach, osłupienie, dzika rozpacz rzuciła się w ich zastępy; jedna tylko myśl jest im obecna, bo pragnienie by ocalić swego uwielbionego króla. Około niego się téż wszyscy cisną i gromadzą. Dwóch jeźdźców wśród łomotu grzmiącéj bitwy podniosłszy ręce, wołają na siebie, udzielając sobie okropnéj wiadomości; inny z wyrazem zgrozy chwyta się za głowę, chorąży roztworzył oczy i usta, a z piersi jego mimowolnie rzuca się krzyk boleści i żałości bez miary. Jedna i taż sama okropność sytuacyi odbija się w każdém miejscu, maluje się w rozmaitości niewyczerpanéj. A rumaki pieniące, parskające, postrachane są jakby odgłosem uczuć, które wstrząsają sercem ludzi. Pod końmi, pod wozem padli ranni. Jeden z nich leżący tuż przed kołem rydwanu trzyma jeszcze w ręku tarczę okrągłą, wypukłą polerowaną; w niéj zwierciedli się własna krwawa rana jego, a odbija się jego twarz w zmniejszonych wymiarach.

Na tylném tle obrazu widać stare, bezlistne drzewo; twardo i nieugięto sterczą suche, szkieletowe jego konary. To drzewo martwe rozdziela Macedonów od Persów. Czyli to drzewo stanęło tutaj li za dowolném upodobaniem mistrza; czyli ma oznaczać, że bitwa wszczęła się wśród zimy? Czyli to umarłe suche drzewo znaczy Azyą obumarłą, podciętą, niby suchy pień, mieczem europejskiego bohatera?

Teraz pomyślmy, że koloryt jasny a dobrany w najwyższą żywość, a przecież harmonia barw wtóruje całéj téj wielkiéj malarskiéj kompozycyi! I zaiste stary artysta był wielkim mistrzem! Kompozycya tak bogata, a przecież tak wyraźna a przezroczysta! Tu nie ma zagadki! Cały dramat tak zrozumiały, jakby na dłoni — w nim nie widać zamętu wikłającego pojęcia rzeczy. Za pierwszym rzutem oka poznajemy, iż strona prawa jest sprzecznością lewéj, że tam zwyciężeni, tu zwycięzcy. Dość spojrzéć, a pojmiesz, że postać na rydwanie, a druga ugodzona śmiertelnym razem, a trzecia zadająca ten cios, są najgłówniejszemi figurami unaocznionéj tragedyi; zgadujemy od razu, że one są piastą a ogniskiem całości. Jakoż samo miejsce, jakie zajmuje Daryusz, nawet pod względem geometrycznym, bo w stosunku szerokości i długości obrazu, daléj widok figur cisnących się namiętnie około niego, własna jego postawa i t. d. to wszystko zniewala widza, iż przedewszystkiém na niego zwraca baczność swoją, a gdy sam Daryusz cały znów utopiony w bracie swoim, i nim cały zajęty, więc już widz zniewolony jest przenieść baczność na królewicza, a gdy ten umiera z ręki nieprzyjacielskiéj

(*) Hettner l. c. str. 354.



jeźdźca, więc znów z kolei ten ostatni zajmie baczność naszą, zamykając niby trylog najgłówniejszych trzech figur. Jeden z nowożytnych krytyków porównywając tę mozaikę z bitwą Konstantyna w Watykanie przez Rafaela, powiada, iż w tém dziele największego malarza nowożytnych czasów jest bogactwo ogromne figur, jest rozdzielenie mistrzowskie ale nie ma jedności, nie ma ogniska: więc oczy widza ścigane to tam, to sam, bieżą po tych gruppach, po tych massach, nigdzie nie znajdując miejsca spoczynku; bo nie ma punktu środkowego. Są tam wprawdzie również dwaj naczelnicy, dwaj cesarze, z których jeden zwyciężony, a drugi zwycięzca (Konstantyn i Maxentius); ale ich figury nie są znaczne, nie są spotęgowane samą przez się kompozycyą, a rozkładem całości — same tylko korony, włożone na ich głowę, pokazują, że to mają być główne figury. Tego niedostatku nie wynagradza bynajmniéj pyszny pejzaż, rozkładający się w dali, ani Tyber pędzący wezbranemi wody (*).

Cóżby atoli dopiéro mówić mnie należało o obrazach bitew najnowszych czasów! Na przedniém ich tle pagórek, na nim wódz — sztab złotem haftowany koło niego, tam pędzi adjutant — daléj zdemontowane działo — kilku żołnierzy i koni zabitych — granat pęka — różne gruppy jeźdźców — daléj jeszcze bermyce wyglądają z dymów — tam daléj jeszcze więcéj dymów — daléj paląca się wioska i znowu dymy — w najdalszéj dali przeróżne ciemne smugi, które znaczą ciągnące kolumny ku jakimś np. wiatrakom — trzeba ci wiedzieć, te smugi pod wiatrakami zdecydują bitwę. Wódz na przedniém tle — nie trudno go rozróżnić po znanéj twarzy nieruchoméj, po postawie; po szaraczkowym surducie i po kapelusiku, a na domiar trzyma jeszcze perspektywkę w ręku; więc mu łatwo widzieć całą bitwę i ważące się zwycięztwo, którego biédny patrzący na obraz widz, nie znając planów i nie mając perspektywy, dojrzéć nie może. Nieprzyjaciel zwyciężony, reprezentowany niekiedy przez kilku jeńców; a reszta przebywa w owych oddalonych, wygodnych dla malarza dymach i kurzach.

Tak najczęściéj bywają malowane nowoczesne bitwy, choć przez najsłynniejszych malarzy. Powiecie, że tego przyczyna tryb nowoczesny prowadzenia wojny. Prawda! Cóż jednak temu winna sztuka? — O tém wszystkiém trzebaby wiele mówić; ale nie mamy dość czasu.

Nawracając do naszéj mozaiki, przypominamy cośmy powyżéj rzekli, jako ów stary genialny mistrz w maluchną przestrzeń sprowadził ważenie się dwóch pierwiastków i zderzające się losy dwóch światów wręcz przeciwnych, a uosobił mocowanie się dwóch wrogich pierwiastków w naczelnych postaciach — przypominamy, jak on tę

(*) Hettner l. c. str. 361.

całą tragiczność wielkiego dziejowego dramatu przedstawił na oczy w sposób jasny, jawny niezagadkowy, bezmylny!

Genialna oszczędność, prostota, umiarkowanie najwyższe, prawdziwie greckie, prawdziwie jasnowidzące, stało mu się najgłówniejszą pomocą w téj kompozycyi i warunkiem jéj istnéj doskonałości. Tak przeto mistrz, co żył prawie temu dwa tysiące lat szczupłemi środkami dokazał ogromnych rzeczy, i on właśnie dla tego jest istnym Grekiem.

Wszak powyżéj charakteryzując ogólnie malarstwo starożytne rzekliśmy, że oszczędność ścisła środków jest cechą jego dobitną, plastyczną.

Jakoż wielce umiarkowana jest liczba figur, a jeszcze skromniejsza jest głębia samego obrazu. Przestrzeń jaką zająć mogą kilku wojowników konnych: otóż cała głębokość téj kompozycyi. Nie ma tu średniego tła; nie ma przeto dalekich i jeszcze dalszych i jeszcze najdalszych perspektyw a wyziewów. Wszystkie figury są umieszczone na tle przedniém i prawie w jedném i tém samém oddaleniu od widza; wszystkie téż jednako oświecone. Przedmioty są wprawdzie cieniowane, ale tylko z lekka, a co się tyczy cieniów rzuconych z jednego przedmiotu na drugi, takowe są nader słabe a nawet rzadkie. Skrócenia arcyrzadkie i skromne. Wszak jedyném, gwałtowniejszém skróceniem jest koń tyłem obrócony (o tym to koniu zmówiwszy się raz ze mną pan J. Suchodolski rzekł, że i Vernet nie byłby go doskonaléj wyrysował).

Otóż takowe obliczenie się ze ścisłą potrzebą, takowa oszczędność geniusza przenika wskróś całą tę kompozycyą mistrzowską, i staje się jéj tętnem. W niéj niepodobna nic ująć, nic dodać; tutaj pod każdym względem żyje koncepcya doskonała, tworząca prawdziwie organiczną całość.

---

Czytelnik łaskawy zechce ducha i całą kompozycyą téj mozaiki porównać z położoną powyżéj ogólną charakterystyką starożytnego malarstwa, a zaiste się przekona, że ten obraz ogromnego znaczenia jest potwierdzeniem naszego poglądu na starożytną sztukę malarską.

---

Kończąc rzecz, powiedzmy tedy, że starożytne malowanie było inne, a inne jest nowożytne. Ta różnica pochodzi z różnicy dwóch światów. Powiedzmy, że starożytne malowanie dosięgło najwyższego szczytu własnéj swojéj istoty, własnego swojego rodzaju, dla tego nas przejmuje podziwem; ale pamiętajmy, że istota, że rodzaj naszego malarstwa jest inny.

Uczmy się ze czcią od starych mistrzów, korzystajmy z nich, wielbiąc ich uczucie piękności, ich prostotę, ale pamiętajmy, że nam nie wolno ślepo ich naśladować. Podobnie jak nam nie wolno naśladować na oślep poezyi starożytnéj klassyczności należącéj do innego, wręcz różnego świata.



---

*Neapol.*

(Dalszy ciąg).

Do syta zapewne czytelnikowi naprawiłem o zabytkach starożytnego artyzmu, bo o jego dziełach plastycznych architektonicznych i obrazach malowanych, teraz wielki czas pomówić o sztuce nowożytnéj, zrodzonéj na gruncie téj czarodziejskiéj Partenopy, a mianowicie o jéj szkole malarskiéj; bo co do rzeźby a architektury, wyznajmy, że synowie tego cudnego golfu dość skromne mają zasługi. Ba! nie braknie nieużytych krytyków, którzy wprost twierdzą, że nawet nie było nigdy istnéj neapolitańskiéj szkoły malarskiéj. My nie dzielimy wcale tego szorstkiego ich zdania, a to ze słusznych powodów jak się o tém czytelnik poniżéj przekona.

Nawet w czasach po rozbiciu państwa rzymskiego, gdy najgrubsza barbarzyńska noc pokrywała Neapol, sztuka w nim nigdy jakoś nie wymarła do szczętu; bo utrzymywały ją przy życiu tradycye, niby wieści bajeczne o wspaniałościach dawno umarłego Rzymu. A nawet Goty siedząc w Neapolu, jakby na niepewnéj dzierżawie, bawili się niekiedy w artystów, choć nie zawsze w zbyt szczęśliwych, czego mamy liczne dowody pod ręką (*).

Prawda, że ten Neapol, któremu tak błogo a szczęsno na świe-

---

(*) Otóż Procopius (de bello gothico I. 24) sekretarz Belizaryusza, więc współczesny cesarza Justyniana (483 † 565), żyjący tedy przed XIII wiekami z okładem, opisując wojnę z Gotami, podaje nam następujące dziwne zdarzenie: „Przytrafiła się“, mówi Prokop — „przytrafiła się pod one czasy (r. 550) w Neapolu rzecz taka. Na rynku stał posąg króla Gotów Teodoryka, a był złożony z niezmiernie *drobnych a różnobarwnych kamyków* (!). Otóż jeszcze za żywota Teodoryka głowa tego posągu spadła. A niezadługo sam Teodoryk umarł! Po ośmiu latach znów rozwiodły się kamyki składające brzuch kamiennego Teodoryka, poczém nagle umarł Atalaricus wnuk Teodoryka po córce. Niedługo później spadły kamyki poniższych części (circa verenda), a wtedy już przestała przebywać między żyjącymi ludźmi Amalasunta córka Teodoryka. W takim stanie rzeczy Gotowie oblegali Rzym, a wtedy właśnie pozostałki posągu zacząwszy od uda aż do stóp z kretesem runęły: więc posąg do szczętu znikł. Ztąd téż Rzymianie wzięli wróżbę, że cesarza (Justyniana) wojsko stanie się zwycięzkiém; bo uważali sobie że nogami Teodoryka to właśnie sami Gotowie, którym on panował: więc rośli Rzymianie z dnia na dzień w otuchę“.

Widzicie, że ta sztuka lubiła misterne dziwactwa, przemądre koncepta, składając posągi z drobnych kamyków, choć te pomysły nie zawsze się jéj udawały, ale za to służyła jakby za cygankę, wróżąc i przepowiadając blizką śmierć panów i dam przeróżnych.

cie, który tak chętnie używa przebogatych darów błogiéj ziemi swojéj, nigdy bardzo się nie śpieszył z postępem i nie lubił sobie suszyć głowy nowościami. Nie ma tedy dziwoty, że nawet wtedy, gdy już we Florencyi działa nowa sztuka, neapolitańscy malarze pracowali sobie najczęściéj jeszcze najspokojniéj z bizantyńska: więc te majstry pozłoty i farb złociły sobie tła obrazów, malując niby przez szablony one twarze brunatne, nieruchome, gniewliwe, a tak „zacięte“ że niekiedy aż strach bierze, gdy na takowe spojrzysz. Nie ma atoli wątpliwości, że w téj ogólnéj śpiączce fantazyi niekiedy przecież, jakby przez sen zaczęły się ruszać członki ztężałe. Tak wspominają o malarzu *Tommasso degli Stefani* (ur. 1230 † 1310), jako o artyście, który miewał poczucia o sztuce nowéj mającéj się rodzić. Ale mrozy ustąpiły dopiéro ze skołczałych malowanych postaci, gdy król Robert wezwał do Neapolu *Giotta*. Ten wielki mistrz dość długo bawił w téj stolicy, żył w przyjaźni z artystami miejscowymi, a malował w kościołku *Incoronata* (to jest S-ta Maria Incoronata) (*). Teraz ten kościołek jakoś zasunął się w ziemię (przez podwyższenie bruku); wcale téż nie jest pokaźny, ale na sklepieniu jego świecą po dziś dzień obrazy Giotta: a jest ich ośm, z których siedem przedstawia siedem sakramentów, więc cały żywot człowieka w jego zwrotach najwyższego znaczenia, bo wiążących go z wiekuistością. Ósmy obraz wyobraża wjazd królowéj Joanny. W innych kościołach również przechowywują się obrazy przypisywane temu wielkiemu mistrzowi. Nie będziemy jednak opisywać tych dzieł Giotta; bośmy już kilka razy o nim a wielce szeroko rozprawiali. To tylko powiem, że niegdyś kościół *Św. Klary* szczycił się również pracami jego. Odwiedzając atoli ten kościół, znalazłem jedynie ślad tych znakomitych prac. Jakoż w połowie zeszłego wieku zakonnice żaliły się, że im te staroświeckie obrazy (Giotta) zaciemniają kościół; kupiły tedy wapna, zawołały murarzy i wrychle świątynia rozjaśniła się bielą (**). Tylko jeden wizerunek Przenajświętszéj Panny jako cudowny ocalał (***); resztę zniszczył ów wiek skrzywiony na sercu i na głowie. Ale za to w tym kościele za wielkim ołtarzem zebrały się jakby osobnym światem królewskie grobowce; w których spoczęło kilka osób z Andegaweńskiego domu. Nie mogłem się tym dziełom napatrzyć do syta; boć one wykonane są

(*) Nowsze badania, szczególniéj znakomitych historyków malarstwa włoskiego *Crowe i Cavalcaselle* wykazały, że freski te nie są pędzla *Giotta*. Zaślubiny królowéj Joanny I z Ludwikiem z Tarentu, stanowiące przedmiot jednego z tych obrazów, odbyły się dopiéro w roku 1347, gdy tymczasem Giotto umarł już w roku 1336. Nadto kościół sam wzniesionym został na pamiątkę owych zaślubin dopiéro w r. 1352. Według powyższych badaczy freski te wykonał uczeń Giotta *Robert de Oderisio*. — St.

(**) Dokonano tego z polecenia delegata papieskiego Borrionuova w roku 1730. — St.

(***) Autorstwo Giotta wątpliwe. — St.



w najbogatszym, najpoetyczniejszym stylu gotyckim. Wędrowiec nawyknąwszy na téj partenopejskiéj ziemi do natury rozkoszującéj szczęściem, do życia tchnącego obecnością błogą tuteczną, z podziwieniem tonie w tych formach kipiącéj idealnéj fantazyi, prawiących o naszéj fantastycznéj północy, co wśród mgły a śnieżnych zawiei, wśród długich tęsknych wieczorów zradza myśli idealne zaświatne, dumania rzewne, a widziadła jakby z czarodziejskiéj powieści uniesione. Trudno zwłaszcza było mi się oderwać od pomnika króla Roberta (*). Król z koroną na głowie w królewskim pełnym ornacie siadł na tronie; w ręku piastuje berło, majestatu swojego godło. I znowu głęboko pod podnóżem tegoż tronu legła druga postać tegoż samego króla, ale tutaj już on jest umarłym, jeszcze korona na głowie, a berło z jabłkiem w rękach; lecz we włosiennicy pokutnika, przepasany powrozem i boso.

Wspomniałem wam słówkiem o tych grobowcach naprzód, dla tego, że należą do epoki gotyckiéj, któréj we Włoszech rejem jest właśnie Giotto, potém, że są niesłychanie bogatéj kompozycyi, daléj że styl gotycki doskonale w nich jest zrozumiany, a nakoniec, że twórca ich *Masuccio* był rodzonym synem Neapolu (**).

Wróćmy atoli już do wpływów, który wywarł Giotto na malarzy neapolitańskich. Rozumie się, że geniusz téj miary ocucił nie po mału znakomite talenta. Jakoż wielce godni wspomnienia *Maestro Simone* (ur. 1300 † 1346) i uczniowie jego *Stefanone*, *Francesco di Maccho*, *Simone* i *Januariusz di Cola*. Lubo w Neapolu przechowały się obrazy tych mistrzów, nieośmieliłbym się powiedzieć, jakoby w tych dziełach żył całą pełnią styl Giotta. Giotto, przyjaciel Dantego, nurtuje w najgłębszych toniach ducha ludzkiego i znowu orlém skrzydłem wznosi się nad ziemię, zaglądając w prawdy naniebne: a co obaczy w tych głębiach, i co obaczy i na tych wysokościach, toć wypowiada pędzlem i barwą. Taki nastrój nie mógł się, jak mniemam, spełna nadawać do ziemi neapolitańskiéj, co nęci i wabi i uśmiecha się tuteczną rozkoszą. Rzadko tu wzrok duchowy roztwiera się josnowidzeniem wewnętrznem, bo jedynie wtedy, gdy się oczy zmysłowe zamrużą, gdy piękność zewnętrzna gaśnie, wtedy dopiéro zapalają się oczy duchowe. Ztąd téż Neapolitanie mają po części słuszność, jeżeli, jak słychać, nie smakują w żadnym z tych malarzy okresu romańskiego a nawet gotyckiego; bo żaden nie jest żywym wyrazem ich uczuć rodzimych.

Wnet atoli zbliżyły się czasy bujnego rozkwitu fantazyi na ziemi tutejszéj. Jakoż ów Francesco di Simone cieszył się dzielnym

(*) Umarł 1343 roku. Pomnik ten wystawiła wnuczka jego królowa Joanna I. Mistrzami są podobno *Pancius* i *Jan* bracia *Masuccio* z Florencyi. — St.

(**) Zob. przypisek powyższy. — St.

uczniem, który się zwał *Colantonio del Fiore* (ur. 1352, † 1444) (*). On rozpoczyna nowy zwrot w neapolitańskim artyzmie; pozbył się złocistego dna, studyował naturę, uczył się perspektywy, słowem, w nim już wykluwa się czas wczesnego renesansu. Wrychle zaś te ciche wróżby ziściły się w sposób arcyświetny. Zdarzyło się, że mistrz, chodząc sobie pewnego wieczora po Neapolu, spotkał młodziuchnego kowala, który sprzedawał swoje wyroby, tak prześlicznie i z takim smakiem wykonane, iż zdziwiony malarz wziął młodego chłopca do domu swojego, polecając mu różne roboty kowalskie. Ten młodzieniaszek zwał się rzeczywiście *Antonio Solario* (ur. 1400 † 1455) ale go ludzie zwykle nazywali *Zingaro;* nie wiem, czyli dla tego, że się z towarami wszędzie włóczył, jak to czynią cygany; czyli téż dla tego, iż wówczas w Neapolu cyganie bywali doskonałymi kowalami, jak się to po dziś dzień jeszcze praktykuje u naszych sąsiadów na Węgrzech. Pracował tedy w domu sławnego, więc bogatego mistrza nasz Solario, pilnując żwawo młota i kowadła. Ale cóż się stało? — Colantonio miał córkę podlotka, prześliczną dziewczynkę. Zanim się kto spostrzegł, Zingaro zakochał się na zabój w pannie, a nawzajem ta panienka zaprószyła sobie oczka pięknym kowalem. Solario, aby uzyskać rączkę swojego bóstwa, postanowił najsilniéj zostać wielkim malarzem. Rzecz się wydała przed ojcem. Ten nie był od tego, ale rzekł: „dająć dziesięć lat czasu: jeżeli po tym terminie wrócisz znakomitym artystą, będzie ślub a wesele“. Zingaro ruszył w świat, uczył się sztuki po różnych miastach włoskich, a pracował usilnie bez wytchu, bez ustanku. Jego to praca i ten jego wrodzony wielki talent, przymierzywszy się z miłością ku pięknéj Neapolitance, dokonały cudów. Ex-kowal stał się jednym z najsławniejszych malarzy swojego czasu. Zanim jeszcze upłynęło spełna dziesięć lat, wierny Solario wyelegantowany, wystrojony niby jaki panek, wraca do Neapolu; lecz choć mu się serce zrywa, a piersi ledwie nie pękną, on nie bieży do swojéj ulubienicy, ale udaje się wprost do królowéj Joanny, i składając jéj obraz Madonny swojego pędzla, prosi, by go przyjęła darem. Gdy się królowa unosi nad cudownością malowania, Solario klęka, przypomina, że on jest owym Zingaro, owym kowalczykiem, co niegdyś tak często pracował młotem na jéj dworze. Joanna nie chce, nie może wierzyć jego słowom. Wtedy Zingaro na przekonanie maluje jéj wizerunek. Portret przewyborny! Wtedy królowa każe wezwać mistrza Colantonio. Ten zachwycony dziełem wychwala pod niebiosa nieznajomego mu wielkiego mistrza. Wtedy pojawia się Solario. Rozumie się, że niezadługo nastąpiło huczne

(*) Właściwie *Nicolaus Tomasi de Flore* (t. j. de Florentia). Dzisiejsi historycy sztuki nie przyznają mu już tego znaczenia, co dawniejsi. — St.



wesele. A Zingaro żył szczęśliwie ze swoją małżonką, a żył w dostatkach i zaszczytach w długie a późne lata.

