

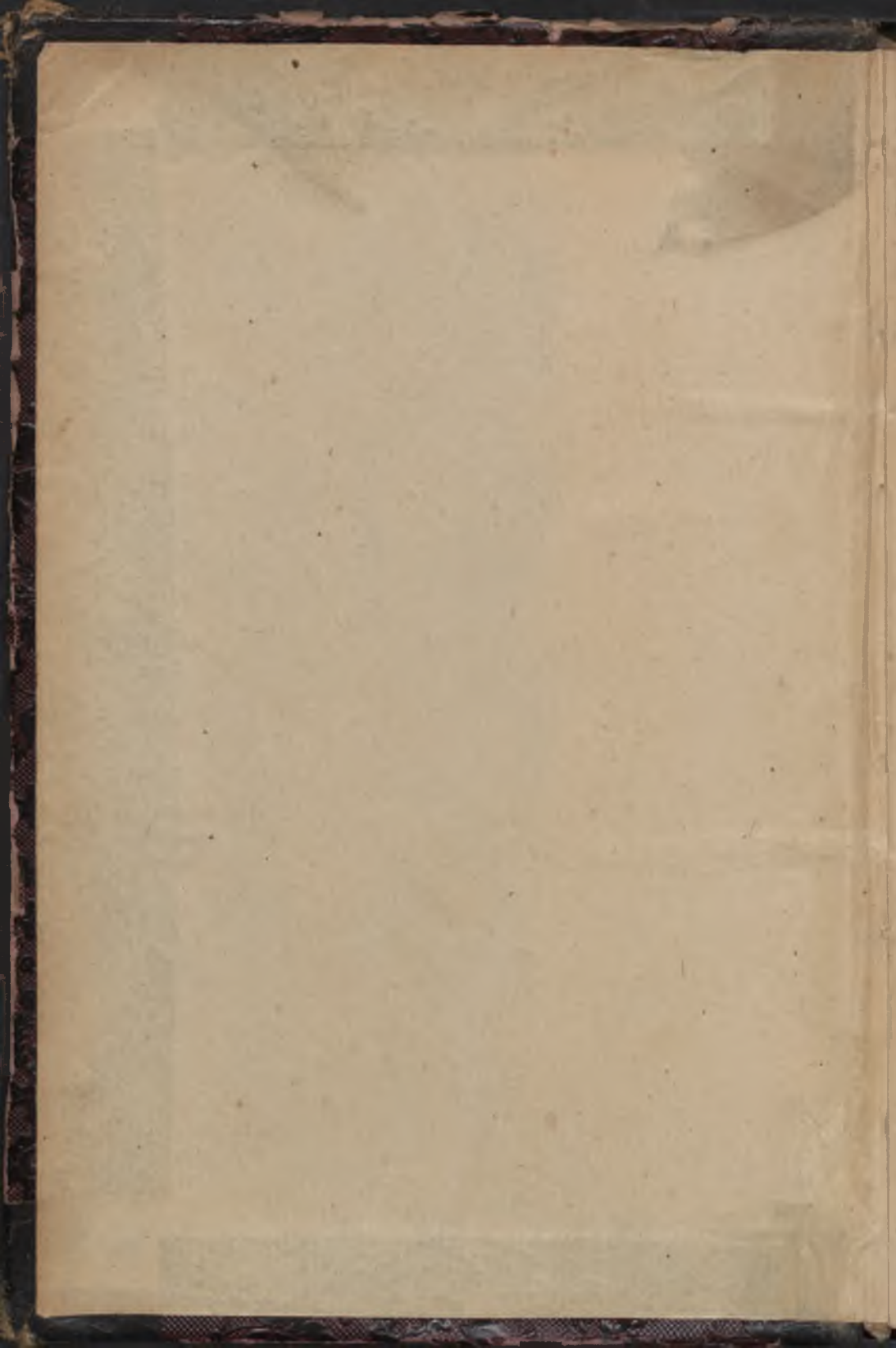
Bibli

U.M. &

Toru

157999

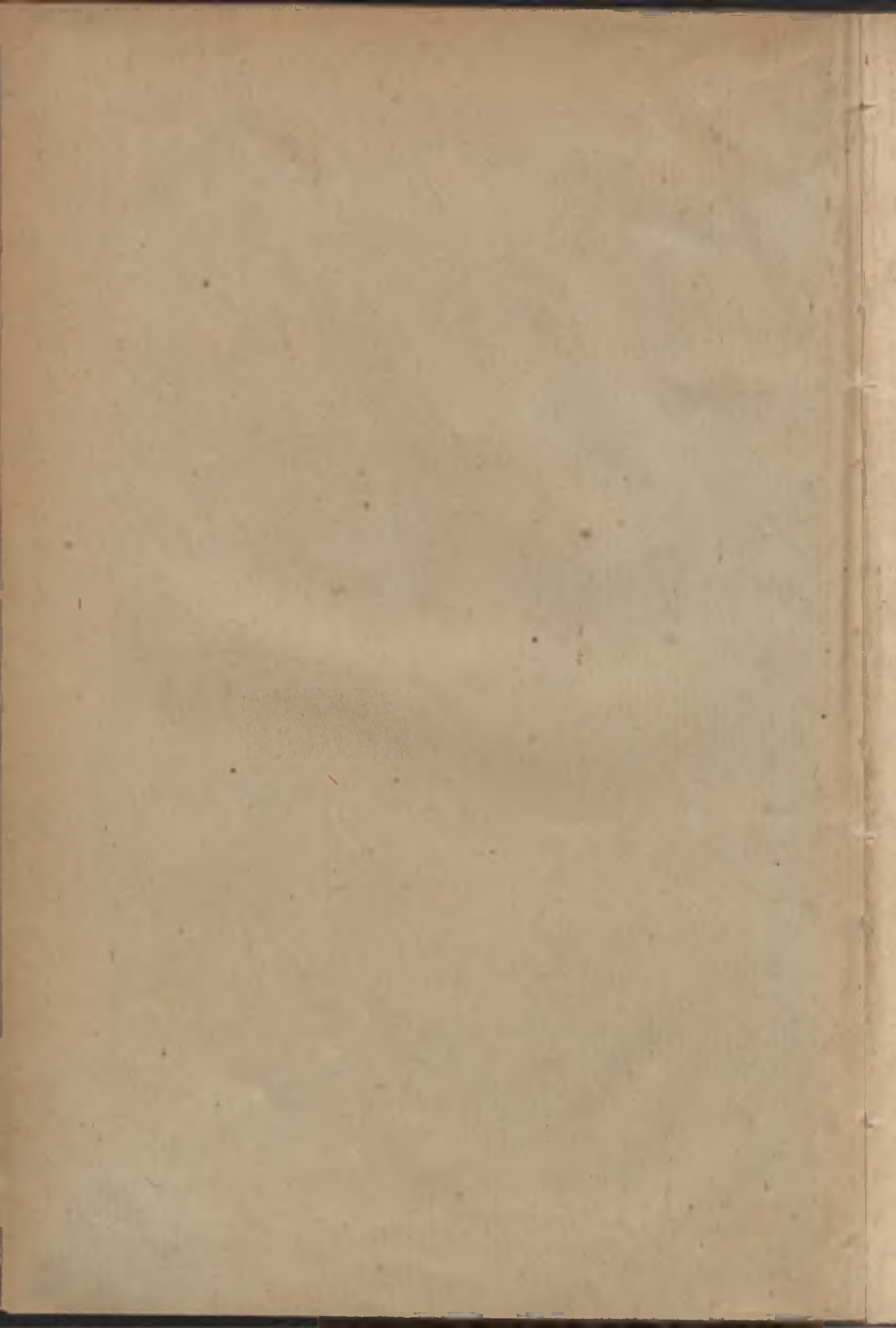
17



4573

72.X.