A jeszcze on był starcem powszechnie od wszystkich czczonym, gdy przyszedł na świat człek, którego miłość podobnie z kowala przemieniła na świetnego mistrza. Jakoż daleko od Neapolu, bo w Antwerpii urodził się w roku 1450 jakiemuś biédnemu kowalowi synek. Gdy ten syn nieco podrósł, jął się ojcowskiego rzemiosła. I dość dobrze mu się z tém działo: więc myślał, że pozostanie przy tém kowadle swojém na życie całe. Ale miłość inaczéj rzeczy zrządziła. Niedaleko od kuźni jego mieszkała dorodna a wielce wykształcona dziewica. W niéj kochał się jakiś malarz. Za nią przepadał téż nasz kowal młody. Ale on tylko nieśmiało, bojaźliwie pokazywał sentymenta swoje. Bo uważał sobie, że jemu biédnemu często osmolonemu rzemieślnikowi ani mierzyć się z konkurentem, co był artystą, a chodził przy szpadzie, a miał piórko przy kapeluszu, choć i to prawda, że on malarz, choć artystą, był jakiś z osoby niepokaźny, niezgrabny, a kowal był gładkim, zwinnym chłopcem, któremu jasno a uczciwie z oczu patrzało. Pewnego razu ona dziwica, co była przedmiotem westchnień i marzeń obu młodzieńców, sama westchnąwszy głęboko, rzekła do poufnéj przyjaciółki: „Mój Boże! co to za szkoda, że ten malarz nie jest kowalem, i że ten kowal nie jest malarzem“! O tych słówkach mimo woli wypowiedzianych, szepnął ktoś kowalowi. Ten usłyszawszy co się święci, w chwili rzucił młot i opuścił kuźnię i co tchu chwycił się ołówka — nuż rysować, a potém malować; a potém został jednym z najznakomitszych niderlandzkich mistrzów. Więc ożenił się ze swoją panią i żył z nią długo a szczęśliwie. Tego mistrza wszyscy znają; bo nim jest *Quentin Messis.*

Uzupełniając atoli rzecz o naszym mistrzu Solario *(Zingaro)*, jak to w jego obrazach wyraźnie znać, że pokochał szkołę flandryjską, choć jéj nie naśladował; bo samo naśladowanie tworzy jedynie manierę. Solario odznacza się doskonałém modelowaniem, świeżym, wybornym kolorytem, głęboką uczuciowością a treścią duchową, uroczystą i zacną. Widno, że on studyował z miłością naturę, i że ją umiał ująć w całéj jéj głębi; bo zrozumiał, że przyroda otaczająca człowieka i jego dzieje winne się w obrazie nastrajać, nadawać do spraw ludzkich, a stać się niby ich metaforą a przenośnią. Takim był Zingaro współczesny florenckiemu mistrzowi Masaccio, który słusznie jak wiemy uchodzi za nowy zwrót sztuki a czoło epoki renesansowéj, więc malarzy XV wieku.

*Simone Papa* (*), dwóch braci *Pietro* i *Polito Donzelli* są uczniami Zingara. Czułym i rzewnym a jednak radośnym mistrzem był *Silvestro de Buoni* († 1484 r.); obok niego zasługuje na chlubne wspo-

(*) *Simone Papa*, starszy, ur. 1430, † 1499. — St.

mnienie uczeń jego *Antonio d'Amato*. Daléj świecą się jeszcze *Bernardo Tesauro*, *Erasmo Epifanio*, pojawiając się jakby na zamknięcie dziejów sztuki XV stulecia.

Czytelnikowi naszemu już od dawna wiadomo, iż po sztuce XV stulecia, to jest po epoce wczesnego renesansu następuje epoka późniejszego renesansu, to jest czas najwyższego artyzmu. Otóż ten czas znalazł także w Neapolu zacnych przedstawców swoich. Pierwszym z nich jest zaiste *Andrea Sabbatini* zwany po mieście urodzenia swojego zwykle *Andrea da Salerno* (ur. 1480, † 1545). Duch téj wielkiéj epoki parł i wróżył w piersiach Andrzeja, nie dając mu pokoju; Andrzéj atoli nie zrozumiał jeszcze téj mowy wewnętrznéj. Wtedy się zdarzyło, iż kardynał Caraffa umieścił w wielkim ołtarzu katedry obraz Wniebowzięcia Przenajświętszéj Panny przez *Piotra Perugina*. Obaczył ten obraz Sabbatini, zachwycił się, i już wtedy pojął te wróżby tajemnicze serca swojego. Rusza do Perugii, by uczyć się sztuki od mistrza Piotra. Ale wśród podróży zeszedł się na noclegu w austeryi z kilku artystami, co właśnie wracając z Rzymu prawili mu dziwy o mistrzu Rafaelu z Urbino, a ubóstwiając jego geniusz, rozpalili ogień święty w duszy młodego Andrzeja. Więc już teraz nie do Perugii, ale do Rzymu on śpieszy. I przybył do Rzymu, i siedm lat uczył się pod wielkim mistrzem, był jego najukochańszym uczniem a wybrańcem; przejął się uczuciem wielkiego nauczyciela i jego poglądem na świat. Ale to szczęście nie miało długiego trwania. Przyszedł list z Neapolu donoszący Andrzejowi o ciężkiéj chorobie ojca. Z ciśnioném sercem pożegnał się uczeń z nauczycielem a przyjacielem swoim, by dopełnić powinności synowskiéj.

Zaprawdę, gdy się rozpatrzysz w dziełach Sabbatiniego, przyznasz, że mistrz ten malował w czystości ducha a nieskalaném uczuciem, że on tak, a nieinaczéj tworzył; bo taką była jego piękna natura, bo nie mógł inaczéj. Zamiast dalszych rozwodów, położę tutaj dosłownie krótką a tak trafną krytykę jednego ze znakomitych znawców sztuki: „Sabbatiniego myśli są piękności i prostoty pełne; w jego dziełach to tylko przebywa, co żyje w myśli jego, a on nie myśli nigdy o sprawieniu efektu“ (Burckhardt).

Kończę rzecz o tym świetnym mistrzu opisem polotnym dwóch obrazów przechowanych w tutejszém muzeum Burbońskiém. Na jednym *Św. Mikołaj* na krześle; dwóch aniołów unoszących się w powietrzu zdobią głowę jego w arcybiskupią tiarę. Św. patron a orędownik młodzieży, jedną ręką podaje jabłko złote trzem klęczącym dziewicom, by je uratować od nędzy grożącéj im zagubą i hańbą, a z drugiéj strony krzesła klęczy trzech młodzieńców z postronkami na szyi; oni choć niewinni, już byli skazani na śmierć okrutną, gdy cudem obecność Św. Mikołaja ochrania ich z rąk rozjuszonego ciemiężcy. Drugi obraz przedstawia *Trzech królów* ze Wschodu, oddających cześć nowonarodzonemu Panu. — Pod gruzami



jakiéjś pogańskiéj a niegdyś wspaniałéj świątyni siadła Panna Przenajświętsza, obok niéj Św. opiekun. Pan Jezus na łonie Matki swojéj. Najstarszy z królów klęknął, on złożył koronę u stóp Bogarodzicy i całuje nóżkę świętego Pacholęcia, które bawi się złotém naczyniem przez starca ofiarowaném. Dwaj drudzy królowie stoją na uboczy i czekają chwili, w któréj i oni zdołają złożyć ofiarne hołdy swoje. Z daleka drużyna królów-wędrowców i konie i wielbłądy. Trudno się do syta napatrzyć tym dwóm obrazom!

Ten Św. Mikołaj z przepyszném obliczem, tyle w niém świętości uroczystéj — a te klęczące obok niego dziewice skromne, wstydne, w sobie stulone. Tu znowu ta gruppa z Bogarodzicy Św. Józefa i króla ochuchana wdziękiem anielskim! Ktoby tylko choć raz widział dzieła Rafaela, przyzna, że tutaj on żyje w duchu ucznia swojego, że przelał w niego własne uczucia, tętna własnéj duszy swojéj. I dziwisz się, jaka to potęga tego, co dobre i piękne. Jak złe przekleństwo szerzy złe, zarażając zbrodnią, tak, co święte i czyste w duchu jednego człowieka, rozsiewa się po sercach, niby przyszłych gwiazd nasienie i mnoży błogosławieństwo wśród ludzi.

Widzicie tedy, że jak we wszystkich ziemiach włoskich, tak i w Neapolu sztuka w XVI stuleciu obchodziła wiek swój złoty. Sabbati (Sabbatini) rozpalił to przeczyste, zacne pojmowanie sztuki w licznych uczniach swoich. Tak *Jan Bernardo Lama* (ur. 1506, † 1579), *Franciszek Santafede*, *G. Fr. Criscuolo*, *G. V. Corsi*, *G. B. Azzolini*, *Nigroni* i wielu innych. Wszak powyżéj wspomniany *Antonio d'Amato* przechylił się w stronę tych Rafaelistów (Burckhardt), i zostawił po sobie także poczet ważnych następców jak *Cesare Turco*, *Simone Papa* (młodszy) i t. d. Przedewszystkiém jednak tu przytoczyć należy *Jana Franciszka* (Gianfrancesco) *Penni*, znany częściéj pod przydomkiem *il Fattore*; on rzeczywiście urodził się we Florencyi (1488, † 1528); pracując atoli późniéj długo w Neapolu, wpłynął wiele na kierunek sztuki w tém mieście. Będąc uczniem Rafaela, starał się, ile sił swoich naśladować mistrza, o ile takowe naśladowanie było możliwe. Zdaje się atoli, że Sabbatini był od niego wyższym w poczuciu Rafaelowego geniuszu.

Otóż mistrze neapolitańscy: Sabbatini i Penni (il Fattore) byli uczniami Rafaela; obaj różnili się od siebie, lubo byli z sobą duchem a sercem pokrewni. Znalazł się atoli trzeci malarz będący także uczniem Rafaela, ale wręcz im przeciwny, a tym był *Polidoro Caldara* (ur. 1495, † 1543), którego zwykle *Polidoro da Caravaggio* zowią. Malarz tén urodził się wprawdzie w Toskanii, ale słusznie liczy się do malarzy neapolitańskich. Trzeba nam go ściśle odróżnić od nierównie późniejszego *Michała Anioła Amerighi da Caravaggio*, o którym późniéj mówić będziemy (*).

(*) Czytelnik młodszy także zechce odróżnić tego artysty od wielkiego olbrzymiego florenckiego mistrza Michała Anioła Buonarotti, który się rodził w mia-

Polidoro Caldara był tedy, jakem rzekł, także uczniem Rafaela, ale go przedzielała istna otchłań od uczuć przeczystych, nadziemskich swojego mistrza. Był to człowiek ogromnych zdolności, dzielny, pełen energii, ale namiętny, gwałtowny, przy tém rzucający się całą duszą w materyalizm gruby, spotęgowany prawie do ostateczności jakimś ordynaryjnym poglądem na świat, na naturę.

Caldara był z razu człekiem ubogim; przyszedłszy do Rzymu, służył jako pomocnik murarzom. Potém, imawszy się pędzla, malował wraz z przyjacielem swoim *Maturino* facyatę domów, a malował „szaro na szarém", przedstawiając dzieje święte i świeckie. Przybywszy do Neapolu skończonym artystą, wywarł ogromny wpływ na tamecznych malarzy, wzbił się w potężną sławę a bogactwo. Przecież zebrane skarby poszły mu na zgubę. Gdy bawił w Messynie, jeden z jego pomocników, zmówiwszy się z łotrami, napadł na niego w nocy, a pogrążonego we śnie udusił i zabrał z długim mozołem nazbierane pieniądze.

Polidoro był istotną przepowiednią owéj szkoły naturalistów, która mianowicie w Neapolu założyła straszną siedzibę swoją. Mistrz ten zostawił po sobie liczny poczet uczniów, z których atoli żaden nie zajaśniał nadzwyczajną smakowitością.

Czytelnikowi mojemu już dokładnie wiadomo, jak to po epoce *późniejszego renesansu*, więc po epoce najwyższego rozwoju sztuki, następuje w drugiéj połowie XVI wieku epoka *właściwego odrodzenia*. Wiadomo nam już, iż w téj epoce pierwszą potęgą jest *Michał Anioł Buonarotti*, i że wielu ze współczesnych i następców tego mistrza, chcąc naśladować jego geniusz olbrzymi, który był przecież wskróś osobniczy, oryginalny, wpadli w manierę i wypaczyli piękność form. I w Neapolu ziściła się staropolska przypowiastka o panu Krupie chcącym naśladować Jagiełłę. Takimi niepocieszny-mi naśladowcami Michała Anioła byli tutaj *Marco da Siena*, *Landolfo*, *Fr. Imparato*, *Francesco Santafede* i t. p.

Nie przeczymy atoli, że wśród zepsucia i dziwactw pojawiali się także prawdziwi artyści, którym szczęsny głęboki instynkt przewodził po lepszych drogach. Wśród tych przedewszystkiém godzien wspomnienia *Fabricio Santafede* (ur. 1560, † 1634) syn owego Franciszka. Fabricio był mistrzem, który nie kłamał ani sztuce, ani sobie, a obrawszy sobie, jak się zdaje, za ratowny talizman obrazy Zingara, stał się żywém świadectwem, jako wszystko, co wielkie,

steczku toskańskiém Chiusi, to odróżnienie tém potrzebniejsze, iż często we Włoszech custodowie pokazując dzieła Michała Anioła da Caravaggio, udają takowe za obrazy Buonarottego nazywając je dziełami Michała Anioła, a tak zwodzą mniéj bacznych podróżujących. Zdarza się ta pomyłka często i innym ludziom; tak np. pan Bazancourt znany dziejopis wojny Krymskiéj w najnowszém dziele swojém *La campagne d'Italie de 1859. Paris 1859*, mówiąc o miasteczku Caravaggio nazywa je „patrie du célèbre Michel-Ange" (Tom. II. str. 100).



zacne i piękne, zawsze i wszędzie działa nieprzemożoną potęgą. Zdarzyło się albowiem, że w roku 1647, zatém w trzynaście lat po śmierci tego mistrza, cały lud neapolitański zakipiał powstaniem Masaniella. Pospólstwo rabowało, szturmowało i paliło domy. Już lazaroni chcieli oddać na pastwę płomieni dom niejakiego Mikołaja Balsamo powszechnie nienawidzonego; gdy tłumy rozjuszone z palącém łuczywem obstąpiły dom, ktoś z ciżby zawołał, że się w nim znajdują dwie sale malowane przez Fabriciusza Santafede. Lud odstąpił zamiaru swojego, dom ocalał. Przyznajmy, że ten wypadek idzie na wielką chwałę malarzowi, ale na nierównie większą jeszcze lazaronom.

Wszak znowu po téj epoce, którąśmy nazwali czasem *właściwego odrodzenia* z kolei następuje w architekturze epoka *barokizmu*. Otóż wiemy, że zrazu się zdawało, jakoby sztuka malarska w téj epoce na długi czas odpadła, i że ją jednak niespodzianie szkoła *Caraccich* (często piszą dwa r) w Bononii dźwignęła ze śmiertelnéj choroby. Rzekliśmy też dawniéj, że ta szkoła zwała się *eklektyczna*, dla tego, iż ona uczyła, aby artysta studyował wzory odziedziczone po dawniejszych świetnych czasach, a naśladował w każdym z wielkich artystów przeszłości tę jego stronę, którą mistrze téj szkoły osądzili za godną naśladowania. Wiadomo nam, jako obok téj szkoły staje w tym czasie druga jéj nienawistna a wręcz przeciwna: bo szkoła *naturalistów*. U tych naturalistów natura sama przez się, natura gruba, nie zidealizowana, nieuszlachetniona, była najwyższym wzorem. Ta szkoła tedy pogardliwie na to wszystko spoglądała, co się duchem święci, co duchem stoi.

Lubo eklektyzm urodził się w Bononii pod przewodnictwem Caraccich, przecież on również, jak szkoła naturalistów nie wiązał się stale do jednego miasta. Były to dwa przeciwne sobie kierunki, które pojawiały się wszędzie gdzie tylko w téj epoce żyła sztuka. Mimo to atoli wyznajmy, że Neapol był właśnie miejscem, w którém niby główną kwaterę założyli naturaliści; w Neapolu téż najstraszliwiéj uderzyli na uczniów szkoły eklektycznéj.

Zdaje się, że sama natura Neapolu tak pieszcząca zmysły, tak gorąca i bujna czyniła to miasto ogniskiem ciałochwalstwa a namiętności gwałtownych i wrzących. Ośmieliłbym się tedy wyrzec, że naturalizm, będący właściwością artyzmu na téj gorącéj ziemi, staje się, jakby buntem materyi przeciw duchowi, jakby rozhukaniem bezdusznych żywiołów ślepéj przyrody przeciw myśli i wyższym serca poczuciom, jakby powstaniem tytanów szturmujących Olimp, by strącić ze słonecznéj stolicy Jowisza, uduchownionego władzcy świata. Naturaliści obchodzili apoteozę materyi, biorąc za najwyższą osnowę dla sztuki to wszystko, co grube a nizkie, co oszargane brudem ulicznym i co się wylęgło na śmieciskach społecznych. Tak się stało, że fizyognomie i postacie napiętnowane chucią a grzechem, stawały się bohaterami w obrazach historycznych, a niekiedy nawet wstępu-

jąc w malowania kościelne, świętokradzkiém zuchwalstwem udają mężów świętych i święte niewiasty.

Może czytelnikowi w téj chwili przed myślą stają owi holenderscy malarze, którzy niekiedy przedstawiali sceny cyniczne, ordynaryjne w swoich tak zwanych bombacyadach. Wierzajcie, że żadnego nie ma porównania między nimi a owymi naturalistami. Holenderscy malarze (np. Dav. Teniers, młodszy Adrian van Ostade a zwłaszcza Adrian Brouwer i Jan Steen i t. d.) malowali wprawdzie wiernie najniższą warstwę społeczności, więc hulających obtargańców, więc bijatyki opilców, więc szynkownie, karczmy, dymy fajczane i t. d. (*). Ale uważmy! naturalizm holenderskiéj szkoły właśnie dla tego nie razi, iż się objawia w takowych a nie wyższych sferach życia; iż się nie przenosi w dzielnice, będące same przez się poważne i wielkiego znaczenia. Ci artyści holenderscy swoich gburów a nicponiów osadzają właśnie w karczmie i szynkowniach; bo wiedzą, że tam właśnie miejsce im przynależne; a same znów te obszarpane bohatery kuflowe na obrazku, rade są z tego; oni nie mają wyższych pretensyj — im tak miło i lubo w tych knajpach; oni nie chcą bynajmniéj być czémś więcéj, niż w saméj rzeczy są. A nadto wejrzyj w głębie takich holenderskich obrazków, a obaczysz w nich coś wyższego nad surowy naturalizm; obaczysz, iż mistrz zajmuje stanowisko nierównie wyższe, niż sama ta osnowa, którą on w obrazku przedstawia. Jakoż malarz uchwycił tę osnowę z humorystycznéj strony i z uśmiechem podaje ją widzowi, jako żartobliwy koncept a facecyą. A jeżeli nawet zdarzało się, że ten lub ów z tych malarzy holenderskich sam się w rzeczywistości oddawał takiéj hulackiéj kompanii, i lubił pijackie szynkownie i karczmy; przecież i wtedy w jego malowanych szynkowniach i pijanéj grającéj hołotce wyraźnie widać, że on wiedział dobrze, że po za takowym życiem jest jeszcze coś wyższego, zacniejszego na świecie.

Inaczéj się dzieje z naturalistami włoskimi; bo ci to, co nizkie, co materyalne, cyniczne, za prawdę uważają być wielkiém, ważném i otaczają aureolą: więc za nic mają sobie rzeczy prawdziwie wielkie a duchowe. W tém właśnie tkwi ich cynizm. Ta szkoła w zuchwalstwie bezbożném wywleka z moralnego bagna figury, których twarz sponiewierana, oszargana grubą namiętnością a wszeteczeństwem, a przeniosłszy je na obraz, czynią z nich Zbawiciela ludzkości! — Nie zbyt trudnoby przyszło i w naszych czasach znaléźć analogie, a nawet straszne obrzydliwe, zwłaszcza po za dziedziną malarstwa.

Jednak wróćmy do malarzy neapolitańskich, a mianowicie uważmy fakta wielce zajmujące. Jest rzeczą prawdziwie uderzającą, iż prawie bez wyjątku artyści należący do téj szkoły odbyli życie

(*) Zob. Listy z Krakowa T. I. str. 142 i nast.



burzliwe, awanturne, miotane dziwną nieraz koleją losów, a często skażone niecnością a zbrodnią. Ten fakt jest niezaprzeczony. Zdaje mi się atoli, iż bez naciągania wytłómaczonym być może. Jakoż ten sam materyalizm buntujący się duchowi, też same namiętności zmysłowe, które występowały w ich dziełach, przebywały również w piersiach malarzy i również w nich buntowały się prawdom duchowym i zasadom poczciwości i nie dawały im spokoju i pędziły i ścigały ich przez świat, przez życie, niby opętańców złym mocom zaprzedanych.