60



+

✻ BIBLIOTEKA ✻

JAN PELTZ

N 674 / I II

Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji.

27
X

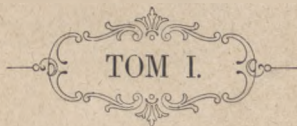
MARYAN SOKOŁOWSKI

PROFESOR UNIW. JAGIELLOŃSKIEGO.

STUDYA i SZKICE

Z DZIEJÓW

SZTUKI i CYWILIZACYI



W TEKŚCIE 47 RYCIN ORYGINALNYCH.



72
X.

W KRAKOWIE
SPÓŁKA WYDAWNICZA POLSKA
1899.

WSZELKIE PRAWA ZASTZEŻONE.



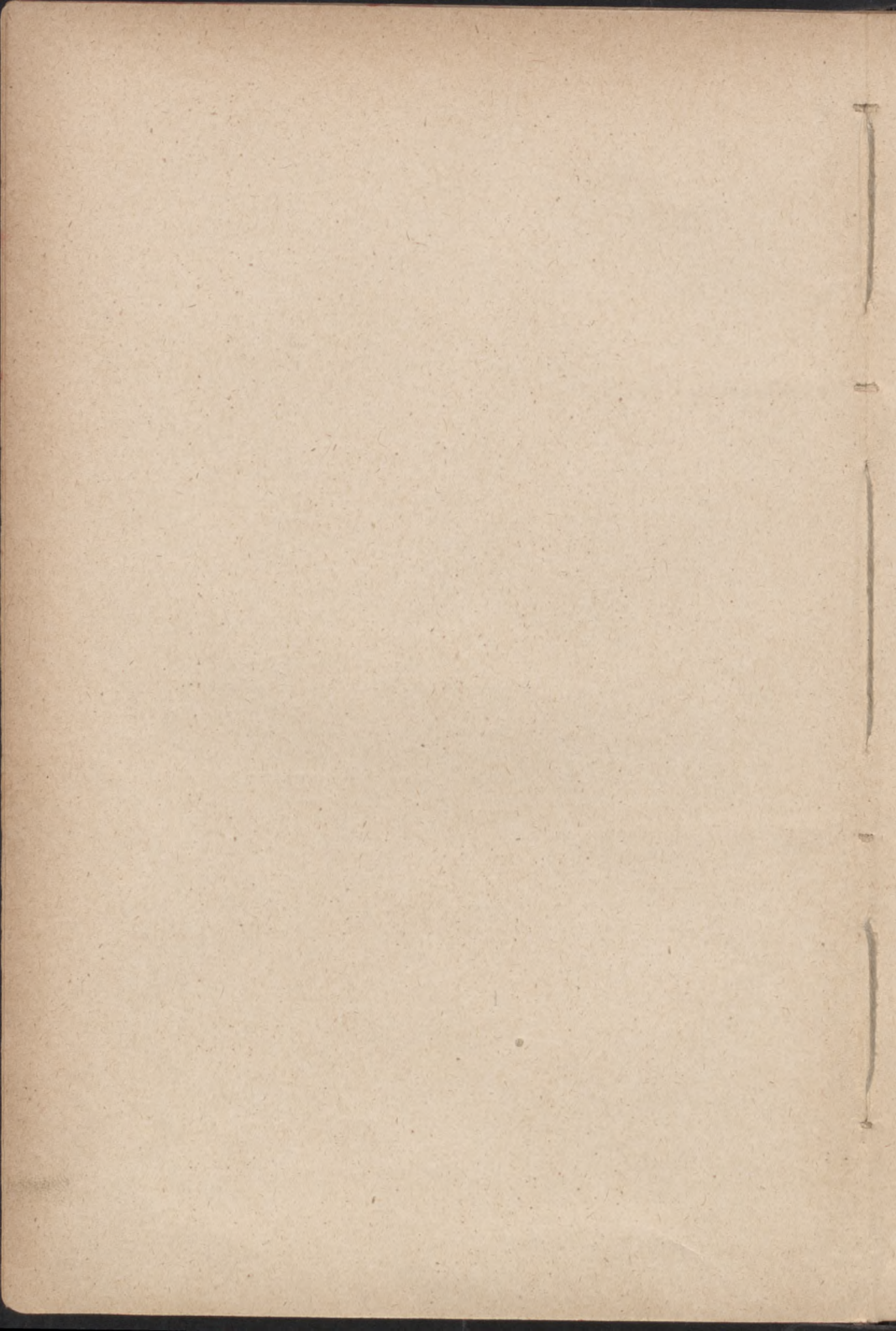
757.999

—
II
—

W KRAKOWIE, W DRUKARNI «CZASU» FR. KLUCZYCKIEGO I SPÓŁKI
pod zarządem Józefa Łakocińskiego.

BŁĘDY DRUKU.

Strona	8g	wiersz	2	od dołu	<i>Zamiast:</i>	<i>Czytaj:</i>
					bandoreli	banderoli
"	345	"	5	"	pieścienie	pierscienie
"	348	"	11	od góry	kassetony	kasetony
"	348	"	15	"	kassetonów	kasetonów
"	369	"	11	"	Archéologique	Archéologique
"	370	"	5	nota	décreté	décrite
"	370	"	5	"	Frochner	Froehner
"	370	"	8	"	Frochnera	Froehnera
"	389	"	6 i 8	"	Wesołowski	Wesółowski
"	401	"	4	"	Rahault de Fleury	Rohault de Fleury
"	411	"	2	od dołu	formą	formę
"	438	"	4	"	inkonostazem	ikonostazem
"	439	"	9	"	inkonostazy	ikonostazy
"	439	"	10	"	inkonostazu	ikonostazu



W S T Ę P.

Pod opaską niniejszego tomu puszczam w świat pierwszy wybór moich studyów. Każda z prac tutaj zebranych nosi datę swego powstania. Najdawniejsza była pisana w r. 1876, a ostatnia w r. 1889. Drukowane po raz pierwszy w rozmaitych przeglądach i dziennikach, odzwierciadlają one wiernie tak stan nauki, jak wiedzy i poglądów autora w danej chwili. Nic więc w nich nie zostało zmienione. Nie ulega wątpliwości, że w wielu wypadkach dzisiejsza redakcyja mogłaby zmienić w tym zbiorze ten lub ów szczegół, uzupełnić niejeden dowód a nawet zmodyfikować tu lub owdzie rozwinięcie myśli. Nie waham się jednak pozostawić składających go części w pierwotnej formie i w zasadniczej treści nietkniętych. Sądzę, że do tej szczerości obowiązany jestem tak wobec siebie, jak czytelników. Jeżeli postanowiłem te prace przedrukować, to w przeświadczeniu, że najdrobniejsza z nich nawet się dotąd w zupełności nie przestarzała. Dołączone ryciny, z których niektóre po raz pierwszy publikuję, przyczynią się znacznie do rozjaśnienia i ozdobienia tekstu.

Studia i szkice zebrane w tym tomie, zgrupowane zostały w trzech działach, odpowiednio do epok i cywilizacyj, do których się odnoszą. Pierwszy dział obejmuje Starożytność i wieki średnie, drugi dotyczy Włoch i Odrodzenia, a trzeci i ostatni odnosi się do Bizancjum i do Rusi. Tom ten zajmuje się nieraz zabytkami znajdującymi się u nas i w naszym kraju, ale pośrednio tylko dotyczy historii sztuki i kultury w Polsce. Stanowi on wstęp do tomów dalszych, które przeważnie, jeżeli nie wyłącznie, poświęcone będą tej ostatniej.

Kraków, czerwiec, 1899 r.

AUTOR.

SPIS RZECZY

	Strona
Wstęp	IX

Starożytność i wieki średnie.

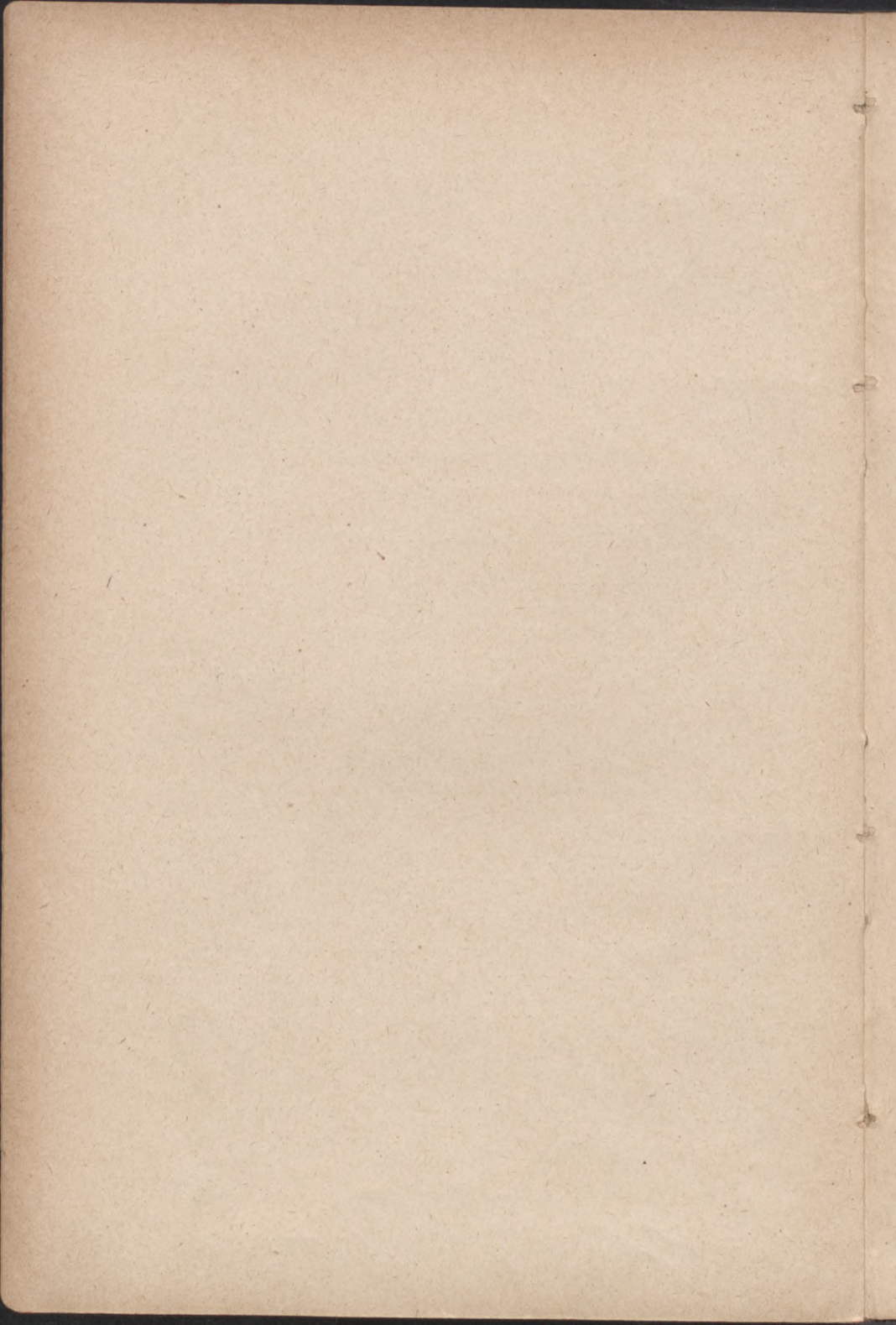
I. Austriackie poszukiwania archeologiczne w Azji Mniejszej (r. 1883)	3
II. Z podróży na Wschód, Adryatyk, Archipelag i wyspa Rhodos (r. 1884)	34
III. Wazy greckie w naszych zbiorach (r. 1889).	142
IV. Z archeologii klasycznej u nas (r. 1876).	166
V. Zbiór gemmo-glyptyczny Muzeum Narodowego w Krakowie (r. 1883)	179
VI. Restauracja Sukiennic i krzywizny architektury średniowiecznej (r. 1877)	202

Włochy i Odrodzenie.

VII. Wspomnienie o Rafaelu Sanzio; Urbino i Perugia (r. 1880).	218
VIII. Wielka rezydencya i wielki ród; Palazzo Colonna w Rzymie (r. 1881)	239
IX. Gołuchów (r. 1886)	326

Bizancyum i Ruś.

X. Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura. Dwa pierwsze stulecia (r. 1888)	375
XI. Badania archeologiczne na Rusi Galicyjskiej (r. 1882)	433
XII. Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie (r. 1889).	473