Uważmy, że właśnie w okresie téj szkoły pojawiają się owe konwulsyjne wstrząśnienia we Włoszech, a które mianowicie w Neapolu za sprawą Masaniella, choć na czas krótki, poruszyły do dna węgły społeczne. I nie dziw! Bo jak poezya tak i sztuka każda jest wyrazem treści, która się w sercu spółczesnych pokoleń święci. A rzeczą godną uwagi, że wielu z celnych malarzy téj szkoły należeli do różnych ówczesnych ruchów a krwawych wywrotów.

Przecież zachowując słuszność, powiedzmy, że owe powyższe scharakteryzowanie téj szkoły jest ogólne, więc tyczy się wprawdzie większéj części artystów do niéj należących, ale przecież nie wszystkich. Wypada nam jeszcze dodać, że ten naturalizm surowy, gruby był wywołany właśnie drugą ostatecznością, bo jakimś kierunkiem chorowitym sztuki, bo jakąś idealnością kłamliwą, za nic sobie ważącą naturę, a kochającą się w słodkawéj sentymentalności, w fałszywéj słodyczy, a miękkości bezkostnéj. A co do maniery wyznajmy, że wielu znakomitszych nawet eklektyków nie zdołało się od niéj uchronić, co łatwo nam pojąć; bo naśladowanie choćby najdoskonalszych wzorów, wybieranie między niémi, często bardzo do maniery a wymuszenia nienaturalnego prowadzi; bo jest raczéj rzeczą namysłu i chłodnéj teoryi, niż wewnętrznego ciepła a natchnienia.

Uczyńmy teraz już przegląd naturalistów najcelniejszych, którzy żyli w téj epoce w Neapolu.

*Michel Angelo Amerighi* (Amerigi, Merigi) *da Caravaggio* jest najstarszym rejem téj szkoły, a jak go niektórzy zowią, jéj istnym cechmistrzem. Caravaggio pędzlem, jakby trybun gwałtowny, powstaje przeciw onéj wymuskanéj, nienaturalnéj, wymuszonéj, słodkawéj sentymentalności; lecz przerzucając się w ostateczność wprowadza do dzieł swoich surową naturę i grubaszność zdziczałą. Amerighi, urodziwszy się w roku 1569 w Caravaggio (lichéj mieścinie w Medyolańskiém), odbył młodość podobnym trybem, jak ów starszy imiennik jego Caldara da Caravaggio; bo i on z razu był pomocnikiem murarskim, w Rzymie został malarzem, potém rusza do Wenecyi, by się uczyć kolorytu od tamtejszych mistrzów; późniéj wrócił do Rzymu i rozpoczął zaciętą wojnę z idealistami, którzy ze swojéj strony za nic sobie mieli naturę, a mógł być ich strasznym przeciwnikiem; bo ogromne, nadzwyczajne zdolności łączyły się u niego

z żelazną, niczém nie przełamaną wytrwałością, idącą na przebój ze wszelką trudnością. Caravaggio powleka ściany izby swojéj na czarno, zostawując w niéj jedno tylko okno, by zyskać oświetlenie potężne, olbrzymie. W téj izbie sobie pracuje bez wytchu, zacięcie, nieznękanie. I prawda, tym sposobem nauczył się potężnych i gwałtownych świateł i cieniów. Gdy atoli takowe były wywołane sztucznością, więc musiały być nierównie gwałtowniejsze, potężniejsze, jaskrawsze, niż w naturze, a tém samém stały się nienaturalne. A tak Caravaggio, co chciał być niewolniczym sługą natury, przesadzając w swéj służbistości staje się właśnie niewiernym téj naturze. A co się tyczy jego koncepcyi a pojmowania rzeczy świętych, dość powiedzieć, że niektóre z jego obrazów przeznaczonych do kościołów tchnęły naturalizmem tak materyalnym, tak dzikim a cynicznym, że potrzeba było wycofać je z ołtarza, bo się stały zgorszeniem nawet w tym wieku gorszącym.

Długoby nam wypadało prawić, gdybyśmy chcieli choć w części opowiedzieć te awantury, które tym naszym malarzem ciskały po świecie. Był to kosternik, kłótnik i zawadyaka, chciwy rozpraw krwawych, rwący się za lada przyczyną do szpady, ile razy mu się ku temu choć najdrobniejsza nadawała sposobność, a porywał go do bójki temperament niepohamowany, namiętny. Zdarzyło mu się w Rzymie, że wśród jednéj z takich rozpraw zabił przeciwnika: więc uciekł z Rzymu, a po wielu niestworzonych przygodach dostaje się na wyspę Maltę, gdzie malował obrazy dla kawalerów zakonu. Otóż ten człowiek, który zawsze poniewierał tém wszystkiém, co inni sobie za coś ważyli, który deptał wszelką ogładę i znaczenie społeczne, teraz w Malcie zazdrościwém okiem patrzał na układne, uroczyste, harde formy maltańskich kawalerów i zapalił się żądzą otrzymania szlachectwa. Wielki mistrz za dwa obrazy udzielił mu te tak dla niego pożądane szlacheckie herby. Wtedy w okamgnieniu Caravaggio urósł w pychę, zelżył jednego z kawalerów. Obraziwszy tedy dumę hardego zakonu wtrącony był do kaźni. Z więzienia ratuje się ucieczką, chroni się do Sycylii, ztamtąd płynie do Neapolu. W tym Neapolu już na piękne osiada, pracuje, wzmaga się w sławę i wywiera ogromny wpływ na sztukę. Nie długo atoli używa tego pokoju! Znów zadziera kłótnią krwawą, znów ucieka i umiera niby uduszony własną namiętnością swoją, mając dopiéro lat czterdzieści (1609).

Drugi znakomity mistrz téj szkoły *Józef Ribera* (Ribeira) znany światu pod imieniem *Spagnoletto*, rodzi się blizko o dwadzieścia lat późniéj niż Caravaggio (bo w roku 1588). Ribera wprawdzie przyszedł na świat w Hiszpanii, ale będąc jeszcze małym chłopcem dostał się do Rzymu. Tutaj twardą, mozolną odbył młodość. Niedorostek party nie wstrzymaną żądzą rysowania siadywał na bruku, rysując i kréśląc obrazki. Pewnego razu jeden z kardynałów naszedłszy przypadkiem biédnego, zgłodniałego ulicznika, rzucił okiem



na jego rysunki, przeczuł ogromne jego zdolności: więc wziął go do pałacu swojego, każąc kształcić go w sztuce. Z razu tedy ubogi młodzieniaszek używał wygód i zbytków, o których mu się dawniéj ani śniło. Ale wróżka, co zawsze i zawsze żyje w piersiach nadzwyczajnych ludzi, gadała mu dzień i noc, strofując go za te rozkosze ponętne, grożące mu zgnuśnieniem. Więc Spagnoletto opuszcza wygódki i zbytki pałacu, oddaje się dobrowolnie nędzy i zniewala się do wytrwałéj pracy, żywiąc się wśród téj twardéj wyćwiki resztkami potraw niedojedzonych przez zamożniejszych współuczniów. Późniéj rusza na północ Włoch i studyuje prace Caraccich, Coreggia i wielkich kolorystów weneckich. Gdy jednak przybył do Neapolu, już go tak potężnie ogarnęła atmosfera Caravaggia, że go sobie obrał wzorodawcą a najwyższym mistrzem swoim. Tak tedy Ribera nie oparł się prądowi czasu swojego, stając się naturalistą w całém znaczeniu tego wyrazu; i zapewne do tego kierunku parła go własna skłonność serca. Wyznać atoli należy, że pod wielu względami, zwłaszcza co do kolorytu jest nierównie wyższym od Caravaggia. Naturalizm pojawia się u niego jeszcze skrupulatném wyrobieniem najdrobniejszych drobnostek natury: więc z prawdziwém miniaturowém amatorstwem udaje każdy włosek, każdą zmarszczkę, brodawkę każdą, szorstkość na skórze i t. d. A prócz tego Ribera osobliwie się kocha w przedmiotach okropnych, i z wielkiém zadowoleniem maluje przedmioty ohydne: więc męki okrutne, więc niewypowiedziane boleści i katusze; a to z tak straszliwą prawdą, że te obrazy jego trzeba było niekiedy usuwać z przed oczu kobiét. Wszak jedno z jego dzieł widzieliśmy w Wenecyi w pałacu Vendramin-Calergi (u księżnéj Bery) (*) — był to ów Cato tak dla nas wstrętny, co zadawszy sobie ranę, rozdziera ją palcami, przytém okropnie krzyczy (!). A jego obraz męczeństwa Św. Bartłomieja, z którego oprawcy drą pasy, wyniósł go tak wysoko w sławę a wziętość, iż wice-król uczynił go najwyższym dyrektorem wszystkich prac artystycznych wykonywanych za sprawą rządu (**). Zatém Spagnoletto był malarzem mody. Mieszkał pałacowato, otoczony czamerowanym dworem sług; trzymał przepyszne konie, wyprawiał szumne festyny. Nawet szczęście doczesne mu się uśmiechało, ożenił się z miłości, a cieszył się gronem dorodnéj dziatwy: słowem człekowi, co niegdyś chłopięciem, rysując siadywał na bruku ulicznym, a żywił się ogryzkami zostawionémi przez kolegów, teraz wszystko sprzyjało, co tylko stanowić może szczęście doczesne człowieka.

---

(*) Zob. T. I. str. 262.

(**) Fiorillo T. II. str. 806. (*Jan Fiorillo*, niemiecki historyk sztuki ur. w Hamburgu 1748 um. w Getyndze 1821 roku. Kremer cytuje tu jego dzieło: *Geschichte der zeichnenden Künste*, 5 tomów. Göttingen. 1808 r. — St.)

Obok Ribery wspomnieć należy przynajmniéj o dwóch jeszcze artystach téj szkoły: jednym był *Bellisario Correnzio* (ur. 1558, † 1643) a drugim *Giambatista Caracciolo* († 1641). Ten Caracciolo naśladował szczęśliwie Annibala Caraccego; przecież nie mógł nigdy pozbyć się świateł i cieniów jaskrawych, które przejął od Caravaggia (*). Correnzio z rodu Grek był wielce znakomitym malarzem, ale był złym człowiekiem: wszak otruł własnego ucznia swojego *Ludwika Rodriga*, widząc w nim rozwijający się talent mogący zaćmić sławę mistrza. Nie wiele lepszym od niego był Caracciolo.

Zdarzyło się, iż wyższe władze w Neapolu i przełożeni kościołów pragnęli sprowadzić do swojéj stolicy obcych a najsławniejszych w świecie artystów dla ozdobienia obrazami niektórych kościołów. Wtedy neapolitańscy malarze w liczbie kilkunastu sprzysięgają się nawzajem, przyrzekając sobie, iż użyją wszystkich i jakichbądź środków, by nie dopuścić żadnego obcego malarza do pracowania w Neapolu. Na czele téj bandy stanął przemożny i dumny podpanek Spagnoletto.

Pierwszy z obcych, który się pojawił w Neapolu, był *Annibal Caracci* (ur. 1560, † 1609), wezwany do wykonania niektórych obrazów w kościele Ś-go Ducha i Gesu Nuovo. Annibal maluje mały obrazek niby dla pokazania swojego stylu. Correnzio i jego poplecznicy z krzykiem wyrokują, że A. Caracci nie ma żadnego talentu do stworzenia wielkich kompozycyj. Caracci widząc się otoczonym zewsząd wrogami z niesmakiem w sercu, schorzały i znękany na ciele i duszy wśród strasznych piekących upałów, wraca do swojego ukochanego Rzymu. Zaledwie atoli do niego przybył, umarł (**).

W rychle komissya zajmująca się przystrojeniem kaplicy (del tesoro) w kościele Ś-go Januaryusza zaprasza *Kawalera d'Arpino* (ur. 1570, † 1640). Ten kawaler będąc malarzem błyskotnéj a niezasłużonéj sławy w rychle zrozumiał grożące mu niebezpieczeństwo: więc wyniósł się bez trudności z Neapolu, zwłaszcza, gdy był hardym a bogatym, więc niedbającym o neapolitańskie zarobki. Na jego miejsce przyjechał znany ze świetnego imienia *Guido Reni*. Guido rozpoczął pracę. Pewnego jednak razu dwa draby napadli jego służącego, i zbiwszy go prawie na śmierć, odchodząc rzekli do mdlejącego, by swojemu panu oświadczył, iż i jego podobny los spotka, jeżeli natychmiast nieopuści Neapolu. Odjechał tedy Guido Reni (***).

(*) Lanzi T. I. str. 581.
(**) Lanzi T. I. str. 582.
(***) Zob. T. III. str. 122, oraz zajmującą książkę: Les hommes célèbres de l'Italie. Paris 1845. str. 158. Co do faktów tyczących się malarzy neapolitańskich byłem zniewolony czerpać niekiedy z tego dzieła; bo biblioteka uniw. Jagiell., zbiory prywatne książek w Krakowie posiadają niewiele z tych autorów, którzy są bezpośredniém źródłem dla żywotów neapolitańskich malarzy. Wszak Lanzi l. c. i Fiorillo w Tomie III dość obszernie i gruntownie rozprawiają w tym względzie, a Giov. Baglione podaje choć krótko niektóre ciekawe szczegóły o tych malarzach.



Łatwo zrozumieć można, że wtedy już taka trwoga padła na wszystkich obcych malarzy, iż nikt nie chciał przyjąć zaprosin do Neapolu. Znalazł się przecież jeden, który się nie przestraszył, a tym był *Franc. Gessi* (*), uczeń Guidona, szlachcic bonoński starego rodu, a malarz wdzięcznego pędzla, naśladujący doskonale swojego mistrza. Przyjechał Gessi do Neapolu, nie bojąc się wcale onéj zaczajonéj bandy. Jakoż gdy sam był zawadyaką a rębajłą, nie unikał, ale owszem pragnął bójki. Więc chodził po Neapolu z przypasaną ogromną szpadą z wąsem zadartym a z kapeluszem kiciastym na bakier. Drwił sobie z wrogów, niby ich wyzywając na lepsze. Co więcéj; on z sobą sprowadził do pomocy dwóch młodych malarzy, co się dzielnie znali na sztuce krzyżowéj. Pewnego dnia atoli ktoś zaprosił obu młodzieńców na statek, podobno pod pozorem przejażdżki morskiéj. Od téj chwili oba gdzieś zniknęli. Gessi stroskany użył wszystkich środków, by odszukać młodzieńców. Nadaremnie! przepadli gdzieś na zawsze bez śladu. Gessi złamany na ochocie i odwadze — wyjechał z Neapolu (**).

Wtedy wezwany został słusznie wsławiony w świecie *Dominik Zumpieri* znany pod imieniem *Dominichino* (ur. 1581, † 1641). Kardynał Buoncompagna i sam wice-król przyrzekają mu bezpieczeństwo i obronę od napastników. Mimo to żona mistrza, jakby smutném przeczuciem wiedziona, błaga męża, by się nie narażał na ciosy onych milczkiem zaczajonych wrogów. Daremne były jéj łzy, daremne prośby przyjaciół. Dominichino, widząc dla siebie otwarte pole sławy, a może także ujęty będąc wielce sutą na owe czasy nagrodą, udał się w drogę, i stanął w Neapolu. Kardynał i wice-król zagrozili ciężką karą każdemu, kto się ważył słowem lub czynem wystąpić przeciw wielkiemu artyście. Ale te wszystkie groźby na nic się nie zdały. Nieprzyjaciele to podmówili robotników, by tynk pod malowanie zaprawiali wapnem: by taki tynk wraz z malowaniem odpadał; to popsowali mu farbę — to odskrobywali ze ściany skończone obrazy i t. d. Dominichino będąc człowiekiem potulnym i cichym, nieśmiałym, słabowitym, pracował w ciągłych niepokojach i trwodze. Zdaje się nawet, jak gdyby niekiedy przyciśniony strachem tracił panowanie nad sobą. Jakoż pewnego razu dosiadłszy konia pędem prawie nieodpoczywając, pośpieszył ku Rzymowi i dopiéro się zatrzymał pod Rzymem we Frascati, gdzie go całém sercem przyjął u siebie kardynał Aldobrandini.

Tymczasem Neapolitanie zatrzymali mu żonę i dzieci, jako zakładników, chcąc go zniewolić do powrotu a dokończenia porozpoczyna-

(*) *Gessi* ur. 1588, † 1649 roku. — St.
(**) Lanzi l. c. str. 582. — Fiorillo T. II. str. 799.

nych prac. Nakoniec, podobno po upłynieniu całego roku, gdy się już zdawało, że wrogi jego przycichły, wrócił do Neapolu. Tam niecną intrygą dodany mu był jako współpracownik *Jan Lanfranco* (ur. 1581, †1647). Był to malarz na ówczas wielce głośny, ale który atoli dziś w oczach znawców uchodzi za istne uosobienie upadającéj sztuki. Ten Lanfranco już w Rzymie okazywał nienawiść swoją dla Dominichina, a ta nieprzyjaźń jego właśnie była tajemnym powodem, dla którego go wybrano na kolegę nieszczęśliwemu mistrzowi. Obaj mieli w jednéj i téj saméj kaplicy pracować. I wyobraźmy sobie, że Spagnoletto śmiertelny wróg Dominichina był przeznaczony do wykonania z nim wspólnie obrazu olejnego.

Długo rozpatrywałem się w téj kaplicy tym pracom Dominichina. Żałość serdeczna bierze, na myśl, że ten znakomity mistrz tutaj tworzył, pracował, silił się, mając tuż obok siebie zawistnych wrogów, czyhających na zgubę jego. Twierdzą, że wśród pracy ciągle widział przed sobą niby przepaść ciemną a rozwarty grób. Przyszło do tego, iż własną ręką przyrządził sobie pokarm, obawiając się trucizny (*).

Rozpatrywałem się w tych obrazach będących jakby dziećmi jego boleści, testamentem jego uczuć a ostatecznem pożegnaniem ze sztuką i ze światem.

Opiszę czytelnikowi jeden z nich; bo one świecą jasno, promiennо, niby słońce przed zachodem. Nasz obraz znajduje się w części sklepienia kopuły. Dominik Zampieri przedstawił łaski, które Ś-ty Januaryusz wybłagał od Bożéj miłości dla Neapolu w dniach smętku i trwogi, bo w czasie strasznego moru. U dołu obrazu niewiasty z dziatwą małą. Pierwsza z nich podniosła wysoko kielich, okazując go wyższemu światu i modląc się rzewnie, głęboko; druga lewą ręką tuli do siebie dwoje dzieci, prawą wyciąga ku niebu, a serdeczną troską znękane oblicze w górę zwracając; trzecia oba ramiona wznosi gorącém błaganiem; one wszystkie trzy stały na stopniach ołtarza. A nad niewiastami Św. Januaryusz orędownik ojczystéj swojéj ziemi podtrzymywany przez bożych aniołów, jakby ulatując w niebiańskie sfery zbliża się przed Boga oblicze, składa ręce modlitwą błagalną, przyczynia się za strapionym ludem swoim, co na ziemi ciężką łamie się klęską i woła ratunku. A Bóg na obłokach w jasności wiekuistego majestatu otoczony cherubinów gronem, ku ziemi skłonił łaski pełne oblicze, rozłożył ramiona wszechmocnéj potęgi a miłości, i ulitował się ludzkich cierpień. Wysłuchane są modły bożego wybrańca! Taka jest treść tego obrazu pełna świętéj poezyi, niby śpiewanie psalmisty. Co do formy trudno podać słowami godne jéj wyobrażenie. Wysoka, szlachetna piękność niewiast, falistość bogata, a pełna harmonii ich szat, uroczystość, a przecież gra-

(*) Nagler, Künstlerlexicon. T. XXII. str. 192.



cya ich figur, naiwność niewinna dzieci; wysoki majestat w postaci bożéj, a słodycz nadziemska, a ufność tchnąca na twarzy świętego opiekuna: to wszystko tworzy całość, którą łatwiéj przeczuć, niż opisać można. Rzekłbym, że mistrz, tworząc postać błagającego orędownika modlił się sam do niebiańskiego Ojca wszechmiłosierdzia i miłości.

Dominichino nie wykończył wszystkich przeznaczonych mu prac, bo tworząc te nieśmiertelne obrazy swoje, sam umarł śmiercią ziemską, a było to w roku 1641. Małżonka jego twierdziła, że umarł na zadaną truciznę. Zgasł Dominichino wśród męczarni i katuszy duszy „zostawując bezstronnéj potomności uznanie jego chwały, niecnie skrzywdzonéj za życia“ (*).

A cóż się stało z jego wrogami? Caracciolo umarł w tym samym roku. A we dwa lata późniéj, bo w roku 1643 Bellisario Correnzio spadł z rusztowania, i zabił się. Ribera sam jeden pozostał, wzdymając się sławą i bogactwem hardém. Będąc potentatem w sztuce odbierał pokłony i hołdy od świata. Wszak nawet artyści składali mu zewsząd w ofierze bogate dary, by sobie u niego wyjednać łaskawe wyroki o pracach swoich. Tak świecistość życia, brzęk i szum sławy, dymne kadzidła pochlebców odurzały sumienie i wrzawą zewnętrzną przytłumiały głosy wewnętrzne.

W sześć lat po śmierci Dominichina (w roku 1647), przybył do Neapolu nowy wice-król Don Juan d'Austria syn hiszpańskiego Filipa IV. Młody książe był przysłany na poskromienie powstania Masaniella (Masa Aniello, Tomase Anielo), chcącego wyswobodzić neapolitański lud z pod hiszpańskiego ucisku. Po zamordowaniu Masaniella, po wielu okropnościach, znów Hiszpania stała się panią Neapolu, a Don Juan jéj hardém a świetném uosobieniem. Znakomite stare rody, bogactwo i słynne talenta, gromadzą się dworem około młodego księcia. I Spagnoletto należy do planet krążących około nowego słońca, i on łaskami i honorami obsypany. Przecież to za mało dla ambitnego malarza; on pragnie podejmować we własnym domu Don Juana i przyćmić okazałością wszystkie festyny dotychczas wyprawiane na cześć hiszpańskiego księcia. Don Juan przyjmuje łaskawie zaprosiny. Ribera na szczycie szczęścia przesadza się w ustrojeniu domu, przepychem garściami wyrzucając złoto by dogodzić próżności swojéj. Gdy chwila balu nadeszła, sam z rodziną ubraną w złociste lśniące szaty przyjmuje księcia. Żona malarza i jego córki miały zaszczyt ucałowania ręki jego wysokości prześwietnéj, a to nawet przed wszystkimi innymi gośćmi, choćby najwyższéj rangi. Piękność nadzwyczajna Maryi Róży, jednéj z córek gospodarza, urzekła podziwem Don Juana d'Austria. A Marya

(*) Tak się wyraża Selvatico w Storia delle Arti del Disegno, T. II. str. 778.

Róża była najukochańszém dziecięciem Ribery — on w niéj żył, w niéj widział gwiazdę duszy swojéj. Więc szczęście i duma prawie nie rozsadziły ojcowskiego serca, gdy widział, jako na balu ten tak wielki pan najczęściéj rozmawiał z Maryą Różą, że najczęściéj z nią tańcował, pomijając damy najwyższego rodu.

Kilka dni minęło; Ribera wraca z pracy do swojéj rodziny i — nie zastaje już w domu swojéj ukochanéj Maryi Róży! — uprowadził ją Don Juan, który mniemał, że w obec wysokiego jego pochodzenia, bajką miłość zdradzona niewinnéj dziewczyny, i że srom i nieszczęście bezdenne rodziny jakiegoś tam malarza, to śmiechy, że świetny ród to przywiléj na nikczemność.

Grom boleści i hańby uderzył śmiertelną raną w serce dopiéro nie dawno tak dumnego Ribery i starł hart jego duszy. — On umarł za życia — świat około niego ogłuchł, oniemiał. Nieszczęsny ojciec opuścił miasto i osiadł w oddalonym od świata dworku za Posolippo. W tej strasznéj samotności milczał przez dnie całe, zobojętniał dla sztuki, dla siebie samego. Ale teraz z wnętrza duszy wypływały na wierz krzywdy wyrządzone ludziom a zbrodnie dokonane na sztuce i na potomności. Rozwarły się groby i z nich występowały postaci umarłych, nie dając mu pokoju i stając dniem i nocą przed oczyma.

Pewnego razu Spagnoletto kazał sobie podać konia. Żona, i dzieci uradowane były tém żądaniem, upatrując w niém jakiś zwrot umysłowy, jakąś odrodzoną chęć do życia. Siadł na konia mistrz — pojechał, i już więcéj nie wrócił, nikt już ani jego, ani konia nie obaczył. Stało się to w roku 1656; w 15 lat po śmierci Dominichina.

Za nim z kolei przedstawię czytelnikowi najgłośniejszego ze zwolenników Ribery, wspomnę o uczniu znanego wam Caracciola: był nim *Massimo Stanzioni* (1585, † 1656), który lubo wyszedł ze szkoły Caracciola, kształcił się pilnie na wzorach Annibala Caraccego i Lanfranca, a przedmiotem najwyższéj jego czci był szlachetny Santafede. Mógłby tedy uchodzić za zupełnego eklektyka gdyby się nie był zbliżył do naturalizmu przez przyswojenie sobie wiele właściwości Caravaggia i Spagnoletta. Stanzieni dla świetnych talentów swoich stał się także solą w oku Ribery, który najnikczemniejszemi podstępami psował mu jego obrazy. Żadna złość atoli nie przemogła chwały Stanzioniego; bo liczne jego dzieła świadczą po dziś dzień, że był wielkim mistrzem kolorytu, zapatrującym się na sztukę z wysokości uroczystéj a przezacnéj.

Teraz już powitajmy z kolei istnego kochanka muz, który jako malarz był władzcą pierwszego rzędu w świecie barw i świateł i również mistrzował dzielnie w państwie tonów i muzyki i nawet dosługiwał się poetyckich wianków. Tym wybrańcem natury był *Salvator Rosa*. I zaprawdę miło nam na sercu, że przecież wśród tych neapolitańskich malarzy a naturalistów, najczęściéj skażonych



ciężką winą, a nawet zbrodnią, spotykamy postać tak sympatyczną a przytulną dla uczuć naszych. Istotnie — Salvator mimo tego i owego, coby nam się może w jego żywocie nie zdawało, był z gruntu dobrym człowiekiem. A nie mogło być inaczéj! Kto nie miłością sztuczną, przyuczoną, ale szczerze, głęboko kocha muzykę, komu melodye i harmonie są życia potrzebą a oddechem duszy, ten zaiste nie może być złym człowiekiem! Bo mimo jego wiedzy te melodye i harmonie, choć zmysłowe, przemawiając o nadzmysłowéj świata harmonii, bronią od dźwięków fałszywych a od uczuć niedobrych. Salvator Rosa — to geniusz hardy a dumny, a przecież znów ciepły a miękki — to człowiek gwałtowny, a przecież tkliwy na miłość, a otwarty dla zacnéj przyjaźni — on awanturny, i chętnie i gracko się rozprawia ze szpadą w ręku, a jeszcze dzielniéj rani ostrą satyrą i drwiącym dowcipem, a jednak znowu umie zapłakać krwawemi łzami nad niedolą swojéj rodziny a przyjaciół od serca (*).

Ten człowiek nadzwyczajny urodził się pod Neapolem w roku 1615. Ojciec jego, który był geometrą i niby także architektą życzył sobie, aby syn został księdzem. Salvator nie czuł w sobie powołania do stanu duchownego, jednak z namowy ukochanéj matki, młody sowizdrzał udał się do klasztoru na wychowanie. Rozpoczęły się nauki od ćwiczenia w językach starożytnych, zwłaszcza w łacinie. Im bliżéj się oswajał młodzieniec z tym światem umarłym, tém serdeczniéj się w nim rozmiłował: więc późniéj nie znał już wyższego szczęścia nad studya dawnych klassyków. A wiecie, jako duch tych starożytnych pisarzy ściera na życie całe z duszy surowiznę uczuć i przezwycięża wewnętrzne duszy barbarzyństwo. Ta przeto miłość do starożytnéj literatury poszła młodzieńcowi na zbawienie; bo mu się stała ratownym talizmanem od grubaszności uczuć, któréj podpadł Caravaggio i Spagnoletto, nie znający wyższego wychowania. Gdy atoli późniéj przychodziło młodzieniaszkowi w klasztorze jąć się filozofii scholastycznéj, już na żaden żywy sposób nie mógł w niéj zasmakować. I rzeczywiście miał słuszność młody Salvator; bo ta wrzekoma a tak subtelna filozofia była istną pajęczyną, w któréj więził się rozum zdrowy, a lotność śmiała fantazyi. Nie ma tedy dziwu, że młodzieniec, którego geniusz piękności uświęcił na artystę, nie chciał się uczyć téj filozofii, a natomiast rysował, malował po ścianach klasztornych fantastyczne wyskoki swojéj wyobraźni. Skończyło się na tém, iż zakonnicy widząc, iż nie przemogą uporu swojego ucznia, wydalili go z kongregacyi na wielkie strapienie jego rodziny. Sam zaś Salvator odetchnął głęboko, widząc około siebie

(*) Żywot Salvatora Rosy opisał obszernie Giov. Batista Passari, i dodał takowy do dzieła: Le vite de' Pittori, scultori i t. d. napisanego przez Giov. Baglione Romano. Napoli 1733. in 4. Z téj pracy Passarego korzystałem.

zamiast poważnych ścian zakonnych świat zielony i morze — i ludzi cieszących się życiem: zatém oddawał się szczęściu, wyśpiewywał przy gitarze piosenki i melodye własnego wynalazku, a oddawał się całą duszą malowaniom, zwłaszcza, gdy mąż starszéj od niego siostry niejakiś Ciccio Fracansano był malarzem; więc Rosa z razu kopiował malowidła szwagra swojego, ale w rychle malował już z natury widoki, które mu przypadały najwięcéj do smaku. Ale wnet ciasno i duszno mu było w domu ojcowym; bo w młodzieńcu parł duch tęskniący gdzieś w daleką dal. Wrychle więc z ubogim tobołkiem na kiju, puszcza się piechotą w Abruzzy, w Kalabryą. Dostaje się w tamtejszą dziką straszną naturę, w ów górski skalny świat, kędy urwiska groźne, zawrotne szczyty, otchłanie bezdenne prawią o tragedyach, które tu niegdyś odgrywały potęgi przyrody, świadczą o walkach i łamaniach się między sobą żywiołów. Z rozkoszą zuchwałą Salvator poi serce i oczy temi widokami kamienistego chaosu, spina się po bezdrożach, nadobłocznych, kędy gospodarzami orły. Najczęściéj samotny, niekiedy tylko głód wiedzie go do zdziczałych mieszkańców, którzy niby pasterzami, niby rozbójnikami, gnieżdżą się po dolinach odsuniętych od cywilizowanego świata. Dusza młodocianego artysty płonęła wewnętrznym pożarem: więc by ułagodzić ognie wewnętrzne, rysuje owe widoki srogiéj natury, i ruiny dawnych zamków, lub klasztorów, co się już od dawna zamieniły w legowiska dzikiego zwierza.

Zdarzyło się, iż pewnego razu otoczony przez bandytów, został ich jeńcem. Już podobno miał z ich ręki zginąć, przypłacając życiem za rozkosze doznane wśród téj chaotycznéj, dzikiéj natury; ale wśród zbójców znalazła się kobiéta — miłość uratowała artystę. Nie wiedzieć, jak długo bawić był przymuszony w towarzystwie tych strasznych ludzi; to jednak pewno, że pobyt wśród nich wystarczył mu, by wpoić w duszę jego te ich postacie i fizyognomie, choć zdziczałe, ale pełne charakterystyki a potężnego indywidualnego piętna (*).

Gdy wrócił z téj fantastycznéj wycieczki, Salvator zastał ojca chorego, który niezadługo umiera, polecając opiece synowskiéj matkę i trzy młodsze siostry.

Dwudziestoletni młodzieniec rysuje, maluje bez wytchu dniem i nocą, by zarobił na kęs chleba dla nieszczęsnéj swojéj rodziny. Ale on sam tak ubogi, że go nie stać na kupienie płótna pod obrazy: więc maluje na papierze i te prace swoje sprzedaje za bezcen handlarzom starych rupieci. Zapłata nigdy mu nie wystarczała, by matkę, siostry i siebie obronić od głodu. A było to właśnie wtedy, gdy Spagnoletto rozpierał się z pańska w pałacu swoim, gdy wrzekomy

(*) Passari atoli nic nie wspomina o tym pobycie Salvatora wśród rozbójników.



malarz potentat, ów znany wam Lanfranco ledwie skinieniem głowy odpowiadał na czołobitności korzących się przed nim artystów.

Zdarzyło się pewnego razu, że ten sam Lanfranco przypadkiem przechadzając się około jakiéjś nędznéj budy kramarskiéj, spostrzegł obrazek wykonany na papierze, stanął zdziwiony świeżością fantazyi i rzeźwością pomysłu; pod obrazkiem przeczytał imię dziwaczne nieznanego artysty: „Salvatoriello“. Uśmiechnął się sławny i wielmożny mistrz i kupił malowidło. Co więcéj; nakazał uczniom swoim, aby wszystkie obrazki z tém nazwiskiem dla niego zakupywali. Ale sam bynajmniéj nie dopytywał się o nieznajomego malarza. Salvator Rosa umierał z nędzy „jak kwiat, co się rodzi i kona wśród pustyni“ (*).

Wielka szkoda, że nie mogę dla szczupłości miejsca opowiedzieć dokładnie walk ciężkich, jakie przeszedł ten genialny człowiek, zanim się dosłużył uznania i chwały. Przykład jego mógłby być dzielną otuchą nie dla jednego młodego artysty, co się łamie z biédą i troską o dzień jutrzejszy. Powiem tedy pokrótce, że Rosa pędzony rozpaczą znów z węzełkiem na plecach rusza do Rzymu. Tutaj w stolicy wielkich spraw duchowych, otoczony będąc arcydziełami mistrzów wszystkich wieków, pracuje, sili się nieznękanie, by siebie samego wznieść na jasne szczyty sztuki; biedzi się z niedostatkiem, głodem i nędzą, mieszkając w brudném, dyszącém zarazą Ghetto (w części żydowskiéj Rzymu). Niezadługo atoli ta praca nieustająca, a brak zdrowego pokarmu i powietrza rzuciła go o łoże — zachorował ciężko i na długo. Nakoniec znów wzmógł się nieco na siłach; wraca do Neapolu, by w czystych powiewach swojego rodzinnego golfu wydobrzéć ze straszliwéj niemocy. Są, którzy twierdzą, że młodzieńca z gorącą duszą sprowadziła do Neapolu wieść o powstaniu Masaniella, któremu miał Rosa sprzyjać z całego serca.

Nie długo późniéj znów znajdujemy naszego artystę w Rzymie. Tutaj jego obraz przedstawiający Prometeusza, zdobył mu pierwsze oklaski. Jednak mimo tego trudno było odznaczyć się młodzieńcowi w stolicy, w któréj właśnie na ówczas Guido, Albano, Guercino i tylu innych jasnych mistrzów stanęli na świeczniku ówczesnéj sztuki (**).

Było to w roku 1639, gdy zahuczał szumny, świetny rzymski karnawał. Pojawia się rydwan bogato ustrojony, na nim kilka masek, a między nimi maska udająca szarlatana ordynującego leki na wszystkie słabości tak ciała, jak i duszy. Ten lekarz zowie się il Signor Formica. Tłumy otaczają rydwan — Signor Formica strzela

(*) Tak się o nim wyraża Bechi w Museo Barbonico T. I.

(**) Obacz żywot Salvatora Rosy p. Legouvé w powyżéj przytoczoném dziele *Les Hommes célèbres de l'Italie.*

trafną, ostrą satyrą, jemu nigdy nie braknie odpowiedzi dowcipnéj, nagłéj zwinnéj; ciska na wszystkie strony kłujące słówka, epigrammy, co świecą niby race płonące. Już cały karnawał, cały Rzym ciśnie się około Signora Formiki, ale nikt nie wie, kto się chowa pod tą maską; napięcie, ciekawość wzmaga się z każdą chwilą. Na następny dzień znów przyjeżdża na Corso rydwan, znów Signor Formica dziwi, zachwyca dowcipem, przytomnością umysłu, satyrą palącą a zwinną, łatwém a wdzięcznem wysłowieniem (było to jak mówią pronto e leggiadro parlatore). Tajemniczy, nieodgadniony Signor Formica jest teraz pierwszą figurą w stolicy, o nim jednym prawi całe miasto, on we wszystkich ustach, a głowy wszystkie się łamią, by odgadnąć kto to się ukrywa pod tą maską. Nadszedł ostatni dzień karnawału. Tłumy ludu, ciżby panków i dam najwyższego rodu i znaczenia otaczają wóz. Znów Signor Formica płata sztuczki i figle swoje, znów gradem padają dowcipy, satyry, przypowiastki drwiące. Nakoniec przyszła chwila demaskowania się. — Signor Formica rzuca maskę — to malarz Salvator Rosa! Teraz szczęście jego gotowe. Czego nie mogły dokazać wszystkie jego silenia artystyczne pędzla, tego dokazała świetność i łatwość dowcipu. Salvator stał się od téj chwili malarzem mody. Pierwsi pankowie cisną się, by otrzymać obraz jego ręki. Na jego pracownią pada deszcz nawalny złota. Ale Salvator mniéj dba o złoto, on wyżéj sobie kładzie niezawisłość i swobodę człowieka i artysty, niż wszelkie dostatki materyalne (*).

Cóż mi jeszcze powiedzieć o następnych losach jego. Od czasu owego karnawału, życie jego przez lat 34 jest jednostajném pasmem szczęścia chwały, pracy, zabaw, śpiewów, poezyi i radości. Dom jego świetny był ogniskiem wszystkich znakomitości talentu, sławy, rodu. Byłby jeszcze dłużéj żył nasz Rosa, ale namiętności gwałtowne, praca, fantazya nigdy nie spoczywająca, pokusne ziemi radości przemogły w końcu jego olbrzymi organizm — umarł mając lat 58 w roku 1673, dnia 15 Marca właśnie w chwili, gdy dzwoniono na Anioł Pański. Zostawił nam spuścizną krom licznych dzieł pędzla i zbiór poezyj (**).

We Florencyi w Pałacu Pitti widzieliśmy dwa obrazy Salvatora Rosy: jakoż ów dziwny *Gaj filozofów* i *Spisek Katyliny* będący zapewne jedném z najpotężniejszych jego dzieł (***). Nie opisując tedy już obrazów tego mistrza, znajdujących się w Neapolu, wolimy uzupełnić nasze o nim rozprawy charakterystyką jego talentu.

Salvator mimo geniuszu swojego, był swojéj ziemi i czasu swo-

(*) Passari te sceny karnawałowe nieco inaczéj opowiada.

(**) Sześć satyr po nim zostało pod tytułem: Muzyka, Poezya, Malarstwo, Wojna, Babilonia, Zazdrość. W Babilonii nieubłaganym dowcipem chłoszcze zepsucie swojego czasu.

(***) Zob. T. III str. 273.



jego istnym rodzonym synem; bo był szczerym naturalistą. Ztąd też w jego pracach, to mniéj, to więcéj znać, że studyował Caravaggia a zwłaszcza już Riberę. Dla tego też uważają go za ucznia Ribery w pełném znaczeniu tego wyrazu. Obrazy jego tętnią jakąś energią potężną, jakąś gwałtowną namiętnością a grandezzą dziką. Jego cienie i światła są zuchwałe, lecz jego rysunek i pomysły jeszcze zuchwalsze. Najczęściéj widać w jego obrazach, że je malował niby z pożarem w sercu, że malował je gwałtownie, jakoby chciał przytłumić płomienie palącéj się w nim fantazyi.

Przecież, choć Salvator Rosa był naturalistą, jego dzieła różnią się wielce od prac Ribery, a więcéj jeszcze od malowideł Caravaggia, które zwykle tak są wstrętne, rażące, a obrażające uczucia. Salvatora broniły od tych błędów zdziczałego naturalizmu naprzód owe studya literatury starożytnéj, które tak był pokochał za młodu, a potém chronił go własny instynkt prawdziwego geniuszu. Salvator Rosa tworzy obrazy treści religijnéj, historycznéj, podobnie jak obrazy obyczajowe potém i pejzaże. Przecież, jak uważam, dość rzadko obiera sobie za przedmiot osnowę świętą a nawet historyczną, a daleko częściéj przedstawia sceny obyczajowe, przecież tworzy najczęściéj widoki natury, do których go nęci całe usposobienie wewnętrzne jego talentu. Jest-to właśnie ów instynkt głęboki, artystyczny, który mu w sercu mówił, że sceny święte, naniebne, czysto duchowe, wzniesione z istoty swojéj nad zmysłowość nie nadają się dla jego talentu naturalistycznego — ba, że nawet ustępy z historyi, które raczéj duchem, niż zmysłami pojęte być winny, nie są odpowiednie jego fantazyi. Rosa maluje chętnie pejzaże, bo ta natura sama przez się jest właśnie przedmiotem najstosowniejszym dla naturalistycznego zapatrywania się. Rosa też w tych obrazach kocha się przeważnie w naturze dzikiéj, w lasach bezdrożnych, w urwiskach skalnych groźnych, w ścianach górskich zawrotnych, posępnych, w nocnych jaskiniach, w jarach przepaścistych ponurych, zarosłych cierniskiem i twardym mchem; bo taka natura, nie tknięta jeszcze od człowieka, daleką jest od wszelkiego uduchownienia; ona właśnie wyraża owe łomoty a ciężkie pasowania się żywiołów a bezmyślnych wywrotów geologicznych, które niegdyś łamały się walką straszliwą. Rosa też taką naturę ożywia, zaludnia niby w rozbójniki, pasterze, pustelniki; bo takowe figury są właśnie, jakby uosobieniem, uczłowieczeniem dzikiéj natury; są to niby żywioły w ludzkiéj postaci.

Uważam, że najlepsze pejzaże Salvatora są właśnie te, które są małych wymiarów, i które niby wyrażają jedną, jedyną, odrębną myśl. Zdaje mi się, że i tę właściwość bez trudności wytłómaczyć sobie można. Jakoż, gdy geniusz Salvatora jest jakby odbiciem sił przyrody, a niby pokrewnym jéj mocy rodzącéj, zatém on tworzy trybem podobnym do natury, to jest, tworzy tylko szczegóły, odosobnione jednostki, a nie zaś całości będące jednością przerozmai-

tych szczegółów. Bo wiemy już, że myśl człowieka, zgłębiając naturę, dopiéro może wypatrzyć wzrokiem duchowym jedność wiążącą jednostkowe, szczegółowe jestestwa w całość, wzrokiem zaś zmysłowym téj jedności a całości nie dojrzysz. Tak przynajmniéj ja sobie tłómaczę tę właściwość Salvatora, wywodząc ją z własnego usposobienia jego. Biorąc rzecz lżéj i niby z wierzchu, możnaby téż powiedzieć, że najlepsze obrazy Salvatora bywają dla tego małych wymiarów, a zajmują niby tylko jedną myśl, jeden szczegół, że gorąca fantazya jego nie pozwalała na bogatsze kompozycye. To prawda! — tak nawet wielu tłómaczy te właściwości charakteryzujące naszego mistrza. Jeżeli się atoli temu ich zdaniu bliżéj przypatrzymy, nie trudno nam przyjdzie dostrzedz, iż ono łączy się wprost z naszém powyższém tłómaczeniem. Bo ów gorący niepokój duszy, nieprzypuszczający bogatych kompozycyj, jest właśnie naturalizmem mającym wstręt do kontemplacyi duchowéj rodzącéj z siebie całość bogatą w szczegóły, a łączącą je w harmonijną jedność. Bo jakeśmy dopiéro co rzekli, takowe ogóły, będące jednością organiczną przerozmaitych części, jedynie za sprawą ducha począć się mogą.