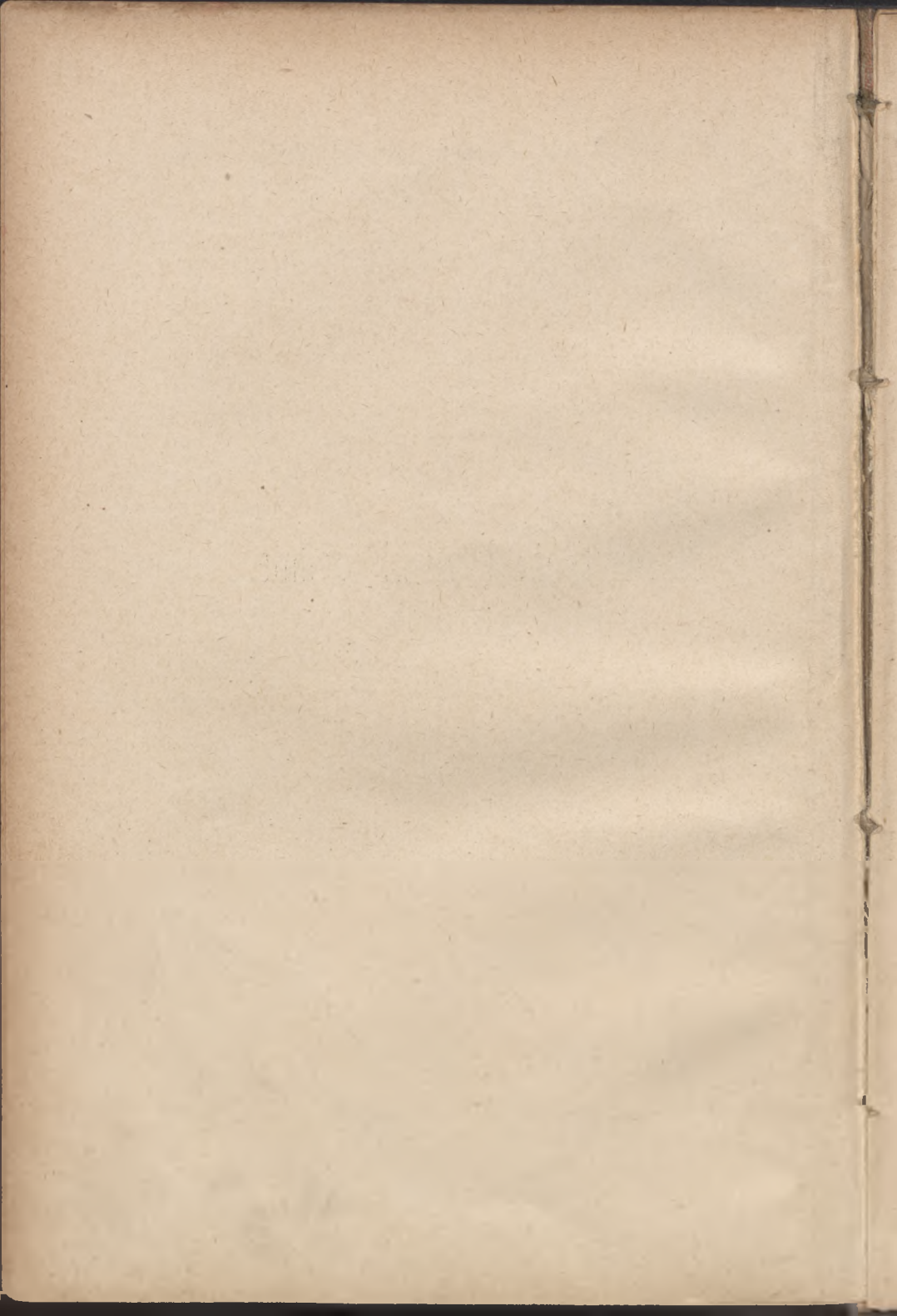


SPIS RYCIN.

		Str.
Fig. 1.	Heroon w Gjölbaschi, wejście od zewnątrz	9
" 2.	Heroon w Gjölbaschi, wejście od wewnątrz	11
" 3.	Fragment fryzu południowego. Penelopa poskramiająca dziewki dworskie. — Atalanta i towarzysze Meleagra . . .	19
" 4.	Fragment fryzu zachodniego. Priam i Helena na murach Troj. — Grecy przypuszczają szturm do murów.	21
" 5.	Ateny — widok Akropolis.	53
" 6.	Rhodos — mury fortyfikacyjne	80
" 7.	Rhodos — mury fortyfikacyjne	80
" 8.	Rhodos — Brama d'Aubusson	82
" 9.	Rhodos — Brama Św. Jana	84
" 10.	Rhodos — Strada dei Cavalieri	87
" 11.	Rhodos — Dawny szpital rycerzy	91
" 12.	Rhodos — Tak zwany pałac sprawiedliwości	93
" 13.	Jedna z ulic w mieście Rhodos	97
" 14.	Akropolis z zamkiem rycerzy w Lindos	114
" 15.	Jeden z domów w Lindos	123
" 16.	Rhodos. — Część miasta	140
" 17.	Jutrzenka na wazie ze zbioru hr. Działyńskiej w Gołuchowie	151
" 18.	Terazniejszy widok Sukiennic w Krakowie	203
" 19.	Rafaël — Złożenie do grobu — obraz w galerji Borghese w Rzymie	216 i 217
" 20.	Palazzo Colonna w Rzymie, galerja główna	249
" 21.	Rysunek Michała Anioła ze zbiorów królowej angielskiej w zamku Windsor.	297
" 22.	Gołuchów, widok zamku od wschodu	335
" 23.	Gołuchów. — Główna fasada od podwórza	337
" 24.	Gołuchów. — Portal od podwórza	341
" 25.	Gołuchów. — Łoże weneckie na tle flandryjskiego arrasu . . .	347

	Str.
Fig. 26. Gołuchów. — Komin w komnacie sypialnej z arrasem przedstawiającym Chrystusa	349
" 27. Gołuchów. — Komin kamienny z herbem Leszczyńskich w „sali waz“	352
" 28. Gołuchów. — Komin z herbem Leszczyńskich, pozostały z dawnego zamku.	357
" 29. Gołuchów. — Sala muzealna.	359
" 30. Kijów. — Sarkofag Jarosława W. w Sofijskim Soborze, widziany wprost	398
" 31. Kijów. — Sarkofag Jarosława W. Sofijskim Soborze, widziany z boku	399
" 32. Kijów. — Chrystus Pantokrator, mozaika w kopule Sofijskiego Soboru	402
" 33. Kijów. — Archanioł, mozaika w kopule Sofijskiego Soboru	403
" 34. Kołóża. — Ruina cerkwi św. Borysa i Gleba nad Niemnem — zewnątrz	444
" 35. Kołóża. — Ruina cerkwi św. Borysa i Gleba nad Niemnem — wewnątrz.	445
" 36. Buczacz. — Obraz św. Jana Chrzciciela w cerkwi św. Mikołaja	457
" 37. Zastawka z Ewangeliarza Kryłosu, w. XII.	473
" 38. Inicyał Ewangeliarza z Kryłosu, w. XII.	480
" 39. Inicyał w Ewangeliarzu Ostromira, w. XI.	481
" 40. Żółkiew. — Oprawa Ewangeliarza bractwa Zuhrawskiego, z Suczawy, r. 1570	499
" 41. Lwów. — Wzór z sakkosu stauropigialnego instytutu	503
" 42. Żółkiew. — Z felonu klasztoru Bazyljanów — z Suczawy 504 i 505	504 i 505
" 43. Żółkiew. — Płaszczonica klasztoru Bazyljanów z Suczawy, r. 1426	520 i 521
" 44. Putna. — Ramy płaszczonicy Maryi, żony Stefana W., podług rysunku p. J. Makarewicza	522
" 45. Strój głowy Maryi, żony Stefana W. z płaszczonicy, podług rysunku p. J. Makarewicza.	524
" 46. Suczawica. — Cerkiew monasteru z grobami Mohiłów.	557
" 47. Ornament obcęgowy z resztek puklerza Odoakra w Rawnie	531

Starożytność i wieki średnie.



I.

AUSTRYACKIE POSZUKIWANIA ARCHEOLOGICZNE w Azji mniejszej *).

I.