Celującym uczniem Salvatora Rosy pod względem bitew i obrazów obyczajowych był *Michelangelo Cerquozzi* (*), który znów z kolei, jako nauczyciel wykształcił znanego francuzkiego malarza bitew *Jakóba Courtois*, znanego pod imieniem *Bourguignon* (**).

Jeżeli Rosa słusznie uchodzi za pierwszego a najświetniejszego ucznia Ribery, więc drugim uczniem tego mistrza był *Aniello Falcone* (ur. w Neapolu 1600, um. 1665), który się wsławił jako jeden z najwcześniejszych a najdzielniejszych malarzy bitew. Wszak francuzcy znakomici artyści, jak np. powyżéj wspomniany Jakób (Bourguignon) wielbili głośno i szeroko jego talent. Przecież Aniello ten talent swój skalał liczną a sromotną zbrodnią. Gdy bowiem wybuchło powstanie Masaniella, Falcone chwycił się tych rozruchów, jako pożądanéj sposobności zemszczenia się na Hiszpanach za doznane od nich osobiste urazy. Zbiera młodych artystów, po większéj części uczniów swoich i zawiązuje ich w ową straszną bandę morderców czarno ubranych, znaną jako *Compagna della morte*. Młodzi zbrodniarze wszędzie śledzą ukrytych po domach Hiszpanów i bezbronnych mordują.

Do naturalistów należy jeszcze *Maria Preti* zwykle *il Cavaliere Calabrese* zwany (ur. 1619, † 1669). Preti choć jest uczniem Guercina, jednego z pierwszych eklektyków, ćwiczył się atoli jeszcze na dziełach innych artystów, podróżował wiele, a wiele widział.

(*) *Cerquozzi*, zwany także *delle Battaglie* ur. 1602, um. 1660 r. — St.
(**) Włosi nazywają go zwykle *Jacopo Cortese* z przydomkiem *il Borgognone*. Urodził się 1621 r., um. 1671. — St.



Powiadają, że zanim się tknął pędzla, wprzód przez 26 lat uczył się rysunku. Dla tego téż arcydzielny z niego rysownik; choć i to prawda, że figury jego ciężkie, kolory posępne — posępne téż są przedmioty, które sobie najchętniéj obiera, jak np. męczeństwa, rozpacz bezdenną, dżumy i t. d. (Lanzi).

W rozprawie mojéj o sztuce toskańskiéj (*) wspomniałem o owym sławnym manierzyście *Piotrze da Cortona (Berettini)*, który w czasie upadku sztuki tém najgłówniéj celuje, iż w najkrótszym czasie napełnia figurami sążniste przestrzenie płótna. On téż miał godnego siebie ucznia w *Łukaszu Giordano* (ur. w Neapolu 1630, † 1705).

Temu Łukaszowi Giordano przyszedł przydomek „fa presto“, podobno ztąd, iż wtedy, gdy był jeszcze niedorostkiem, tak zawzięcie śmigał pędzlem, że nawet nie siadywał do obiadu. Jakoż ojciec jego, lichy malarzyna, stawał obok niego i wołał: „Luca fa presto!“ i podawał mu do ust potrawy, a Luca otwierał tylko usta, i połykał, i malował co się zowie raźno a żwawo. Tak wydresowawszy syna, ojciec oddaje go na naukę do Spagnoletta, a potém do Piotra z Cortony. Łukasz atoli jest człowiekiem z ogromną zdolnością — pojęcie jego szybkie, zwinne: przeto naśladuje niby na urząd każdego mistrza: więc Albr. Dürera i Tycyana, Pawła Veronesego i znów Rubensa, a maluje tak prędko, tak nagle, iż obrazy jakby czarem wyskakują z pod jego ręki. Dopiéro co pomyślał o zadaniu, a już gotowa w głowie kompozycya odpowiednia, a zaledwie znowu zrodziła się kompozycya a już obraz był wyrysowany i wymalowany. Nie dziw, że dla téj płodności fantazyi pełno jego dzieł po całym świecie.

W kościele Ś-go Filipa Nereusza widziałem obraz jego prawdziwie olbrzymich rozmiarów. Przedstawia wypędzenie przekupniów i wekslarzy ze świątyni Pańskiéj. Z prawéj i lewéj prowadzą w górę do świątyni wspaniałe schody. Na wierzchu pyszny przysionek w rzymskim stylu wsparty na kolumnach. Wśród promieniejącéj od osoby jego jasności, Chrystus Pan trzymający bicz w podniesionym ręku, a z prawéj i z lewéj czerń handlarska ucieka, tłocząc się, spychając po schodach, unosząc to wory z pieniędzmi, to klatki z gołębiami, to pędząc rozpierzchnione owce. Nie ma co mówić, dzieło to z razu wielkiego efektu — im jednak bliżéj mu się przypatrzysz, tém więcéj okaże się być dekoracyjném, tém mniéj znajdziesz pokarmu dla ducha. Odmień przedmiot, a takie samo malowanie, taki sam styl nada się i do sali redutowéj, i do teatralnego stropu. A przecież to malowanie ma być monumentalnego znaczenia! (**).

(*) Zob. powyżéj str. 77.
(**) W Wenecyi w pałacu Vendramin oglądaliśmy męczeństwo Św. Piotra przez Łukasza, ob. T. I. str. 262.

Łatwo zrozumiéć, do czego takie postępowanie w sztuce doprowadziło! — Luca był, jak rzekłem, wielkim, ogromnym talentem! a za nim w ślady jego poszli ludzie o nader skromnych zdolnościach. Zatém zgadnąć można, iż malarstwo wyrodziło się w manierę; malowano od ucha, jakby tylko chodziło o dekorowanie architektonicznych przestrzeni. Takim artystą manierzystą jest przedewszystkiém uczeń Łukasza *Paolo de Matteis* (ur. 1662, † 1728), *Francesco Solimena* (Abate Cione albo Ciccio ur. 1657, † 1747), co także umie piorunem malować, a gdy wszedł w modę, więc kazał płacić ogromne summy za malowidła swoje. Do dziś dnia custodowie w Neapolu pokazują dzieła Solimeny z wyrazem najgłębszego respektu. Uczeń jego nieodrodny zowie się *Sebastiano Conca* (ur. 1676, † 1764) i t. d. (*).

Trudno mi zakończyć moje rozprawy o malarstwie w Neapolu, nie wspomniawszy choć przelotem o kilku z tych licznych klejnotów sztuki składających się na chwałę burbońskiego muzeum. Nie będę

(*) Lubo w powyższym krótkim zarysie historyi malarstwa neapolitańskiego, umieściłem wszystkich znaczniejszych artystów, myślę, że nie od rzeczy będzie, jeżeli czyniąc tutaj polotny przegląd téj szkoły, dopełnimy go imionami mniéj świetnemi. Mniemam, że dla ziomków naszych odwiedzających Neapol będzie zapewne na rękę, gdy się zdołają pochwytać z historyą tych artystów, których dzieła tak często się spotykają w Neapolu. Sławny Collantonio del Fiore miał ucznia *Angiola Franco*, dobrego naśladowcę stylu Giotta, przecież wiemy, że mistrza a teścia swojego przewyższył drugi uczeń *Solario*, ów *Zingaro*. Ten Zingaro należy, jak się rzekło, i z epoki i z ducha do XV wieku, również, jak uczniowie jego np. *Simone Pappa*, bracia *Donzelli* i inni, ktorych powyżéj wymieniłem. Do nich policzymy jeszcze *Angiolilo Roccadirame* (ur. 1396, † 1460).

W wieku zaś XVI, to jest w czasie najwyższego południa sztuki, Rafaeliści, jak się rzekło, występują także w Neapolu. Tutaj głównie wpływa na sztukę, jak wiemy, *Penni* (il Fiottore) *Sabbatini* i *Polidoro Caravaggio*.

Otóż wyliczyliśmy powyżéj najznakomitszych uczniów Sabbatiniego. Do ich grona dodany jeszcze być winien *Dominik* i *Franciszek Fiorillo*, *Paolillo*, który zawcześnie życie skończył; bo za intrygę miłosną śmiercią przypłacił. Wart też wspomnienia Marco Cardisco (jego zowią Calabrese, trzeba go odróżnić od późniejszego malarza imieniem Pretti, który także ma przydomek il Calabrese). Wszakże ci następcy już zakrawają na manierzystów udających nieszczęśliwie wielkiego Michala Anioła.

Poczém, jak wiemy następują czasy szkół eklektyków i naturalistów.

Belisario Corenzio, który jak powyżéj powiedziano z zazdrości zabił ucznia swojego *Luigi Rodrigo*, miał jeszcze uczniów: *Onofrio* i *Andrea di Leone*, *Michała Regolia*.

Ribera (Spagnoletto) liczył jeszcze uczniów: *Bartłomieja Passante* i trzech braci *Fracanzano* i t. d.

Stanzioni zaś wychował: *Mucio* i *Franciszka Rosa*, dwóch braci *Beltramo*, z których jeden *Agostino* ożenił się ze sławną artystką *Aniellą da Rosa*.

Liczny jest poczet uczniów Salvatora Rosy, jako np. *Nic. Massaro*, *Dominco Gargiuoli* (Micco Spadaro), *Andrea Vespasiano*, *Bartolomeo Torregiani*, Rzymianin i t. d.

Co do uczniów Łukasza Giordany, przestajemy na imionach powyżéj przytoczonych.



atoli się rozwodził nad szkołą neapolitańską; bo co się już o niéj powyżéj rzekło, wystarczy. Ani téż mówić mamy o dziełach Rafaela, bo w Rzymie poda nam się pora głębszego studyowania mistrza tego: tutaj przypatrzmy się kilku wielkim malarzom, zwłaszcza takim, których dzieła dotychczas nie były jeszcze przedmiotem bliższéj uwagi naszéj.

Zaraz w pierwszéj sali uderza każdego, choćby nie znał mistrza, owa sławna Rodzina Ś-ta, którą się unieśmiertelnił *Giulio Romano* (właściwie *Pippi* ur. 1492, † 1546), prawie najukochańszy uczeń Rafaela. Ten obraz słynie pod imieniem *la Madonna della Gatta*. W świetlicy bogatéj Boga-Rodzica trzyma na kolanach Pana Jezusa, co już dorośléjszém pacholęciem; obok niéj Św. Elżbieta przyklękła, opierając się łokciem na drugiém kolanie Matki Bożéj. Przed niémi pacholę Jan Św. przynosi wiśnie, po które sięga Pan Jezus z uśmiechem prostoty pełnym. Zaprawdę, gruppa to cudnie skomponowana buduje się w doskonałą harmonijną całość. Czyli obwiedziem linią całą gruppę, czyli tylko dwie z tych figur, czyli jednę z nich, ta linia zawsze wdzięczna, zawsze popłynie niby fala melodyjna, gracyjna, a mimo dzielnego ruchu nigdzie nie spostrzeżesz ostrego załamania. A jednak ta harmonia linearna jest dopiéro zewnętrzną, jest dopiéro rytmem i abstrakcyą! A cóż dopiéro mówić o harmonii wewnętrznéj. Przypatrz się Najświętszéj Pannie co tu kwitnie w całym młodości uroku — i znów Św. Elżbieta, jaka pełna uroczystéj słodyczy matrona, i znów dziecięce igry dwóch pacholąt świętych. U stóp téj gruppy kolebka artystycznie rzeźbiona, i koszyk, i kotka (gatta), od któréj obraz ten wziął przydomek swój. Daléj sute łoże a jeszcze daléj przez otwarte podwoje okazują się inne świetlice — tam ptaszki w klatce. Na podłodze dwa gołąbki — a w najodleglejszéj dali widać wchodzącego Św. Józefa poważnego starca tonącego w cichém zadumaniu. Kompozycya wysokiéj doskonałości — tutaj nie masz co dodać, ani ująć. Widać, że Giulio Romano studyował antyki, i że zarazem jest uczniem Rafaela.

Jednak Madonnie della Gatta wyrządzono wielką krzywdę, umieszczając ją na ścianie nie daleko Przenajświętszéj Rodziny Rafaela! Przedmiot prawie ten sam — i tutaj Boga Rodzica i Św. Elżbieta — i tutaj święte pacholę na kolanach Matki i Święty Jan, a w dali Św. Józef. Wszak nawet na obudwóch obrazach Pan Jezus w téj saméj pozycyi. Święty Jan podaje Krzyż Zbawicielowi, a Pan Jezus podniósł rączkę prawą i błogosławi młodego przyjaciela. Św. Elżbieta podtrzymuje mu rączkę.

Jakaż to ogromna różnica obu tych obrazów! W Rafaelu wdzięk niewymowny, a głębokiego znaczenia, każda z tych postaci jakby modlitwa śpiewana. I nie darmo ten obraz zowie się *Madonna col divino amore*. Już nie mówiąc o jakiéjś twardości kolorytu, która występuje na obrazie Juliusza, bo ona zapewne pochodzi ze

zczernienia farb, wyznać przecież musimy, że mimo wielkiego mistrzowstwa w rysunku i kompozycyi, nie ma tutaj téj woni bożéj. Jest-to obraz ziemski, z ziemska pojęty. Giulio jest wirtuozem, który doskonale się zna na tajemnicy muzyki, a wygrywając z wielką ścisłością a brawurą kompozycyą, budzi grą swoją podziw najwyższy, a jednak nie porusza ci serca.

Obok Giulio Romano warto wspomnieć o współczesnym mu malarzu, bo o *Benvenuto Tisio*, znanym pod imieniem *Garofolo* z powodu, iż często umieszcza w obrazach goździki (garofolo), to pojedyńczo, to w bukiety związane (*). On nieco wcześniéj od Juliusza się rodził, a późniéj od niego umiera (1481 — 1559). Garofolo należał z razu do szkoły ferarejskiéj; późniéj, oczyniony geniuszem i przyjaźnią Rafaela, całą duszą oddaje się jego stylowi, lubo wedle znawców nie zdołał się nigdy w zupełności wyzwolić z pod dawniejszych ferarejskich wpływów. Ztąd go też zwykle nie uważają za ucznia Rafaela. Mówimy w tém miejscu o Garofolu z powodu, iż muzeum burbońskie może się pochlubić jedném z najznakomitszych jego dzieł: jest to złożenie do grobu Zbawiciela świata. Chrystus Pan zdjęty z Krzyża spoczywa na kolanach Bożéj Matki swojéj, otoczonéj przez trzy święte niewiasty. We wszystkich tych czterech postaciach i twarzach występuje boleść serdeczna, w każdéj z nich atoli pojawia się innym trybem; Boga Rodzica oniemiała z cierpień, jéj oczy przygasłe toną w dali bez granic, one nie widzą świata — one bezłzawe; bo łzy nie starczą okropnym mękom matki, bo łzy zwykle tulą i studzą gorący boleści żar. Druga święta niewiasta podtrzymując głowę Zbawiciela, oczy wzniosła w niebo, jakby wzywając świadectwa wieczności dla ofiary, która spełniła się na ziemi dla odkupienia ludzkiego rodu. Za nią klęczy niewiasta, wtórująca cichym płaczem głębokiemu cierpieniu duszy swojéj. Czwarta ze świętych niewiast klęknąwszy u stóp Zbawiciela w rozdzierającéj rozpaczy duszy podniosła ręce i twarz ku niebu, i woła i wzywa Boże zastępy, nie mogąc utulić rozkołysanéj ciężkiéj żałości. Nieco daléj stoi Józef z Arymatei, postać pełna męzkiéj powagi z obliczem wysokiéj a zacnéj boleści; on wskazuje na wysokości, na których się wznoszą trzy krzyże. Obok niego oprawca z gwoździami w ręku odwrócony obojętnie od gruppy pełnéj żałości. Jeszcze daléj Św. Krzysztof niosący pacholę święte. W większém jeszcze oddaleniu mnóstwo figur; na ostatniém tle Jerozolima. Mimo atoli tych wysokich zalet obrazu, ośmieliłbym się powiedzieć, że w nim nie widać wcale téj doskonałéj kompozycyi, która na obrazie Giulia Romana stapia współdźwiękiem wszystkie figury. Zaledwie Boga Rodzica i postać zmarłego Zbawiciela i niewiasta podtrzymująca głowę jego stanowią jaką taką całość; tamte dwie drugie niewiasty święte, choć tak mówne i wyrazu pełne, mogłyby i nie być, a przez to obraz nie straciłby akordu swojego. Św. Józef z Arymatei, a więcéj jeszcze ów oprawca stanęli na obrazie jakoby ze szczerego przypadku, nie łącząc się bynajmniéj z całością, a inne figury i dodatki są podobnie zupełnie dowolne. A ów pejzaż na tle ostatniém i owa Jerozolima, ani marzy o znaczeniu pejzażu historycznego, co wtóruje wielkim dziejowym chwilom historyi świeckiéj i bożéj. Brak ten kompozycyi pokazuje się również w braku ustroju barw. Ale za to żyje ogromna potęga w tych obliczach; one mówią, czują, płaczą, boleją, jakby w własnéj duszy widza, więc mimo wiedzy jego przebierają po strunach serca, wywołując w niém odpowiednie tony.

(*) Inni wywodzą ten przydomek z miejsca urodzenia tego malarza. — St.



Prawdziwą perłą téj galeryi są dwa małe obrazeczki *Correggia* (ur. 1494, † 1534) tak cudowne, że ile razy byłem w tych salach, spieszyłem, by się z niémi powitać, a nigdy nie opuszczałem téj galeryi, by się z niémi nie pożegnać. Jeden z tych obrazów przedstawia Pannę Przenajświętszą, a znany on jest pod imieniem *Zingarella* dla stroju głowy założonego w kształcie zawoju. Pod krzewami spoczęła Boska Matka, tuląc do łona święte dzieciątko. Nad nią wśród drzew, świeci w obłoczkach jasnych kilka aniołków: z boku wygląda królik przypatrując się ciekawie tym świętym serca dziejom. Otóż taka jest treść pełna prostoty tego całego obrazka. A jednak to dzieło o treści tak prostéj a przestrzeni tak drobnéj, objęło w sobie świat piękności i wdzięku. Trzeba widzieć Boga Rodzicę, jak ją pojął Correggio! Ona pochyliła oblicze do świętego dzieciątka, nieco przymrużyła spojrzenie; bo ten piękny świat w koło dla niéj uleciał — ona tonie cała w téj miłości swojéj! — I nawzajem Dziecię Przenajświętsze obróciło główkę do matki i same ginie i tonie w kochaniu. Tak matka i dziecię spłynęły w jedność miłością wiekuistą. Zrozumiecie, że aniołki, te Boże posły unoszą się nad tą sceną — rzekłbym nawet, że to uczucie, że ta sentymentalność misterna, głęboka, żyje nawet w tych drzewach i krzewach i dygocze w ich liściach i kwiatach.

Drugi obraz Correggia jest zawieszony w sąsiedztwie tamtego, i ten również drobnych rozmiarów: przedstawia zaś *Zaręczyny Św. Katarzyny* z Panem Jezusem pacholęciem. Zbawiciel świata na łonie matki, przed nią Św. Katarzyna, młodziuchna panienka złotowłosa, klękła przed Boga Rodzicą. W jednym ręku trzyma palmę męczeńską, a drugą oddaje Panu Jezusowi, który na paluszek jéj wkładając obrączkę, zwraca się do Przenajświętszéj Matki, jakby prosił o pozwolenie na te niebiańskie zaręczyny. A Marya Dziewica z uśmiechem pełnym głębokiéj rzewności przypatruje się tym niby pacholęcym igrom. Z daleka kilka drzew — pejzaż otwarty na dalekie góry. Rozpatrując się sercem w tych obrazach, mimowolnie przyznasz, że nikt nie jest wyższym mistrzem uczuć od Correggia. Najcichsze tony duszy, najgłębsze, najrzewniejsze jéj przeczucia,

tutaj uwidomione, dosłyszane, a wtóruje im niewypowiedziana gracya, która tylko sercem ujęta być może i nie da się wyrazami wysłowić. Ta gracya jest jak ktoś rzekł „piękniejszą od saméj piękności“. Zaiste! czém jest uczucie wśród innych władz ducha ludzkiego, czém jest muzyka wśród innych władz ducha ludzkiego, czém jest muzyka wśród innych sztuki rodzajów, tém jest Correggio wśród innych wielkich mistrzów malarzy. I uważmy to jego mistrzowstwo w stopniowaniu cieniów i świateł, w łączeniu światłości ze światłością i znów z cieniem głębokim; te jasne, przejrzyste ciemności jego, te gammy świateł a tonów! Ale nie zapuszczając się w obszerne opisy tych arcydzieł, wystarczy, gdy powiem, że w nich żyją wszystkie owe cechy Correggia, które wywiodłem w tomie trzecim charakteryzując jego geniusz.

Zdaje ci się, żeś się cudem przeniósł w inne światy, gdy opuściwszy te wizerunki Correggia, staniesz znienacka przed jedném z dzieł *Agustyna Caracci!* (*) — To Rinaldo i Armida. — Jak ich wyśpiewał Tasso w swojéj *Wyzwolonéj Jerozolimie*, tak ich Agostino tchnął na obraz malowany. Armida czarodziejka rozkochana w Rinaldzie rycerzu chrześciańskim, przeniosła śpiącego na wyspę szczęsną wśród czarnoksięzkich ogrodów. Nad strumykiem, na pulchnéj przeszywanéj kwiatami murawie, pod wonnemi drzewami legł w rozpieszczeniu bohater oparty o Armidę, co siadłszy obok niego igra długiémi, miękkiémi kędziory oczynionego wojownika. Rinaldo trzyma w ręku zwierciadło, i w niém siebie widzi — i widzi oblicze oczyniającéj go kochanki. To miłość ziemska, zmysłowa, co zarzuciła sieci złociste na rycerza, trzymając go w jęctwie rozkoszy a w zapomnieniu siebie. Z daleka, wśród krzewów, drzew, świeci pałac czarodziejki — złudnicy. Lecz zarazem, już widać przyśpieszających dwóch wojowników — wysłańców, co ocucą z upojenia zmysłowych rozkoszy Rinalda i przypomną śluby rycerskie, i do powinności go nawrócą.

Na tym obrazie cała natura w koło oddycha parną, gorącą tęsknotą. Rinaldo zapomniał siebie; bo odurzony atmosferą czarnoksięzką a urokiem magicznéj kochanki, stał się jéj pieścidłem bezwładném. To wszystko widzisz na tym obrazie! — Ale znów mimo woli ciśnie się na pamięć sonet tegoż mistrza Augustyna, w którym on skreśliwszy jakby receptę dla malarzy, poleca, by wybierali to, co najcudniejszym przymiotem każdego z wielkich mistrzów dawnéj złotéj epoki; aby te przymioty wszystkie łączyli w jedność doskonałą w obrazach swoich! Nie darmo ten sonet odzywa ci się jakby całą dissonanzą swoją w tym obrazie. Uznasz zapewne doskonałość rysunku jego i wyborny koloryt i wykończenie szczegółów, ale jednego tylko przymiotu mu braknie! ten obraz nie powstał błyskawicznym gromem, ale jest owocem rozumowania i długiéj refleksyi; bo zrodził się w czasie, gdy już piękność żyła życiem sztucznem. Ten Rinaldo wie, że na niego patrzéć będą generacye potomne: więc się ku temu na murawie ułożył i Armida wie, że piękna, że oczarować cię zdoła.

(*) Ur. 1558, † 1601 r. — St.



Jest tu jeszcze inne dzieło Augustyna Caraccego, bo złożenie do grobu Chrystnsa Pana. Grono świętych mężów i niewiast dźwiga zwłoki Zbawiciela na chuście białéj — obraz wielkiego efektu wyrażający wszystkie stopniowania boleści i rozpaczy. Godziłoby się coś więcéj o tym obrazie powiedzieć, ale nam śpieszno bobyśmy radzi wspomnieć jeszcze o malowaniach *Annibala Caracci* (ur. 1560, † 1609), który przewyższa brata swojego Augustyna pod wielu względami.

Przecież i Annibal mimo wielkich zdolności swoich jest dzieckiem czasu swojego, czasu ogólnéj niemocy artystycznéj, co był epoką babiego lata dla sztuki. Jeden z jego tutejszych obrazów przedstawia scenę zmysłową z dawnéj mitologii. *Wenus* czyli bachantka na poły siedząca, na poły leżąca; daléj stary satyr rogaty i amorek co go przyciąga za rogi, i u dołu swawolny satyr mały. Jest to scena zmysłowa, swawolna, szczero pogańska; lecz o ile mnie się zdaje chłodna bez namiętności, a zatém bez głębszéj prawdy, bo studyowana na zimno. Rozumiem, iż wyższego nierównie znaczenia jest *Pietà*, będąca także dziełem Annibala. Zwłoki Chrystusa Pana spoczęły na łonie Matki Bolesnéj; jeden aniołek trzyma rękę Zbawiciela gwoździem przybitą, drugi nieco w oddaleniu dotyka paluszkiem kolców cierniowéj korony jakby doświadczał ich ostrzów. Taka cała osnowa obrazu. Jednak właśnie ta osnowa prosta nieskombinowana sprawiła, że Annibal mógł ją stworzyć w jednéj szczęsnéj chwili. Scena ta stanęła mistrzowi przed oczyma bez trudu i pracy: więc on to widziadło duszy swojéj schwycił w przelocie i podał potomności. Chrystus Pan legł tak uroczo a uroczysto — nie wymyślnie! Zbawiciel świata niby zasnął po trudach żywota, a przebyte męki jego zostały niby tylko marzeniem na obliczu. Na rysach twarzy cicha słodycz rozlana; bo już przebolały wszystkie ziemskie boleści. Matka Przenajświętsza, przeżywszy syna, oddana jest mękom serdecznym, ale mękom uszlachetnionym świętością uczuć — aniołki płaczą rzewnie. Tak w tym obrazie Annibal związał śmierć i życie, cierpienia doczesne i pociechy nadziemskie.

*Neapol.*

(Dokończenie.)

Przychodzi nam tedy rozstać się z Neapolem czytelniku mój, a żal tém głębszy mię rozbiera, że nie zdołałem przedstawić oczom twoim tych niewypowiedzianych czarodziejskich wdzięków, które natura użyczyła w posagu téj partenopejskiéj krainie, téj ze wszystkich wybranéj a najserdeczniéj ukochanéj córze swojéj. Gloria świateł promiennych, aureola niebiańskich barw tęczowych, ochuchały ten tu mały świat magią swoją, więc téż on aureolą a glorią poezyi oblany, żyje już na życie całe w wędrowca pamięci. A wędrowiec biédny nie jedną tutaj zapomniawszy boleść, nie jednę ukoiwszy ranę serca, wraca w ojczyste strony z pokrzepioną myślą, z odrodzoną dzielnością służenia znowu téj ojczystéj własnéj ziemi swojéj, i służenia jéj, i służenia, póki anioł śmierci Boży zesłannik nie szepnie — możesz już spocząć — zrobiłeś co mogłeś, przyjmujemy z pobłażaniem te prace życia twojego i tę dobrą wolą twoję.

Żegnam się przeto z tą ziemią i z tym golfem czarodziejskich piękności, nie opowiedziawszy czytelnikowi ani słówkiem wycieczki mojéj w okolice Neapolu, nie rzuciwszy piórem nawet słabiuchnych rysunków, któreby choć jak snem, jak echem omdlałém prawiły o niewysłowionéj piękności tutejszéj natury. Ale gdy zadaniem mojém głównem jest opisanie najważniejszych przedmiotów sztuki odnoszących się do jéj historyi, więc należało mi się wywiązać przedewszystkiém z téj powinności mojéj, a do skréślenia dzieł téj przyrody czarownéj nie stało już miejsca i czasu. Tuszę sobie atoli, że przy innéj sposobności, może w innéj jakiéj książce, dogodzę serdecznéj chęci mojéj i opiszę bliżéj widoki téj neapolitańskiéj ziemi, ofiarując te drobne obrazki moje tym czytelnikom, którzy są dla mnie najłaskawsi, zatém przebaczając niedostatki, z życzliwością przyjmują prace moje.

Przecież trudnoby mi przyszło przenieść, bym nie wspomniał o ostatniéj wycieczce, którą odbyłem odwiedzając Wezuwiusz a to kilka dni przed opuszczeniem Neapolu, więc pośpiesznie dotknę się wyprawy mojéj.

---

Blizko od tygodnia, a to dzień w dzień wyzierałem z morskiego pobrzeża na wulkan, czyli téż jest łaskawe usposobienie jego? Ale ów złośnik za każdym razem zamiast wysyłać dymy swoje w górę, pod niebo, zakrywał niemi przyczoło swoje jakby się gniewał na ludzi i ani chciał nawet patrzéć na świat. Jeszcze na domiar wędrujące srebrne obłoczki rozproszone z razu po różnych stronach nieba, z nienacka jakby na dane sobie hasło, płynęły ku Wezuwiuszowi, chcąc niby naradzić się z sobą, to zatoczyły się nad niby biała



ławą koroną jakby smętnym śmiertelnym wiankiem, to obsiadały wierzchowiny jego, kumając się z oną brudną chmurą dymów. Łatwo przeto było nam zgadnąć, że to nie pora na odwiedziny jego, i że dostawszy się na szczyt, praca nasza i męka będzie daremna, bo ona chmura zasłoni nam widok, a na przyczynek wyziewy siarczane snujące się po górze zadławią oddechy.

Dopiéro przed dwoma dniami, gdym spojrzał moim zwyczajem na tak długo zagniewanego gospodarza téj całéj krainy, zdawało mi się, że on jakoś w lepszym humorze, bo ćmił sobie dość wesoło lekki dymek wznoszący się słupkiem w górę, a po całéj bani niebios nie widać żadnych obłocznych plamek; ona świeci głębokim prawie ciemnym a jednak promienistym błękitem. Nie było tedy czego odkładać wyprawy naszéj.

Lubo tedy już minęła pierwsza popołudniowa godzina a piekący żar dojmował wszystkiemu co żyło; puściliśmy się dorożką do dworca kolei żelaznéj. W drodze przez okna wagonu od chwili do chwili buchająca na nas jak z huty atmosfera płonąca, groziła nie na żarty trudem i znojem, który nas czekał. Nadto jeszcze jeden z towarzyszów podróży wdawszy się z nami w rozmowę, gdy usłyszał, że się wybieramy na Wezuwiusz, tonem żałującym i pełnym zadziwienia, rzekł: „Ja urodziłem się w Sycylii i ciągle mieszkam na téj mojéj wyspie rodzinnéj, nawykłem przeto do upałów skwarnych, a wierzajcie państwo, żebym dziś nie podjął się téj wyprawy“. Spojrzałem się na żonę moją, ona była zdania, że niechaj będzie co chce, trzeba tego dokonać, co się raz przedsięwzięło.

Stanęliśmy w Portici. Chodziło o znalezienie przewodnika Vincenzio Cazzolino, który mi był polecony z różnych stron, jako człek uczciwy a doświadczony. Mieszka on wprawdzie w Resinie i z téj téż wioski zwykle odprawiają się wycieczki na Wezuwiusz; jednak gdy Resina i Portici tak są drobne, i tak blizko siebie, iż zrastają się w jedną całość, zatém i z Portici nie była nam daleka do niego droga. W oka mgnieniu zjawia się dwóch próżniaków, którzy jakby forestierów po oczach zgadując czego im potrzeba, ofiarują się wskazać nam drogę do Vicenzio. Zaledwie atoli uszli z nami ze sto kilkadziesiąt kroków, gdy nas znowu dwom innym odstępują, mówiąc iż tu granica Portici; że oni tędy już nie mają prawa przewodniczyć nam przez Resinę, i że proszą o wynagrodzenie fatygi wśród tego niesłychanego skwaru. Nowe zaś mentory po kilkunastu minutach drogi prowadzą nas przed dom, na którym świeci ogromna tablica z olbrzymim napisem głoszącym, że tu mieszka szukany nasz przewodnik. Zaspokoiwszy i tych zdzierczych natrętów wstąpiliśmy do domu. Izba na pięterku skromna ale chędoga, kilka świętych obrazów na ścianie, figura Madonny z lampą palącą się, świeże kwiaty w garnuszkach; księga w któréj zapisują się podróżni świadcząc o prawości i chętnych usługach don Vincenza, takie były najważniejsze przystroje mieszkania.

Trzeba było nam dość długo czekać, zanim przyprowadzono dla nas konie, szkapięta wprawdzie nie rosłe, ale silne, podkarmione, lśniące, z ubraniem schludném. Było ich trzy, dwa dla nas, a trzeci dla przewodnika.

Przyłączyło się do nas jeszcze dwóch setnych chłopów noszących krzesło portantinę dla mojéj żony i inni jeszcze dwaj dla kolejnéj zmiany w noszeniu. Ci czteréj ludzie, jak się przekonałem późniéj byli rzeczywiście koniecznie potrzebni. Bo kobiety mogą tylko dojechać konno przed sam ostrokrąg szczytowy Wezuwiusza, ten zaś szczyt jest tak stromy, że trudno pomyślić aby go mogły dosięgnąć o własnych siłach. Ale nie na tém jeszcze koniec! Do naszego już dość licznego grona, przyczepiło się na dobitek dwóch fachinów, którzy jak nas zapewniali, byli niezbędni do prowodzenia koni po miejscach niebezpiecznych. Don Vincenzio milczał. Dobrodusznie przeto zgodziłem się i na tych dwóch; okazało się atoli późniéj, że to czyste zbytkowne łapigrosze.

Tym sposobem złożyliśmy się w karawankę z dziewięciu osób.

Naprzód ruszamy gęsiego przez ciasne wązkie ulice Resiny; wszędzie pusto i głucho, zdaje się, iż mieszkańcy w dolce farniente odbywają siestę swoję. Choć wśród ludzi, choć wśród jasnego płonącego dnia, w koło nas panuje samotność i niemota, jakby o północy. Słychać jedynie kłapanie kopyt szkapiąt naszych po doskonałych brukach z ogromnych płyt lawy złożonych, i gawędy naszéj tylnéj straży niosącéj ową portantinę. Tu i owdzie odzywa się jakieś żarliwe psiątko. Daléj droga nasza snuje się między wysokiemi murami, z po nad których wyglądają drzewa figowe, latorośle winne, a niekiedy zakołysze się i gałąź cytryny lub pomarańczy. Roztropne koniki nasze same trzymają się cienistéj strony drogi, choć to mało nam i im pomaga, bo od muru przeciwnego odbite słońce pali zgęśniałym, spotęgowanym promieniem.

Nakoniec bruk ustał — ustały mury — wjechaliśmy na drogę szeroką, otwartą, bo na gościniec przeznaczony dla wozów i pojazdów. Zewsząd teraz rozlega się już przestrzeń obszerna. Tu już upał dojmował całą siłą; nie na wiele się nam przydały nasze rozpięte parasole. Na gościńcu gruba warstwa kurzu i popiołu, a w rychle objęły nas prawie w koło głuche, martwe pustkowia, gdzie niegdzie tylko dyszy w skwarze jakaś winnica samotna, jéj brakuje oddechu, bo liście przysypał gęsty a drobny pył. Te winnice tęskne niby oazy wśród szarych, czarnych, burych rozłogów lawy, rodzą przecie owe przesławne wino lacryma Christi.

Gościniec choć wznosił się zwolna, dosięgnął już znacznéj wysokości, przeto coraz to żwawsze dolatywały nas powiewy od morza, co tak studziły tak chłodziły kipiącą atmosferę, że mi się zdawało jakoby skwar słońca nie był dokuczliwszym, jak bywa u nas w Krakowie w południe wśród najgorętszéj pory lata. Ale im wyżéj, tém głębsza niemota natury, tém groźniejsze oznaki bezlitośnego zniszczenia; niekiedy atoli jeszcze obaczysz to jakieś drzewo samotne, żałobne, to jakby wyspy zielone, gromady krzewów i drzewek, co się tu razem zbiegły by wspólnie pożyć, lub gdy wypadnie wspólnie umierać śmiercią ogniową.



Im atoli wyżéj się wznosimy, tém przestrzeń umarła, trupia, szerzéj się rozkłada; tém mniéj wegetacyi pulsującéj życiem, tém gęściéj pojawiają się po bokach gościńca kępy suchotnego zielska, co twarde, sztywne jak druty patrzą niby pośmiertne upiory roślinnego żywota. Za to od czasu do czasu roztacza się gdzieś tam w dali modréj świat błogi, bo w oddaleniu głębokiém jaśnieje w barwy cudowne golf i wyspy oblane jakby złotą glorią różowych słonecznych promieni. Ten obraz uroczy, czarodziejski, uśmiecha się i wdzięczy niby błogie marzenie widziane na jawie, obok tych smętków grobowych najbliższego otoczenia naszego.

Lawy rozsuwały się w przestrzenie pomarszczone, jakby fale nagle ztężałe, a mieniły się w barwy szare, ciemno-bure, czarne, a im która późniejsza tém czarniejsza. Vincenzo, wskazując na różne pola law, wymieniał nam epokę, w których każda z nich wylała się z wnętrza Wezuwiusza; tradycya nie wątpliwa o ich powstaniu sięga wstecz podobno aż do wybuchu roku 1704.

Prawda, że nasza jazda odbywała się dość zwolna, trwała była atoli już blizko z półtory godziny zanim stanęliśmy u tak zwanéj pustelni. Jest-to domek z pięterkiem ocieniony gromadą wspaniałych drzew. W koło pod ich cieniem spoczywało gnuśnie kilku próżnujących drabów, i przechadzało się kilka koni i osłów. Jednak ten domek, i te drzewa tak sute, były dla nas arcy miłym i ponętnym widokiem. Zeszliśmy tedy chętnie z naszych szkapiąt by się nieco wyprostować, posilić i odpocząć. Jak na biedę atoli, ten wrzekomy pustelnik, będący prostym sobie karczmarzem, mało czém mógł się gościom swoim przysłużyć; a nawet to, co miał, było w najgorszym gatunku, ale za to sprzedawał te lichoty swoje za bajeczne ceny.

Po krótkim odpoczynku trzeba było znów wleźć na konie i ruszyć w dalszą wyprawę.

Już przed pustelnią rozpoczyna się nowa epoka wycieczki; ów szeroki gościniec ustaje, a natomiast wije się dróżka wązka, która nas miała poprowadzić pod stopy szczytu Wezuwiusza.

Puściwszy się tą drożyną nie zadługo obaczyliśmy na znacznem nad nami wzniesieniu pałacyk; jest-to obserwatoryum; widok jego schludny, wdzięczny, dziwnie się odbijał obok niesłychanéj głuchoty, która nas teraz zewsząd objęła. Tu przekonałem się, iż jałowizna natury, która nam towarzyszyła aż do pustelni nie zdoła pójść w porównanie z tym martwym światem, który się teraz nam roztworzył jakby podwoje nicestwa; bo przestrzeń którą ruszamy była zewsząd przywalona lawą, i wyrzutami najświeższych wybuchów, więc już nie widać ani chwastku, ani choćby najbiedniejszego

zielska. Lawy, bałwany, olbrzymie gruzy, opoki skruszone, zuzelice, zaległy całe przestworze.

Droga dla koni wielce trudna i przykra, niepewna, ale te oględne przezorne stworzeńka, postępowały sobie z misterną roztropnością. Wszak jeszcze poprzednio, bo zanim dojechałem do pustelni, należało przebyć często miejsca dość niebezpieczne, przeto już nie brakło mi pory cieszenia się dziwną zmyślnością niby rozumem tych stworzeń. Jakoż co chwila jakiś garb skalnéj lawy zaległ w poprzek drogę, konik mając się wspinać w górę, zanim krok uczynił, spuszczał głowę i zblizka obejrzał dokładnie miejsce, potém wyciągnąwszy nogę doświadczał kopytkiem czyli kamień na który miał nogę postawić nie chwieje się; jeżeli mu się zdawał być nie pewnym cofał nogę i doświadczał z kolei inne kamienie, dopiéro gdy się o bezpieczeństwie przekonał, stąpił śmieléj, ale zawsze ostrożnie. Podobny proceder a może jeszcze oględniejszy zachowywały mądre zwierzątka, gdy przychodziło spuszczać się z wysokości jakiéj. Łatwo sobie przeto wystawić jak zwolna poruszała się karawanka nasza, rzadko bowiem koniki pozwolić sobie mogły lekkiego kłusa, a ścieżka tak wązka żeśm się posuwali po jednemu. Tu cmentarna okropna cisza rozłożyła śmiertelne panowanie swoje, bo tu nie widać jeno lawy czarne jak smoła, które nie powleczone nawet jeszcze żadnym roślinnym liszajcem a przedstawiały istne jeziora i rzeki niby nagle skamieniałe; lawy i zuzelice brzęczały, dzwoniły pod kopytami koni.

Straszna rzecz pomyśléć, co się dzieje w duszy mieszkańców poniższych wiosek i miasteczek, gdy taki rozpalony gąszcz dymiąc stacza się z wściekłością gwałtowną ku dziedzinom życia i szczęścia, ale gorzéj i jeszcze okropniéj, gdy złowrogi żar lezie zwolna, prawie nieznacznie, trzymając przez długie tygodnie ludzi w okrutnéj niepewności a w rozpaczliwém oczekiwaniu przyszłych losów swoich i swojéj własności a dobytku (*). Jeden z towarzyszących nam przewodników pokazywał mi potężnéj grubości lawy mówiąc, iż one w sześć lat po wypływie, jeszcze były gorące, jeszcze miękkie pod podstygłą zewnętrzną skorupą (**).

Nakoniec stanęliśmy u naszego celu, czyli raczéj w miejscu, kędy się kończyła drożyna dla koni. Tutaj na prawie równéj w koło

(*) Lawa np. w roku 1776 odbywała w 14 minutach drogę 6,000 stóp, przeciwnie gdy lawa toczy się po gruncie równym, wtedy w kilku dniach posuwa się zaledwie na stóp kilka.

(**) Sześć lat to nie wiele! Zdarzały się potoki law, które po 10 latach jeszcze płynęły. Humboldt powiada, że odwiedzając w roku 1804 wulkan Jorullo spotkał massy law, których grubość dochodziła w niektórych miejscach 480 stóp, a te lawy jeszcze się dymiły po 45 latach po wybuchu! Te masy pokrywające sobą 5 mile kwadratowe do tego stopnia rozgrzewały powietrze, iż przez wiele lat cała okolica w koło nie była zamieszkaną przez ludzi.



przestrzeni zazielenił się płat z krzewów i drzewek i mały skraw trawnika. Ta zieloność jest tylko jakby wyspą wśród równiny kamienistéj, buréj, piaszczystéj, zasypanéj popiołem. Pod temi drzewkami obozem rozłożyło się kilku ludzi, gotowych służyć podróżnym. Biedną trawkę skubie kilka koników i osiołków.