Jedną z najdodatniejszych stron drugiej połowy naszego stulecia, jest dążność do dokładnego poznania klasycznej starożytności, a zwłaszcza sztuki greckiej, tego kwiatu filologicznego wykształcenia. Od końca zeszłego wieku, od czasów Winkelmana, twórcy archeologii klasycznej i historii sztuki zarazem, zakres naszych wiadomości i pojęć, dotyczący helleńskiego świata, znacznie się rozszerzył. Poznaliśmy dzieła architektury i rzeźby greckiej z najświetniejszej epoki, z Peryklejskich czasów. Zrozumieliśmy znaczenie i doniosłość helenistycznej epoki Diadochów dla rozwoju rzymskiej kultury. Otworzyły się nakoniec przed nami nowe horyzonty, dotyczące archaicznych czasów i ich stosunku do przedwiekowych cywilizacyj Azji środkowej. Punkt wyjścia i punkt dojścia hellenizmu stanął nam w ogólnych przynajmniej zarysach jasno przed oczyma. W ostatnich latach szczególnie, rozpoczął się mrówczy ruch we wszystkich częściach cywilizowanego świata, dążący do uzupełnienia obrazu, do wydarcia ziemi jej tajemnic, i wy-

*) Otto Benndorf, Vorläufiger Bericht über zwei oestreichische archäologische Expeditionen nach Klein-Asien, Wien, Gerold, 1883 str. 101 i cztery tablice.

pełnienia luk, jakie przeszłość nam pozostawiła na tem polu. Wszystkie narody, zawdzięczające kulturę swą i cywilizację klasycznej spuściznie, skierowały usiłowania swe do tego, aby, jak dzieci jednej matki, dźwignąć starożytność z mogiły, aby spojrzeć w blade oblicze zmartwychwstającej, i mieć prawo do jej wspólnego macierzyństwa. Dzięki temu, nastąpiło od lat dwudziestu, w całym tego słowa znaczeniu, odrodzenie studyów greckich, w którym współubiegają się o palmę zasługi najbardziej ucywilizowane narody i państwa. Właściwa Grecya, we wszystkich częściach swego terytoryum razem z wyspami Archipelagu, stała się przedmiotem wszechstronnych badań. Prace Towarzystwa archeologicznego ateńskiego, szkoły francuskiej i filii niemieckiego instytutu w Atenach, rezultaty wykopalisk Schliemanna w Mykene i w Orchomenos, i na tak wielką skalę i tak wielkim kosztem przeprowadzone poszukiwania niemieckie w Olympii, tudzież czasowo przerwane francuskie w Delfach i na wyspie Delos, — dowiodły, ile jeszcze ta ziemia kryje w łonie swem nieznaných piękności i jakie zdobycze obiecuje nauce.

Na Grecyi właściwej jednak nie można było poprzestać. Rozstrzygnięcia zwłaszcza najważniejszych i najmniej rozjaśnionych kwestyj, mających związek z początkiem i z końcem, to jest z jednej strony z archaiczną, a z drugiej z hellenistyczną epoką, należało szukać na helleńskim gruncie Azji mniejszej. Na granicy Grecyi właściwej i dalekiego Wschodu można się było zresztą spodziewać odkryć, rzucających światło na wszystkie epoki. To też, nie mówiąc o dawnych tam wyprawach francuskich i angielskich, Schliemann odgrzebywał w dzisiejszych już czasach szczątki prastarych cywilizacyj w Troadzie, Towarzystwo archeologiczne amerykańskie robiło interesujące poszukiwania w Assos, Humman na rzecz rządu pruskiego odkrywał Pergamos

z rzeźbami, które tyle w świecie narobiły hałasu i tak nowe zupełnie światło rzuciły na ostatnie wieki przedchrześcijańskiej helleńskiej kultury; наконец, tak Anglicy jak Francuzi prowadzili badania w Sardes i w Mirynie. Mimo to, były to początki zupełnie nie wystarczające. Azya mniejsza, od wieków mało przystępna dla europejczyków, i wskutek tego nawet pod geograficznym względem nie dość znana, obiecywała o wiele więcej. Skoro więc rząd austriacki zdecydował się wystąpić z rządami innymi w szranki współzawodnictwa w dziedzinie tych naukowych usiłowań, i skoro pierwsza austriacka wyprawa pod kierunkiem Conzego, na wyspę Samothrakę w roku 1873 odbyta, wydała niepośledniej wartości naukowe owoce, postanowiono w roku 1881 zwrócić nową wyprawę do Azyi mniejszej. Zawiązało się w Wiedniu prywatne towarzystwo, z bogatych ludzi i znawców złożone, którego jednym z najczynniejszych członków jest nasz światły rodak Karol hrabia Lancoroński, mające na celu »archeologiczne zbadanie Azyi mniejszej«. Towarzystwo to dostarczyło funduszków, ministerstwo dało statek i ludzi, i wyprawa pod kierunkiem Ottona Benndorfa, profesora archeologii klasycznej na wiedeńskim uniwersytecie, przyszła do skutku. Składała się ona rzeczywiście z dwóch wypraw różnych: pierwszej w r. 1881, która służyła do powzięcia informacyi, do ułożenia programu, ustalenia miejsca poszukiwań i przekonania się, czy, i o ile one rezultatami swymi opłacić się mogą, i drugiej w roku 1882, która spełniła zadanie i sprowadziła w części zdobycze do Wiednia. Z rezultatów tego przedsięwzięcia pospieszamy zdać czytelnikom naszym sprawę.

Postanowiono skoncentrować poszukiwania w dwóch, najważniejszych może w kulturalnem i cywilizacyjnem znaczeniu prowincjach azjatyckich starożytnego helleńskiego świata, w Karyi i Likyi, sąsiadujących ze sobą

na południowo-zachodnim wybrzeżu dzisiejszej Anatolii. W Karyi, w starożytnej Laginie, miała się znajdować w ruinach świątynia Hekaty, datująca z hellenistycznych czasów, to jest z epoki następców Aleksandra W., którą jeszcze Ludwik Ross, archeolog i podróżnik niemiecki, przed trzydziestu laty widział i wzmiankował, lecz której nikt dotąd nie opisał i nie zbadał dokładnie. W Likyi zaś, w okolicach miasta Myry, ojczyzny św. Mikołaja, miał stać jakiś zagadkowy i tajemniczością swą tembardziej pociągający grecki budynek, czy pomnik, na górze Gjölbaschi, o którym nic bliższego i dokładnego nie wiadano. Jedyna o nim wiadomość doszła nas w pobieżnym opisie Schönborna, gimnazjalnego nauczyciela w Poznaniu i filologa przytem, autora dzieła: »O scenie u Hellenów«, który w roku 1841 wysłany do Azji dla poratowania zdrowia, odkrył w tym, nogą żadnego wykształconego podróżnika nie deptanym, łykejskim zakątku, płaskorzeźby greckie, przedstawiające, jak mówił, sceny z wojny Trojańskiej i z innych epicznych greckich poematów. Po śmierci Schönborna notatki jego podróży dostały się wielkiemu niemieckiemu geografowi Karolowi Ritterowi, który w jednym z ostatnich tomów przedśmiertnego swego dzieła, przy opisie Azji mniejszej, zrobił z nich użytek. Od tego czasu tak ta część Likyi, jak miejscowość Gjölbaschi była zapomniana i nie wiadano nawet, czy entuzyastyczny opis nauczyciela poznańskiego nie był czasami złudzeniem rozgorączkowanej fantazyi. Cykl rzeźb starożytnych, przedstawiających w plastycznym streszczeniu główne epizody homerycznych epepei, poruszał wyobraźnię i zasługiwał ze wszech miar na ofiary. Rozpocząwszy zaledwo poszukiwania w karyjskiej Laginie, postanowiono zatem zwrócić je do Likyi i przekonać się naprzód, gdzie to bajeczne Gjölbaschi, które na żadnej geograficznej karcie zaznaczone nie jest — leży i jak wygląda? Wyprawa z Myry,

położonej niedaleko morza i prawie naprzeciwko wyspy Cypru, skierowała się ku północno-zachodowi, w coraz wyżej podnoszące się nagie i skaliste wzgórza, poprzecinane dolinami i będące ostatnimi i dalekimi podnóżami Taurusu, i natrafiła wśród tych wzgórz, po uciążliwej wędrówce, na ślady fortyfikacyjnych murów jakiegoś zniszczonego i nieznanego miasta, na ruiny greckiej doryckiej świątyni i na cmentarzisko malownicze, pełne wysokich, kamiennych, oryginalną swą formą Likyi właściwych, sarkofagów. Na najwyższym punkcie, jakby na Akropolis miasta, wznosił się rzeczywiście czworobok otoczony murem, to jest *peribolos*, w środku którego widać było w ruinie jeden większy sarkofag, a obok w rumowiskach ślady sarkofagów innych. Było to zatem miejsce, poświęcone grobom jakichś nieznanych dynastów, czy tyranów, to jest w pojęciu greckiem tak zwany *heroon*. Bogaty fryz płaskorzeźb zdobił mury czworoboku z frontowej strony od południa i wewnątrz w około. Bujna roślinność w środku pokrywała ruiny, wysokie i rozłożyste drzewa rzucały ruchome cienie na poszczerbione tego fryzu przedstawienia... Na tej wysokości, wśród prześlicznej, ale głuchej i bezludnej natury, ze śnieżnymi wierzchołkami gór dalekich na północnym widnokręgu, a z nieskończoną przestrzenią morza na południowym, w tem opuszczeniu i z tym plastycznym wieńcem u szczytu, *heroon* ten, w jaskrawem świetle zachodzącego słońca, wyglądał dla podróżnych i uczonych wyprawy, — jak zaczarowany zamek pustyni. Oczekiwania przytem nie zawiodły, gdyż rzeźby w istocie budziły wspomnienie homerycznych epei i miały helleński charakter. Co to było za miasto, jak się nazywało w starożytności, jaką była dynastia, której popioły spoczywały w *heroonie*, jakie imię nosił ten, co go na swoją i na swych następców chwałę zbudował? Nikt nie mógł znaleźć odpowie-

dzi na te pytania. Żaden starożytny pisarz o tej miejscowości nie mówił, żaden nie wspominał grobowca. Co więcej, przez długi czas żaden napis na miejscu nie rozstrzygał zagadki, dopóki po długich poszukiwaniach nie udało się wyczytać, niewyraźnemi literami na jakimś kamiennym fragmencie, wypisanego nazwiska: *Trysa*, czy też *Tryseis*...

II.

Mury heroonu, zbudowane z wapiennych kamieni miejscowych, tych samych, z których składa się góra służąca mu za podstawę, otaczają w kwadrat podwórze z sarkofagami, którego każda ściana wynosi do 24 metrów długości. Z jednej strony nieprzystępność miejsca, a z drugiej ten fakt, że kamienie murów, użyte bez zaprawy, nie są wiązane metalowemi kłamrami, jak inne budynki starożytne, lecz kładzione na sucho jedne na drugich, aby się trzymały własnym ciężarem, przyczyniły się do dokładniejszego zachowania tego pomnika, jak wielu innych przez szeregi wieków. Beduini i Arabi próbowali szukać wśród łożysk kamieni pożądanego metalu, jak to widać gdzieś, lecz przekonawszy się, że go niema, pozostawili ściany w spokoju. Od samego wejścia przedstawia nam się ten budynek południowym bokiem, z prostokątnemi drzwiami w środku, które wiszą, że tak powiemy, w powietrzu, gdyż trzeba się do nich drapać po drabinie. U szczytu muru, nad drzwiami sterczą symetrycznie sobie odpowiadające cztery skrzydlate byki, z nogami występującemi, jakby do skoku naprzód. Między każdą parą tych byków, po bokach wyrzyta jest na kamieniu rozeta grecka, a między dwiema środkowemi głowa Meduzy, strzegąca wejścia i grająca nieledwie taką rolę w zabytkach greckiej starożytności, co krzyż w pomnikach chrześcijańskich. Pod tymi skrzydlatymi bykami i rozetami widzimy niżej nad drzwiami

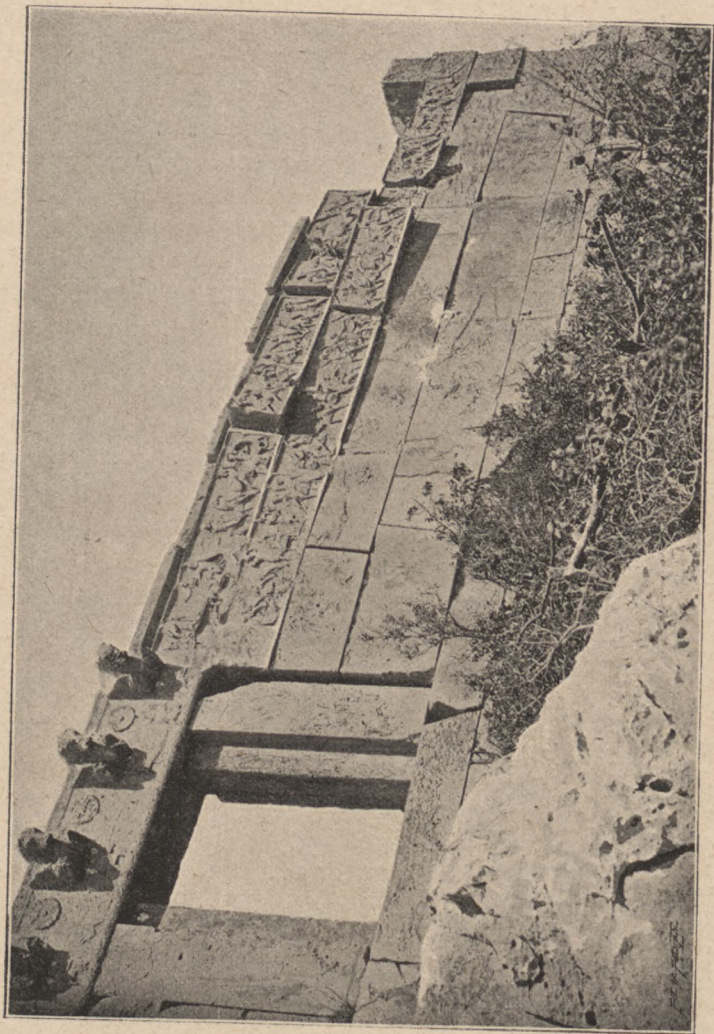


Fig. 1. Heron w Gjölbaschi, wejście od zewnątrz.