Zeszliśmy z koni. Rozpoznawałem się z miejscowością. Tam daléj po lewéj stronie naszéj grozi niebotyczna ściana pionowa, czarna, zataczająca się na wewnątrz łukiem zamaszystym. Ona jest ułomkiem przeddziejowego wulkanicznego krateru; krater się zapadł — została z niego jedynie ta ściana niby kawał sterczącéj skorupy. Wprost zaś przed nami na téj prawie płaskiéj równinie dźwiga się właściwy odosobniony szczyt Wezuwiusza z kształtu podobny do mogiły śmiałéj, świeżo przez ręce ludzkie wysypanéj; jest on bowiem zupełnym ostrokręgiem. Taki kształt tego szczytu. Przecież olbrzymi jéj ogrom świadczy, jako on nie jest sprawą jestestw śmiertelnych, ale dziełem tytanicznych mocy natury. Bo zważcie, aby się od jéj podnoża wydrapać na wierzch potrzeba zwykle godziny a nawet jeszcze więcéj czasu; a lubo trudno mi było ocenić objętość tego ostrokręgu, zdawało mi się atoli, że w krótszym czasie zdołałbym obejść Kraków w koło niż ten szczyt. Ten ostrokrąg jest tedy istną górą a górą potężną. Uważmy téż, iż pochyłość jego jest nierównie spadzistsza niż u jakiéjkolwiek bądź mogiły choćby najświeższéj a najśmieléj wykonanéj. Bo człowiek przy dziełach tego rodzaju ma na baczności trwanie samego pomnika, ztąd nadaje mogiłom pochyłość mniéj gwałtowną, by się ziemia nie uplezła, nie usunęła. Natura nie zna tych względów; jakoż gdy ten ostrokrąg powstał z wyrzuconych przez krater popiołów, głazów i piasków, przeto jego pochyłość jest tyle nagła i stroma o ile się tylko ta materya na niéj utrzymać może.

Zbliżałem się zwolna pod tę wzniosłość hardą i groźną, która wycinała sylwetę swoją na tle głębokich błękitów nieba, a od czuba buchała chmurą ciemną dymu. Przez kamienie wulkaniczne kończaste w rychle poprowadziła nas ścieżka pod stopy jego. Teraz spojrzałem w górę, boki ostrokręgu wznosiły się po nademną zuchwale, nagle, jakby dach gotyckiego kościoła. Żona umieściła się w krześle, a ja opierając się na mojéj zwykłéj lasce rozpocząłem twardą pracę.

Z razu powitały nas piaski i popioły, w których noga tonęła, w rychle atoli nastały rumowiska i wulkaniczne głazy, skały brunatne, rozpalone słońcem a przerozmaitych form. Najczęściéj atoli ich krawędzie bywały ostre jakby skorup szklanych. Spinanie się po tych okopach jest niesłychanie trudzące, często żwir gruby i drobne głazy usuwają się pod stopą, często znowu wypadnie podnieść nogę przeszło na wysokość łokcia i podrzucić się w górę by przemódz ogromny ułom skały, a te bałwany chwieją się i kołyszą pod każdym krokiem. Wyznaję, że droga na szczyt tatrzańskiéj

Łomnicy nie jest tak nękającą, mimo to, że tam pod samą jéj iglicą trzeba się piąć na czworaku, bo biorąc ręce na pomoc.

Don Vincenzio ciągle na mnie wołał napominając bym się miał na baczności, aby mi stopa nie wpadła między opoki, bo wtedy nie trudno o wykręcenie a nawet o złamanie nogi. Uwierzyłem mu z łatwością, a dobywając wszystkich sił drapałem się z ułomu na ułom. Pierwsze pół godziny téj niesłychanie męczącéj pracy jeszcze jako tako przetrwałem. Ale ogromne silenie się, upał dojmujący w rychle sprawił, że mi tętna w skroniach zaczęły bić jakby młotem, w głowie huczała, szumiała krew; czułem się odurzony, opojony; nie dziw przeto, iż już coraz częściéj spoczywałem siadając choć na kilka sekund na jakiéj opoce wulkanicznéj, by odetchnąć i uspokoić te szumy i burze w pulsach. Z razu tak odpoczywając patrzałem wprost na dół, na drogę już odbytą, i trapiłem się serdecznie widząc, że ona tak nieznaczna, maluchna, w porównaniu do mozołu a trudu, który na nią łożyłem; z drugiéj zaś strony pocieszałem się znowu, gdy zwracając oczy na ów obóz, na onych ludzi i koniki nasze stojące pod drzewkami, spostrzegałem jak te postaci ludzkie a figury zwierzęce za każdym moim odpoczynkiem malały, drobniały jakby w żartobliwe miniaturki, jak za każdym razem widok na świat daleki, na Neapol, na jego golf i wyspy, rozszerzał się coraz wspanialéj, i jak te obrazy rosły w ogrom niezmierzony jakby w obec orła unoszącego się zwolna pod obłoki.

Te odpoczynki moje atoli trwały zbyt krótko, bo mi je przerywał Don Vincenzio, przedstawiając niebezpieczeństwo na jakie się narażam, zatrzymując się na miejscu, gdy on sam i ludzie niosący krzesło spinają się powyżéj mnie w górę. I miał słuszność nasz baczny przewodnik, bo jak na wszystkich górach tego rodzaju, jak na Tatrach, tak i tutaj na Wezuwiuszu często kamienie, a ogromne skalne okruchy potrącone stopą spinających się wędrowców, odrywają się z pod ich nóg, z razu wolno się staczają, wnet zaś coraz gwałtowniéj pędzą, nakoniec w ogromnych, sążnistych, szalonych podskokach jakby były opętane jakąś szatańską mocą na wyścigi ciskają się w głąb'. By uniknąć z pewnością śmiertelnego od nich ugodzenia nie ma innéj rady tylko trzymać się razem z innemi, a nie pozostawać poniżéj towarzyszów swoich. Przeto chcąc nie chcąc, trzeba mi było zebrać siły moje i nie zatrzymywać się, i drapać się w górę choć czasem i tchu brakło. Szedłem tedy najczęściéj obok krzesła mojéj żony, któréj téż ani na chwilę nie opuszczał Vincenzio, perswadując zaś i dodając odwagi ciągle powtarzał: „Non dubitate signora! Non avete paura!“ Zakląwszy się na wszystko co najświętsze zapewniał, że lubo od wielu lat sprawuje urząd przewodnika i że nie wiedzieć jak wielu kobietom towarzyszył na Wezuwiusz, żadna atoli z nich nie poniosła szwanku; i dodał Vincenzio, że to szczęście winien wizerunkowi Przenajświętszéj Panny, przed którym w mieszkaniu swojém dniem i nocą świeci lampkę na cześć



i wdzięczność za opiekę łaskawą, któréj on sam i jego ojciec i jego dziad doznawał od Boga Rodzicy.

Przepomniałem czytelnikowi powiedzieć, że opuszczając nasze koniki i ów obóz, spostrzegłem jako jeden z onych setnych chłopów, którzy za naszym przybyciem leżeli sobie wygodnie pod onemi drzewkami, powstał i razem z nami ruszał na Wezuwiusz. Nie mogłem zgadnąć zkąd mu się brała ta ochota do tak mozolnéj gimnastyki, na wszelki sposób przeczuwałem, że się jéj nie podejmował dla saméj przyjemności naszego towarzystwa. Niezadługo rozwiązała się zagadka. Już gdy pierwszy raz spoczywałem na jakiéjś ogromnéj opoce zbliżył się do mnie żałując mnie i trudu mojego; teraz spostrzegłem, iż na sobie miał założony szeroki pas skórzany kończący się we dwa długie wązkie rzemienie, zanim się mogłem dorozumieć celu tych przyrządów, on sam wyjaśnił mi rzecz zapewniając, że mi się o wiele ulży mozołu jeżeli się chwycę tych dwóch końców, bo on pójdzie naprzód, a tak będzie mnie ciągnął pod górę. Dowiedziałem się późniéj, że z tego procederu bardzo często używają podróżni, zwłaszcza Anglicy; wyznaję nawet, że w téj chwili, gdy mi był ofiarowany, miałem przekonanie żeby mi się wielce przydał. Już tedy miałem sięgać po one rzemienie, gdy nagle przemówił we mnie duch próżnostki, przypominając, że przecież tak żwawo biegałem po śnieżnych Alpach helweckich, a co więcéj, że o ile wiem, ja z pośród wszystkich Krakowian pierwszy zdobyłem łomnicki szczyt, uważałem tedy u siebie żeby to było poniżeniem sromotném, gdybym potrzebował teraz pomocy tego natręta, coby mnie ciągnął za sobą jakby jakiegoś niedołęgę a leniwca. Odrzuciłem tedy jego usługi: prawda i to żem się nie obrachował ze sobą, i że nie jestem tym, którym byłem wczoraj, bo to ową podróż szwajcarską odbyłem jako młodzieniec, bo jeszcze za akademickich czasów, a od owéj wyprawy tatrzańskiéj lubo nierównie późniejszéj, także jednak upłynęło lat kilkanaście. Ta próżność moja była istnym dowodem, że człek najczęściéj lubi się właśnie tém popisywać, co nie jest jego rzeczą. Odrzuciłem przecież jak mówię ową przyprzążkę. „Cellenza pewnie jeszcze inaczéj się namyśli“ rzekł z uśmiechem fachino, w ktorym się miała wyrazić wyższość przekonania; to dictum jego a ta pewność do ostatka mnie oburzając potwierdziły uporne postanowienie moje. Lubo tedy późniéj wciąż z naprzykrzeniem na mnie nalegał; lubo nieustannie dobrowolnie zniżał cenę za usługi swoje, lubo ja sam już goniłem resztkami sił a krew w skroniach i w głowie huczała jak w młynie, lubo cały zwłaszcza w krzyżach czułem się być złamanym, oparłem się hardo pokusie, a dobywając ostatniego tchu zacięcie walczyłem z każdą skałą choćby najogromniejszą.

Cóż czytelnikowi jeszcze prawić o tém ciężkiém łamaniu się mojém! Wystarczy jeżeli powiem, że po blizko półtory godziny licząc od chwili, gdym rozpoczął moje spinanie się na ów ostrokrąg, dosięgnąłem nakoniec jego wierzchu. Tutaj ległem sobie wygodnie choć

na pół żywy, ale w hardych tryumfach. Po kilku minutach zbliżył się do mnie jeden z onych czterech krzesłonosów, prosząc aby mu wolno było nazajutrz przyjść do naszego hotelu w Neapolu i zabrać dla siebie buty moje. Uderzony tą osobliwą pretensyą spójrzałem mimowolnie na moje obówie, a z podziwieniem spostrzegłem, że one choć jeszcze mało co używane, rozlatywało się w strzępki, a z podeszew cień tylko ich dawnéj potęgi pozostał. Don Vincenzio stanąwszy obok suplikanta zapewnił mnie, że to człek uczciwy, twardo pracujący na siedmioro dzieci swoich i t. d., zgodziłem się tedy na to, aby moje uczciwe buty krakowskie dokonały karyery swojéj pod Wezuwiuszem, bo i tak nie wielka już z nich mogła być pociecha. Wspominam czytelnikowi o téj drobnostce, bo ona dowodem mozołu téj wyprawy.

Nie długo spoczywałem, bo napuszony mojém zwycięztwem w rychle dźwignąłem się choć z biedą ze ziemi, by spójrzéć na wizerunki natury, które czarodziejstwem rozsunęły się przed nami, a nabrały nieogarnionego okiem ogromu, bo Wezuwiusz, wznosząc się w samotności, nie ma obok siebie rywalizującéj z nim góry; on sam będąc tu władzcą jedynym panuje z wysokości dumnych nad całą tą ziemią a morzem w koło.

Zostawując atoli na potém rozpatrzenie się bliższe w téj wspaniałéj a pełnéj wdzięków przyrodzie, będącéj istnym wizerunkiem bożego kochania, śpieszyliśmy ku kraterowi w niespokojném rozdrażnieniu a najwyższém napięciu duszy. Już tu i ówdzie, ze szczelin skalnych buchają wyziewy siarczane lekkim kędziornym dymkiem białawym, niekiedy pod stopami już grzéje popiół gorący. Vincenzio zatrzymując nas przed sterczącą nizką opoką, przy któréj bieliło się mnóstwo skorup z jaj, powiada, że tu pod tą ścianką wojażery zwykle zakładają kuchnię piekąc jaja w gorących popiołach wulkanu.

Ruszamy daléj parci niecierpliwą żądzą dosięgnienia celu okupionego tylu trudami, a tak twardym mozołem. Niezadługo, z nienacka ujrzeliśmy przed sobą gęste, ociężałe, rozwlekające się dymy jakby od wczorajszego, strasznego pogorzeliska. Vincenzio woła: „Otoż krater!“ Biegniemy jeszcze kilka kroków naprzód, a rozłożył się przed nami widok, który mi będzie tkwił w świeżéj, niczém nie zatartéj pamięci na życie całe. Widok ten jest tak straszliwy i ohydny, tak okropny a przerażający, że się jeszcze po długich latach przyśnić może niby złowieszcze marzenie nocne.

Otchłań olbrzymia prawie okrągła, bezdenna; o ścianach skalnych pionowo sterczących, burych, okopconych, roztwiera się przed nami niby przepaść piekielna. Ciężkie dymy bure, białawe dźwigają się zwolna i niby z trudem z głębin, i gramolą się w górę a plezą po ścianach niby węże a smocze potwory. Dopiéro spiąwszy się na wierzch, uchwycone wietrzykiem, skręcają się we wszystkie strony, najgęściéj atoli przewalają się właśnie w stronę, na któréjśmy stali, zatykając nam wyziewem siarczystym dech i sprawiając



zawroty głowy. Vincenzio woła: „Signori! tutaj ani na chwilę bawić nie możemy!“ Trzymając tedy chustki przed ustami śpieszymy po przez te swędne dymy, a idąc prawie tuż przy saméj krawędzi przepaści. Odbywszy tym sposobem jakie sto kroków, zatrzymaliśmy się w miejscu w którym już atmosfera swobodniejsza i mniéj jadowita.

Teraz mogłem już bezpieczniéj się nachylić i zapuścić wzrok w gardziel wulkanu. Kto w życiu nie miał tego widoku, nie zdolen nigdy wyobrazić sobie takowéj okropności wspaniałéj, takowéj strasznéj okazałości — jest to istny wyraz szatańskiego majestatu. Słońce zachodząc jeszcze oświecało połowę wierzchniéj części otchłani, gdy druga pokryła się cieniem. Im niżéj oko zapada tém mroczniéj, tém ciemniéj — tam już głębie niezmierzone, nieodgadnione, bo sięgające wnętrza naszéj ziemskiéj planety. Ściany wznoszące się z bezdeni pionowo niby mury, tu i owdzie stoparczą ostrém, szorstkiém urwiskiem. Okropność tych ścian potęguje jeszcze jaskrawość pałająca barw, bo na burém czarném tle, ciągną się z dołu do góry pasy zielone, żółte, pomarańczowe, ponsowe; te farby są nad wyraz rażące, żarliwe, zwłaszcza żółte i pomarańczowe są jakieś złośliwe, jadowite. Wyziewy zwłaszcza siarczane krystalizując się, tak ustroiły paszczę wulkanu. Te kolory przypominają wężów, co im w żywsze mienią się kolory, tém bywają jadowitsze, groźniejsze.

Patrząc na ogromny obszar téj złowieszczéj kotliny, łatwo zrozumiéć, że ona zdoła buchnąć słupem ogniowym na tysiąc stóp wysokim, że popioły z niéj wyrzucone mogą pokryć przestrzeń kilkumilową. Gdy mnie Vincenzio trzymał za ramię, śmieléj a śmieléj się nachylałem, ale tam w otchłani noc — noc gruba, ciężka, zdawało mi się atoli jakoby niekiedy na chwilę błysła słaba łuna purpury krwawéj, ciemnéj. Z niedojrzanych zapadlin dolatuje niekiedy jakby grzmot za górami, lub przytłumiony strzał działowy, to znów odzywa się huk jakby daleki ogień rotowy batalionów, i znów zdawało się na chwilę, że wnętrza bezdeni umilkły — gdy w rychle wznoszą się z pod ziemi jakieś dalekie ryki jakby bawołów dzikich w puszczy, lub wycia bestyj drapieżnych.

Wyznaję, że choć się widziałem zupełnie bezpiecznym, ogarnęły mnie dreszcze, patrząc oko w oko tym straszliwym bezrozumnym potęgom; słysząc ich głosy i wrzawy nie mogłem się obronić jakimś ohydom i strachom mrożącym. Bo to są przecież te same moce geologiczne, które przed tysiącami a tysiącami lat, chaotycznym, tytanicznym wywrotem burzyły świat, a które choć już okiełznane, jednak po dziś dzień stroją burdy pożerając mieszkania ludzi, błogie szczęście tysiąca rodzin, a chłonąc najznaczniejsze dzieła ducha. Nastrój umysłu którego doznałem, porównać jedynie mogę z uczuciem co nas przeszywa, gdy głębiéj wzieramy w ciemne otchłanie duszy waryata! Bo i w niéj gospodarzą nocne, bezrozumne potęgi

natury, które opętawszy myśli swobodne, wyprawiają gwałty w państwie jasném ducha, wywracając chaosem to co zacne i święte i nieśmiertelne.

To chodząc tuż około przepaści, to zatrzymując się w miejscu, nie mogłem oczu oderwać od straszliwego obrazu, który mnie jakby mimowoli trzymał demoniczną siłą swoją, a choć w końcu już go opuściłem, choć już za mną nikły dymy jego — jednak jeszcze jak straszydło groźne stał mi przed oczyma. Czułem się jakby oczyniony, urzeczony tém widmem; cała bytność wszech rzeczy skoncentrowała się dla mnie w tym jednym jedynym widoku.

---

Nie wiem jak długoby mnie były jeszcze więziły te złowrogie czary; gdyby Vincenzio nie był z nienacka zawołał: „Co za szkoda, zasłoniły się nam widoki na świat!“ I w saméj rzeczy jak to bywało przez zeszły tydzień cały, tak i teraz dymy wulkanu zamiast wznosić się w górę, obległy w około niższe części szczytu jego, a połączyły się z niemi chmurki zbiegłe ze wszystkich stron nieba. Tak tedy my stojący jeszcze na samym wierzchu szczytu widzieliśmy pejzaż olbrzymi po przez owe wyziewy i obłoki, niby przez na pół przezroczystą oponę. Ale nie żałowałem tego, bo właśnie te niby przeszkody zrodziły scenę tak nadzwyczajną, tak magiczną, tak różną od widoków jakich zwykle użyczają wysokie i samotne góry, iż była istném dopełnieniem tych głębokich wrażeń jakie uderzyły na mnie na téj obecnéj wyprawie mojéj.

Otóż rzekłem, jako golf i wyspy jego i partenopejska pełna cudów ziemia, i ta jéj z daleka bielejąca stolica była jakby widna przez na pół przezroczystą oponę; ale słońce mając się właśnie ku zachodowi rozlewało swoje płynne ognie po błękitach morza; te jasności gorejące, odbijając się od zwierciadeł wody, oświecały z dołu od spodu ową oponę obłoczną, a przenikając ją wskróś, zamieniły ją na tkankę ze złota i lazurów. Gdy tedy przez takowe to przezrocze lekkie, dygocące malował nam się świat, więc samo to morze i te wyspy i pagóry, gaje i miasteczka i stolica powlekły się chuchem misternym, niby aureolą a glorią promienną. Kontury rzeczy ziemskich straciły dobitność swoję, rozpłynęły niby leciuchnym powiewem; cały świat zdawał się być błogiém sennem widziadłem a państwem magiczném dobroczynnych czarów. Im dłużéj wpatrywałem się w ten obraz dziwny, tém on złudniejszy się stawał. W morzu przezierały się błękity nieba i płonęły już purpury zachodu; tak samo to morze, przez owe obłoczne przezrocze widziane, samo zdawało się być jakby niebem, niebem na dole, pod nami rozpiętém, a wyspy, miasta, pagóry tak zachuchane były jakby obrazem malowanym przez aniołów na tém niebie purpur i błękitów promiennych.

Nastał ostatni akt tego dramatu złudzeń fantastycznych i pozorów. Coraz gęściéj zbierały się w sobie owe obłoki pod nami,



coraz tedy mniéj wydatne rysunki, barwy i formy rzeczy ziemskich, aż nakoniec one znikły zupełnie; opona owa stała się mgłą nie przezroczystą przeniknioną światłem słonecznem. Patrząc się teraz w około, nie widząc tylko niebo nad sobą, a pod sobą obłok, rzekłbyś, żeś jakimś cudem wysoko wzniesion nad ziemię w świat nadchmurny, samotny, do którego nie dolatują boleści ziemskie, który będąc stworzonych duchów pośmiertną ojcowizną, rozmawia z gwiazdami. Zanim wraz z czytelnikiem zestąpimy ze szczytu Wezuwiusza, wspomnę jako w sąsiedztwie krateru powyżéj opisanego jest jeszcze drugi ale zagasły, zapadnięty, który tedy będąc własną siebie ruiną, sprawia już wielce mdłe wrażenie na wędrowcu, który właśnie miał przed oczyma widok tamtego krateru srożącego się w pełni swoich sił a mocy.

Wielki czas był do odwrotu. Vincenzio zaprowadził nas w stronę ostrokręgu, w któréj on był zupełnie wolnym od owych okruchów a bałwanów skalnych, a zamiast nich pokryty był drobnym zwirem, piaskiem i popiołem. Niespodzianie szybko zbiegliśmy na dół; bo pędząc z góry za każdym krokiem noga zesuwała się sama przez się po popiołach; tak każdy krok równał się dwóm a nawet więcéj.

W kilka minut późniéj dosięgliśmy koników naszych. Tam zastaliśmy krom karawanki naszéj jeszcze żandarma z nabitym karabinem. Jakoż on dopełniając przepisów miał nas jako ostatnich gości wracających z Wezuwiusza, odprowadzić na pół drogi, dla obrony od hultajstwa czatującego tutaj niekiedy na spóźnionych forestierów.