w płaskorzeźbie wyobrażone cztery siedzące na tronach postacie, dwie męskie i dwie żeńskie, tak, że każda z żeńskich jest zwrócona profilem do męskiej i na nią patrzy. U stóp postaci męskich są przedstawione psy, a u stóp żeńskich żółwie, pierwsze zapewne jako symbole wierności, a drugie — domowego życia. Oczywiście jest rzeczą, że mamy w nich przed sobą wizerunki dynastów, pochowanych w sarkofagach razem z ich żonami. Po przejściu progu przekonywamy się, że oprawa drzwi od wewnątrz niemniej jest zdobna. Cała nieledwie wysokość bocznych węgarów tej strony wypełniona jest dwoma postaciami tańczących młodzieńców, które zwrócone są dolną od pasa częścią ciała ku drzwiom w profilu, a górną głowami ku nam. Ubrane są one w dość krótkie i obciste, a przytem przejryste i wszystkie formy ciała uwydatniające suknie, i wysuwając jedną nogę przed drugą, posuwają się na końcach palców. Gest ich rąk jest ku drzwiom zwrócony, a na głowach przy długich włosach, mają wysokie, rozszerzone u góry i kształtem kosze przypominające czapki, czyli tak zwane *kalathosy*. Forma tych czapek, jak to z innych grobowcowych lykejskich pomników wiemy, wiąże się tak, jak i taniec ze sepulkralnym rytuałem. Do tego tańca jest przytem zaraz zagadkowa i piekielna muzyka. Nad drzwiami u góry uderza nas grupa ośmiu figur, przedstawiająca karłowatych i karykaturalnych sylenów, siedzących na stołkach, na odłamach skał, na worach skórzanych i na wysokich glinianych naczyniach, i grających na podwójnych fletniach, na tamburinach i bębnach, z jakąś dziwną gestykulacją. Trzech z nich tańczy. Niektórzy mają także same *kalathosy* na głowach, jak młodzieńcy poniżej. Czoła ich niskie, wargi mięsiste, ciała opaste i przysadkowate. Jeden pięściami bębni na własnym brzuchu, podobnie jak sławny Sylen na prześlicznej greckiej brązowej cyście Ficoroni-



Fig. 2. Heroon w Gjolbaschi, wejście od wewnątrz.

niego w Museo Kircheriano w Rzymie. Całe to górne przedstawienie potworne i jakby przeznaczone na to, aby razem ze straszną twarzą Meduzy od zewnątrz — wzbudzić tym ironicznym »tańcem śmierci« przestrach w przekraczającym próg przechodniu (Fig. 1 i 2).

Na lewo i na prawo od wejścia, mającego taki kształt i takie ozdoby, a w znacznej części fantastyczny i azyatycki charakter, gładki mur wapienny ukoronowany jest u góry fryzem w dwa rzędy równoległe, jeden nad drugim, pokrytym płaskorzeźbami. Fryz ten, nad którym widać sterczące gdzieniegdzie ślady gzymsu koronującego, biegnie od zewnątrz tylko na ścianie południowej, lecz wewnątrz czworoboku wieńczy mury dookoła. Chociaż częściowo są to płaskorzeźby zniszczone, chociaż przez wieki wiatr dmący od morza nadpsuł ich pierwotną powłokę i zatarł subtelności wykonania, kompozycya mimo to, a nawet formalna ich wartość, uderza na pierwszy rzut oka. Po stronie lewej od zewnątrz mamy przedstawioną w górnym fryzie walkę Amazonek z Ateńczykami, a pod nią w dolnym walkę Centaurów z Lapidami, to jest dwa nietylko greckie, ale attyckie motywy, powtarzające się zawsze i wszędzie w kreacyach sztuki greckiej, mianowicie V. wieku, i uosabiające zwycięstwo cywilizacyi nad barbarzyństwem i tryumf wyższości duchowej nad siłami brutalnymi. Po drugiej stronie na prawo i zawsze od zewnątrz, treść fryzów się zmienia, ale nie przestaje być grecka i właściwa najpiękniejszej epoce. W górnym ich rzędzie rozpoznajemy wyraźnie bój siedmiu wodzów przed Tebami, ten sam, którego dramatyczny przebieg jest przedmiotem znanej tragedyi Eschyleasa, a w dolnym rozwija się jakby grecka epiczna opowieść jakiejś nieznaney nam bitwy morskiej. Widzimy triremy, walczące na morzu ze sobą, i na brzegu jakiegoś posłańca, który zdaje się królowi, siedzącemu na tronie przedkładać o tej

bitwie wieści i dawać mu odpowiednie rady. Postać ta stoi jedną nogą na podstawie, co przypomina nam świadectwo późnego greckiego pisarza Aeliana, wedle którego, wschodnim, to jest azyatyckim obyczajem, doradcy królewscy wstępowali na złoty *plinthos*, skoro mieli przemawiać do swoich panów. Na tem się kończy ornamentacya zewnętrzna. Reszta ścian od zachodu, północy i wschodu jest gładka i żadnemi ozdobami nie pokryta.

Wewnątrz, gdzie jakeśmy widzieli, mury są uwieńczone dokoła podwójnym fryzem, pomysły płaskorzeźb są o wiele bogatsze i bardziej rozwinięte. Po stronie południowej, na lewo, jeśli mamy twarz ku drzwiom zwróconą, spostrzegamy naprzód jakiegoś herosa z woźnicą na wozie, ciągnionym przez cztery rumaki, a pod tą kwadrą scenę przedstawiającą Bellerophona na Pegazie, goniącego i przebijającego kopią uciekającą fantastyczną Chimereę o ciele lwicy z węzowym ogonem i z głową kozy na karku. Dalej zaś na całej długości, aż ku wschodniemu załamaniu muru, zastanawia nas jakaś uczta, w pojedynczych epizodach na całej przestrzeni rozłożona w części górnej, którą dopełniają szeregiem tańczące figury w dolnej. Na prawo zaś od drzwi, czyli po stronie przeciwnej, mamy dwie o wiele wyraźniejsze i zupełnie od siebie niezależne kompozycje, jasno określone, najlepiej może stosunkowo zachowane i budzące swą treścią szczególniejszy interes. Pierwsza z nich przedstawia powrót Odysseusza po długich błędzeniach do rodzinnej Itaki i morderstwo gachów Penelopy, a druga polowanie na dzika kalydońskiego. W pierwszej górnej, stanowiącej w tej całości jedyną doszłą nas ilustracyę homerycznego poematu, widzimy naprzód, od wejścia zaczawszy, wyniosłą i szlachetną postać Penelopy, w otoczeniu panien służebnych. Wierna małżonka, stojąc koło łóżka, zdaje się poskramiać dziewczki dworskie. Tworzy ona razem z niemi dopełniającą grupę do

całej następnej części przedstawienia, w której sam Odyseusz zuchwałych rabusiów karcii i zabija. Penelopa poważna i dumna, wyobrażona jest, jak w homerycznym opisie :

„A gdy przyszła cna pani przed tłum zgromadzony,

„Stanąła w progu izby wysoko sklepionej.

„Cienką z głowy namitkę spuściła na lice

„*A miała z obu boków służebne dziewice* ¹⁾.