Tymczasem zmrok zapadał; stanęliśmy późnym wieczorem w pustelni, a gdyśmy przebywali garby i skały zalegające drogę naszą, już gruba ciemność ciążyła nad światem w koło. Nie będę czytelnikowi prawił o kłopotliwém uczuciu jakiego każdy zapewne doznaje wśród téj nocnéj jazdy, gdy koniki jakby same sobie niedowierzając w téj ciemności postępują niezmiernie zwolna i oględnie. Jeżeli droga ta była nie miła za pełnego dnia, toć wśród ciemności stała się zaprawdę wstrętną i niebezpieczną. Nakoniec dostaliśmy się przecie na równy szeroki gościniec. Teraz choć nasze wierzchowce pozwoliły sobie lekkiego kłusa, droga zdawała się nam długą jak wieczność — a to tém więcéj, żeśmy się czuli do ostatka znękani. Wśród ogólnego milczenia, gdy tylko słychać było stąpanie koni, z nienacka jeden z naszych towarzyszów zawołał: Ecco Napoli! — I zaprawdę gdzieś jasna niby od pożaru łuna roztoczyła się tam w dalekiéj dali. To Neapol oświecony tysiącem lamp, latarni i świéc i świéczek; zdawało mi się nawet, że mogłem rozpoznać pobrzeże Św. Łucyi oświetlone rojami lamp jarzących na straganach przekupniów. Łuna przezierając się w morzu potęgowała się światłem. Niezadługo zakryło się to ponętne urocze widziadło i znów daléj wlekła się nam jednostajna droga w grubéj ciemności. Samo tylko

niebo, lubo bez księżyca świeciło, jaśniało nad nocą czarną, która pokrywała ziemię. Vincenzio widząc znużenie mojéj żony, jął się szeptać i chodzić pilnie wśród naszych towarzyszy; nie dorozumiewałem się o co im chodzi, aż z nienacka rozebrawszy się na głosy zaintonowali jednę z tych pieśni serdecznych zadumanych, w które ten lud neapolitański tak jest bogaty. Nasi śpiewacy widząc jak nam się te ich pieśni podobały, śpiewały coraz inne a inne, a co która, tém była rzewniejsza, serdeczniejsza. Wyznaję, że im byłem prawdziwie wdzięcznym za tę myśl, bo to czyniło nam tę długą jazdę mniéj jednostajną, mniéj ckliwą.

Nakoniec odezwało się, choć jeszcze daleko, szczekanie psów, więc już blizkie mieszkanie ludzi. Po kwandransie stanęliśmy w Resinie; ostatni pociąg kolei już był dawno odbiegł do Neapolu. Trzeba było nająć powóz, który téż dobrze po północy zatrzymał się w Neapolu przed naszym hotelem *des Etrangers*.

KONIEC TOMU CZWARTEGO.

# TREŚĆ TOMU CZWARTEGO

## PODRÓŻY DO WŁOCH.

**Zarys dziejów sztuki w Toskanii.** — Str. 7.

**Droga z Livorno do Neapolu** na statku parowym Lombardo. — Towarzystwo podróżujące. — Elba, Korsyka, Monte-Christo, Sardynia. — Nazajutrz. — Civita-Vecchia. — Anglik i konsul jego. — Obrazy natury widziane ze statku. — Wspomnienia dziejowe na tém morzu Śródziemném. — Tędy błąkał się Ulisses. — Czarodziejka Circe. — Złudzenie fantazyi. — Str. 83.

**Neapol.** Przybycie do Neapolu. — Obraz golfu widzianego ze statku. — Wschód słońca. — Lombardo staje w porcie. — Przywitanie podróżnych. — Celniki Neapolitańskie i Jan Kochanowski. — Jazda od portu do hotelu. — Widok z okien hotelu. — Przechadzka wieczorna. — Chiaja i Villa Reale. — Str. 92.

**Neapol** (dalszy ciąg). Wrażenie pierwszego wieczora. — Zanzare. — Droga z hotelu do Muzeum Burbońskiego. — S-ta Lucia. — Strada di Toledo. — Pałac zbiorów Burbońskich. — Pogląd ogólny na te zbiory. — Rzeźby z najdawniejszych epok. — Dyana Pompejańska w archaistycznym stylu. — Tegoż stylu Pallas Herkulańska. — Wenus z Kapuy. — Faun i Bachus. — Ganimed i orzeł. — Dzieła rzymskiego dłuta i ogólny ich charakter. — Posągi konne Balbów. — Posągi gladiatorów. — Wirtuozostwo Rzymian w wyrażeniu okropności skonu. — Obok strachów facecye. — Wizerunki Karakalli, Nerona, Tyberyusza i Kaliguli. — Popiersie kolosalne Juliusza Cezara. — Posąg Agryppiny. — Powód dla którego w czasach upadku społeczności często niewiasty stają się wyrazem albo najwyższych cnót, albo najgłębszego zepsucia. — Wspomnienia

z życia Agryppiny. — Bliższe opisanie tego posągu. — Str. 104.

**Neapol** (dalszy ciąg). Lazaronizm skutkiem cudnego tutejszego nieba. — Ironia życia. — Wyprawa do katakumb. — Custode umarłych. — Opis katakumb. — Siwy stróż grobów komedyantem. — Villa królewska Capodimonte. — Upodobanie w kolorach jaskrawych. — Droga do góry Posilippo. — Pielgrzymka do grobu Wirgiliusza. — Znaczenie tego wieszcza w historyi. — Boccacio w obec grobu Wirgiliusza. — Petrarka zasadził laur w tém tu miejscu. — Toż samo czyni pan Casim. de la Vigne. — Jacopo Senazare żyje na Posilippo. — Poeta Marini. — Natura w zachwyceniu wieszczem. — Str. 128.

**Neapol** (dalszy ciąg). Porównanie skulptury starożytnéj, zwłaszcza greckiéj, z architekturą gotycką. — Dalsze opisanie rzeźb w Muzeum Burbońskiém. — Posąg Flory Farnezyjskiéj. — Posąg Arystidesa i Canova. — Dla czego formy rządu starożytnego świata nie mogą się nadawać do usposobienia nowożytnych ludów. — Popiersia: Tyberyusza, Homera, Cycerona. — O listach Cycerona. — Posągi amorów. — Chłopczyna z gęsią. — Atlas. — Torsa Psychy i Bachusa. — Dyana efezyjska i Apollo lutnista. — Stan Grecyi po Aleksandrze i charakterystyka ówczesnéj sztuki, stanowiącéj epokę czwartą greckiego artyzmu. — Szkoły artystyczne w Pergamus i na wyspie Rodus w téj czwartéj epoce. — Porównanie téj epoki z epoką trzecią, to jest z poprzednią. — W trzeciéj epoce artyzm Fidyasza i Polykleta uwidamia przeczyste idee olimpijskie wzniesione nad świat. — Następnie artyzm Skopasa i Praxitela wyraża już te idee nadświatne, ale już obok pierwiastków ziemskich, doczesnych. — Patetyczność tragiczna. — Cechy Lysippa. — Bliższe oznaczenie cech artyzmu w epoce czwartéj. — Gruppa Wołu farnezyjskiego jest dziełem unaoczniającém nam wiernie sztukę w téj epoce. — Mit przedstawiony w téj gruppie. — Opisanie jéj. — Posąg Herkulesa farnezyjskiego. — Krytyka tego sławnego dzieła. — Mit o złotych jabłkach hesperyjskich. — Każdy człowiek poczciwy jest takowym Herkulesem. — Legenda. — Str. 140.

**Neapol** (dalszy ciąg). Zbiory rzeźb śpiżowych. — Znaczenie odlewów śpiżowych w sztuce starożytnéj. — Porównanie białego marmuru a śpiżu jako wątków dla rzeźby. — Zalety śpiżu. — Hermes młodzieniec. — Charakter tego bóstwa; takt starego mistrza. — Mit o tym bożku. — Atleci. — Dyana myśliwa. — Faun Pompejański i ogólna natura gawiedzi faunowskiéj. — Dla czego ten faun mimo to, że nie jest wcale pięknością prawdziwą tak czaruje i oczynia widza? — Powód dla czego starożytne posągi faunów, choć wielce zmysłowe mniéj rażą i mniéj psują, jak dzieła niektórych powieściopisarzów francuzkich. —



Popiersie Platona i jego ideał republiki. — Posążek konny Aleksandra W-go jest wiernem uwidocznieniem tego bohatera. — Popiersie Bereniki i podanie o jéj miłości do małżonka. — Realizm rzymski okazujący się w popiersiach i posągach. — Popiersie Scypiona. — Aktorki. — Oczy w śpiżowych posągach. — Łanie i głowa konia. — Czarnoksiężnik Virgilius. — Woda zamknięta w rurze od 2,000 lat. — Zbiory przedmiotów z powszedniego życia. — Charakter estetyczny takowych naczyń, narzędzi i sprzętów i t. d. u klassycznych ludów. — W ornamentyce rzeczy tego rodzaju widać głębokie poczucie piękności Greków. — Piękność jest jakby potrzebą ich życia. — Czém są pod tym względem czasy, w których my żyjemy? — Sztuka nadobna (zdobiąca) jest dziś najczęściéj skutkiem kaprysu, a nie zaś uczucia piękności. — Właściwości Greków w téj mierze. — Jakim trybem zdobił i stroił przedmioty powszedniego życia okres stylu gotyckiego? — a jakim trybem zdobiły téż przedmioty ludy klassyczne. — Epoka renesansowa. — Niektóre sprzęty i narzędzia (zwłaszcza pompejańskie), przechowane w tym zbiorze. — Krater. — Świeczniki i przedmioty do gotowalni damskiéj służące. — Wagi i ważki rzymskie. — Str. 166.

**Neapol** (dalszy ciąg). Ludzie i zwierzęta płaczą, ale sam jeden człowiek się śmieje. — Jaka tego przyczyna? — Czém jest przedmiot komiczny, i jakie są stadia komiczności? — Dowcip. — Komedya. — Różne pojmowania komiczności, wedle różnego pojmowania różnych ludów. — Teatrzyk S. Carlino w Neapolu. — Publiczność w tym teatrzyku. — Tragedya i ludowa komedya. — Arystokracya neapolitańska w S. Carlino. — Treść komedyi granéj w S. Carlino. — Pulcinello. — Znaczenie buffy czyli burleski. — Komedye improwizowane w S. Carlino. — Teatr S. Carlo i opera. — Przechadzki nad morzem po Molo. — Wizerunek ludu neapolitańskiego. — Nurek Szyllera i wodniki. — Cmentarz Campo Santo nuovo. — Oznaczenie pomników grobowych i kilka uwag o stylu w jakim winny być skomponowane. — Str. 186.

**Neapol** (dalszy ciąg). Pierwsze odwiedziny w Pompeji. — Wrażenia jakich zapewne każdy wędrowiec doświadcza mając po raz pierwszy odwiedzić rozsypiska tego miasta. — Wiadomości wstępne. — Wspomnienia historyczne z dziejów Pompeji. — Doniesienia starożytne o katastrofie, która zniszczyła Pompeję. — Domysły o losie mieszkańców. — *Przyp.* o listach Pliniusza młodszego, o Pliniuszu starszym, o którym te listy prawią, i o Tacycie, do którego są pisane; oraz bliższe i obszerniejsze szczegóły o zagładzie tego miasta. — Następne jego losy pośmiertne. — Zasługi króla Joachima (Murata). — Mała dbałość władz neapolitańskich o nieocenione zabytki przeszło-

ści. — Porównanie dzisiejszego stanu Pompeji z Herkulanum. — Str. 206.

**Neapol** (dalszy ciąg). Dokładniejsze opisanie pierwszych moich odwiedzin w Pompeji. — Wspomnienia o Kancie. — Życie prozaiczne a świat ideałów. — Dworzec kolei żelaznéj w Neapolu. — Widok z wagonu na morze. — Przybycie do Pompeji. — Wysłużony stary sierżant neapolitański, przewodnikiem po mieście umarłém. — Napięcie nadzwyczajne umysłu za zbliżeniem się do Pompeji. — Forum Pompejańskie. — Fora arcyważnym przedmiotem architektury starożytnéj. — Opisanie forum w Pompeji. — Budynki otaczające forum. — A przedewszystkiém świątynia Jowisza. — Widok z wysokości téj świątyni. — *Przyp.* O Islandczyku. — Brama tryumfalna. — Szyby szklanne używane w starożytności. — Panteon i Senaculum. — Świątynia Romulusa. — Dla czego w starożytności nawet złym ludziom stawiano świątynie? — Chalcidicum. — Forma pokojowych drzwi drewnianych w starożytnym świecie. — Afisze starożytne. — Nauczyciel szkoły nieumiejący gramatyki. — Mnogość napisów po domach pompejańskich; one są środkiem rozpoznania się w życiu starożytnéj społeczności. — I w starożytności już uczyła się młodzież kilku języków. — Ale pobierała nauki na świeżém i wolném powietrzu. — Słówko o współczesnych nam szkołach. — Trzy curie. — Bazylika. — Znaczenie. — Jakim trybem przeistoczyła się starożytna bazylika, na kościół chrześciański, zmieniając nawet wskróś myśl architektoniczną. — Świątynia Afrodyty. — Miłość u starożytnych, a miłość w wiekach nowoczesnych. — Korce i garnce jako urzędowa miara. — Sala zgromadzeń. — Łaźnie pompejańskie. — Znaczenie łaźni u starożytnych było inne, jak w dzisiejszych czasach. — Zwłaszcza gdy szaty i obówia w starożytnym świecie były inne, jak nasze. — Bliższe opisanie łaźni pompejańskich. — Natręty poetyckie w łaźniach starożytnych. — Świątynia Fortuny. — Obiad w austeryi. — Str. 218.

**Neapol** (dalszy ciąg). Dalsze opisy ruin pompejańskich. — Mury obronne pompejańskie. — Widok amfiteatru. — Walki w amfiteatrach starożytnych, a walki byków w Hiszpanii nowoczesnéj. — Rangi ławek. — Straszliwa furtka „porta libitinensis“. — Obraz okropnéj sceny. — Kwiat publiczności był widzem okrucieństw w amfiteatrze. — Niewypowiedziane szczęście żeśmy się chrześcianami rodzili. — Teatra w Pompeji, zwłaszcza teatr mniejszy. — Opisanie rozkładu tego teatru. — Wielkość teatrów starożytnych, ich rozkład, właściwość sceny, przybory aktorów i t. d. łączą się ściśle z całym nastrojem duchowym starożytnego świata. — Inne jest pod tym względem usposobienie nasze, pochodzące z różnego wręcz stanowiska w historyi. — Koszary gladiatorskie. — Curia Isiaca i świątynia Isidy. — Ślady straszliwego skonu kilku kapłanów. — Szkielety dwojga kochanków. — Widok ulic pompejańskich. — Bruk uliczny. — Wejrzenie na facyaty domów. — Malowania na domach. — Domy pompejańskie są budowaniem wskroś wewnętrznem, a przeciwnie domy nowoczesne zwracają się na zewnątrz; powód téj różnicy. — Pompeji nie ma pozoru spalonego miasta. — Znamiona charakterystyczne domów pompejańskich. — Styl w malowaniu świetlic i izb. — Alfresco i enkaustyka. — Rozkład starożytnego domu. — Podobieństwo do siebie domów pompejańskich; typowość ich jest skutkiem usposobienia starożytnych ludów. — Prawidłowy dom rzymski. — Części takiego domu i cały szczegółowy rozkład jego. — Zastosowanie powyższych prawideł, do niektórych domów pompejańskich, a odbudowanych w rysunku. — Dom tak zwany tragicznego poety i opisanie jego. — Dom Sallustiusa z ogrodem. — Dom Lucreciusa, odstępujący pod różnemi względami od ogólnego prawidła domów. — Związek żywych z umarłymi. — Ulica grobowa. — Stypa pośmiertna u ustarożytnych. — Przyczyna, dla któréj u starożytnych grobowce umieszczone są wśród gwaru doczesnego świata, a pełnego życia; a przeciwnie u nas znajdują się na ustroniu dalekiém od wrzawy tutecznego życia. — Samych biesiadujących na uczcie grobowéj śmierć dosięgła. — Karność rzymskiego żołnierza. — Dwór wiejski odgrzebany. — Piwnica w niéj szkielety pani téj willi, dzieci i sług jéj. — Inne szkielety znalezione w téj niegdyś tak pięknéj willi. — Kwiatek rosnący wyłącznie wśród zgliszczów pompejańskich. — *Przyp.* Wspomnienie o Herkulanum i o Paestum. — Str. 252.



**Neapol** (dalszy ciąg). Rzecz o sztuce malowania u dawnych. — Jazda do muzeum i pogrzeb. — Słówko o custodach tych zbiorów. — Ogólna charakterystyka malarstwa starożytnego. — Zdania przeciwne téj charakterystyce. — Trzeba koniecznie odróżnić dawniejsze malowanie od późniejszego w starożytnych czasach. — Ważność dawnych zabytków malarskich. — Technika. — Pierwsze wrażenie wśród tych zbiorów. — Opisanie kilku obrazów mitycznych i historycznych. — Zapatrywanie się starożytnych na nieżyjącą przyrodę, na widoki natury. — Dwa obrazy przedstawiające krajobrazy. — Malowania na urnach i wazonach. — Wielka mozaika wyobrażająca bitwę Aleksandra W-go. — Historya téj mozaiki. — Zdanie Göthego o tym obrazie, które wyrzekł przed samą śmiercią swoją. — Strona zewnętrzna i techniczna téj mozaiki. — Przedmiot tego obrazu. — Scena pełna znaczenia dla dziejów ludzkich. — Kompozycya tego obrazu. — Koloryt. — Porównanie téj bitwy mozaiki, z obrazem bitwy Konstantyna przez

Rafaela, i z najnowszemi obrazami bitew. — Wysokie zalety téj mozaiki. — Wnioski dla nas z niéj płynące. — Str. 292.

**Neapol** (dalszy ciąg). O artyzmie nowoczesnym neapolitańskim zwłaszcza o jego szkole malarskiéj. — Czasy starochrześciańskie. — Dzieło sztuki wróżbitą wypadków politycznych. — *Przyp.* — Epoka Giotta w Neapolu. — Malowanie tego mistrza wapnem zabielone. — Grobowce gotyckie osobnym i obcym światem pod niebem Neapolu. — Szkoła Giotta w Neapolu. — Colantonio del Fiore jest nowym zwrotem w malarstwie. — Antonio Solario (Zingaro). — Miłość przeistacza dwóch kowalów na wielkich malarzy. — Uczniowie Solaria. — Andrea Sabbatini (da Salerno) i uczniowie jego. — Gianfrancesco Penni (il Fattore). — Polidoro Caldara (da Caravaggio). — Pomocnik murarski staje się znakomitym mistrzem. — Niepocieszni naśladowcy wielkiego Michała Anioła. — Fabricio Santafede. — Malowanie jego uczczone przez pospólstwo rozhukane powstaniem Masaniella. — Epoka naturalistów w Neapolu. — Ich przeciwnicy eklektycy. — Sromotne ciałochwalstwo naturalistów. — Porównanie ich z realizmem holenderskich malarzy. — Naturaliści neapolitańscy, sponiewierani własną żądzą zmysłową, odbywają życie burzliwe często nawet zbrodnią skalane. — Michel Angelo Amerighi da Caravaggio. — I on był w młodości pomocnikiem murarskim. — Sztuczność i jego przesada w cieniach i światłach. — Umiera jako ofiara gwałtownych własnych namiętności. — Józef Ribera (Spagnoletto). — Pacholęciem będąc, na bruku rysuje obrazki. — Charakterystyka jego naturalizmu. — Bellisario Correnzio, Giambatista Caracciolo. — Banda zbrodnicza malarzy pod przewodnictwem Ribery. — Niecne ich postępowanie z Dominichinem. — Dzieła Dominichina. — Jaki był koniec jego prześladowców. — Królewicz Don Juan u Ribery na balu. — Marya Rosa, piękna córka malarza i królewicz. — Koniec Ribery. — Massimo Stanzioni. — Salvator Rosa. — Jego wychowanie na klassykach. — Zamiłowanie jego w dzikiéj, w srogiéj naturze. — Bawi wśród bandytów. — Młodzieńcze lata upływają mu wśród nędzy. — Karnawał rzymski i Signor Formica. — Późniejsza chwała Rosy i śmierć. — Charakterystyka talentu Salvatora Rosy. — Uczniowie Rosy. — Anielo Falcone wśród powstania Masaniella. — Cavaliere Calabrese. — Luca Giordano fa presto! — Manierzyści. — Przegląd ogólny epok malarstwa w Neapolu. *Przyp.* — O kilku arcydziełach galeryi nienależących do szkoły neapolitańskiéj. — La Madonna della Gatta przez Giulio Romano. — Madonna col divino amore Rafaela. — Obraz Garofola. — Dwa obrazki



Correggia. — Augustyn i Annibal Caracci i dzieła ich. — Str. 317.

**Neapol** (dokończenie). Pożegnanie Neapolu. — Wyprawa na Wezuwiusz. — Wioska Resina i przewodnik Vincenzio Cazzolino. — Widok natury po nad Resiną. — Pustelnia. — Obumarły świat. — Roztropność koników. — Opisanie samego szczytu Wezuwiusza. — Gwałtowność jego pochyłości. — Wielce nużące spinanie się na ten szczyt. — Widok krateru. — Widok osobliwy na morze i ląd. — Powrót do Neapolu. — Str. 348.

Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna
w Białymstoku
6593

WOJEWÓDZKA I MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA
Nr 6025/A
w Białymstoku
FILIA DLA I

913 sz
Kremer
Podróż do Włoch T.4
6025
XIX

DZIEŁA

J. KREMERA

9