Tłumów zgromadzonych wprawdzie niema, ale obok Penelopy stoi z jednej strony posłuszna służebnica, a z drugiej klucznica Eurynome, przełożona nad innymi, wskazując tę z dwóch stojących za nią, która była wierniejsza, gdy następna zawstydzona, odwraca się tyłem, a ostatnia, jak się zdaje bezczelna Melanto, z gwałtownym gestem i krzykiem uchodzi. Odysej zaś z kopią w jednym, a z zapaloną pochodnią w drugim ręku, z głową ku żonie zwróconą, szybkim krokiem przekracza próg, by zaskoczyć biesiadujących gachów. Na przejściu do dalszego ciągu kompozycyi, przekrada się chyłkiem, widziany w skróceniu, chytry koziaż Melantios, który ukradkiem z górnych komnat, mieszczących Ulissesową zbrojownię, znosił zagrożonym broń, pancerze i tarcze. Nareszcie za nim, widzimy rozciągającą się w pojedynczych epizodach tak dramatyczną scenę XXII. pieśni poematu. Naprzód Odyseusz z Telemaikiem wkraczają do izby. Ojciec łuk napina do strzału, a za nim i w części obok niego syn z dwoma krótkimi mieczami w ręku, tak, jak gdyby go chciał w niebezpieczeństwie zasłaniać. Obie te z wielką siłą i energią narysowane postacie, przypominają sławną grupę morderców Hipparcha i mścicieli wolności [ateńskiej, Harmodiosa i Aristogeitona, dłuta Kritiosa i Nesiotesa,

¹⁾ Cytujemy tłumaczenie Lucjana Siemieńskiego.

którą niemiecki archeolog Friederychs odtworzył na podstawie ateńskich monet, z dwóch marmurowych posągów w muzeum Neapolitańskim. Doryckie kolumny o niewielkich kapitelach, zaznaczają tu i owdzie biesiadniczą komnatę, kilka kamiennych płyt wypełniająca. Długie łóżka stoją w niej jedno za drugimi. Naczynie do wina i na samym przodzie piękna amfora zdradzają biesiadę. Na łóżkach leżą, po dwóch około siebie, zwyczajne gachy. Pierwszy z nich to oczywiście Eurymach, który przemawia do Odysseusza, dalej Anfinomos, którego Telemach:

„... w same plecy pomiędzy ramiona,
„Raził kopią, aż nawskróś pierś przedziurawiona“.

Odwrócony tyłem, dźwignięty na siedzeniu, szuka rękoma rany. Jeszcze dalej Antinoos, najstarszy ze wszystkich i przewodnik rabunku, ale już nie niebezpieczny. Duch z niego uleciał, ciało rozciągnięte na posłaniu, z jedną ręką opuszczoną, a drugą w przedśmiertnym geście podniesioną ku chylącej się głowie:

„Właśnie, gdy ten po czasie złocistą, dwuuszną
„Siegał i już ją ręką chwyciwszy posłuszną,
„Chciał do ust ponieść; umrzeć ani mu się śniło.
.....
„Lecz Odys weń zmierzywszy, trafił w samo gardło,
„Że aż przez kark żelazce na wskrós się przedarło,
„Czasza się z rąk wyslizła, gdy padał ukosem...“

Czasza ta leży na ziemi. Te główne postacie są przeplatane postaciami drugorzędnymi, z których jedne dźwigają się na swoich łóżach, chwytają za stoły, czy też przypadkowo leżące obok tarcze, aby się nimi od strzałów zasłonić. Inne zrywają się na równe nogi i w przestkach zakrywają się płachtami chitonów i płaszczów, złożonych w pobliżu. Ruch jest najżywszy i naj-

dramatyczniejszy na wstępie, słabnie nieco ku końcowi, gdzie spoczywają ostatnie mordu ofiary. Wśród tych, kilku z natężoną uwagą katastrofie się przygląda, dźwigając się spieszniej lub wolniej i zwijając suknie do obrony. Cała nieledwie XXII. pieśń Odyssei rozwija się jakby w pojedynczych, w plastyczne kształty ujętych strofach, przed naszymi oczyma. Dwie te sceny jednak, Penelopy i Odysseusza, nie są zestawione w poemacie, jak na naszym fryzie, ze sobą. W Homerze, kiedy Odyssey przedsięwzięje atak na gachów, i straszną rzezią kładzie koniec ich nadużyciom, Penelopa spokojna i bez troski, śpi wtedy i krwawej pomsty nie widzi. Poeta usuwa ją na chwilę z przed oczu naszych, aby ją ze słońca brzaskami po okropnej nocy znowu przywołać na scenę, ale już wówczas, skoro dom będzie z trupów wymieciony i oczyszczony siarką, kadzidłem i modlitwą, skoro już nic jej czystości nie skała i jej szczęścia nie zakłóci. I w tem właśnie leży szczególniejszy wdzięk opowieści. Lecz to, co jest pięknem w poemacie, musiało uleść zmianie w sztuce plastycznej. Penelopa spiąca nie mogłaby robić tutaj odpowiedniego wrażenia, dlatego też artysta umieścił ją w scenie, w poemacie nie wypowiedzianej, lecz której każdy z przebiegu końcowych pieśni domyślać się może, i która ma tę w tem zastosowaniu wyższość, że dopełnia i wzmacnia moralne rozwiązanie wypadków, i tem bardziej uspakaja i zadawalnia patrzącego (Fig. 3).

Dolna część fryzu, tejże samej strony, na równoległych do powyższej kompozycji płytach, przedstawia, jakśmy widzieli, najważniejszy epizod sławnego i tak pięknego etolskiego mitu o Meleagrze, Atalancie i o dzikim kalydońskim. W samym środku poznajemy dziką, kroczącego ku stronie lewej i atakowanego z tyłu i z przodu przez psy myśliwskie. Za dzikiem Tezeusz, bohater ateński, z podniesioną pałką, a dalej za nim szereg rycerzy

w chitonach i chlamydach, którzy go doganiają. Postacie ich, rozstawione szeroko, jedne za drugimi, spieszą z daleka i co prędzej. Za nimi towarzysze dźwigają z ziemi młodzieńca, którego dzik powalił. Nakoniec, po niewielkiej przerwie, posługacz czerpie wodę w źródle, aby ją rannym dostarczyć. Figury przed dzikiem są bardziej ściśnięte i zbliżone do siebie, jakby pod wpływem straszego potwora. Naprzód widzimy Meleagra z kopią, którą ma dzika powalić. Za nim starszego jakiegoś rycerza w hełmie, z tarczą i z mieczem, przybiegającego mu do pomocy. Następnie ciągnie nas przesłiczna, najpiękniejsza może ze wszystkich postaci »lekkonogiej« Atalanty. W doryckim chitonie stoi ona na końcach palców i, naciągając cięciwę łuku do strzału, z jedną nogą wysuniętą przed siebie, ze środkiem ciała cofniętym w tył, z głową naprzód, z uwagą natężoną i skupiającą w sobie wszystkie siły, zachwyca oko swym giętkim, elastycznym, pełnym życia, młodości i wykwićności kształtem (Fig. 3). Dalej szereg postaci w przestrachu i w popłochu, wahającym się między ucieczką a atakiem, o podniesionych ramionach i dramatycznych gestach. Jeszcze zaś dalej, odpowiednio do strony przeciwnej, innego rannego towarzysze niosą przed sobą. Jakiś zraniony również młodzieniec wsparty o ramię przyjaciela, z głową opuszczoną na piersi, z kopią w ręku, podtrzymującą kroki, zdaje się odchodzić na bok z placu walki i niebezpieczeństwa. Przypomina on razem ze swym towarzyszem jedną z najpiękniejszych grup płaskorzeźbowych greckich w sławnym fryzie Figalejskim, pochodzącym z czasów Fidyasowi współczesnych i znajdującym się w Brytańskim muzeum. Nakoniec kończy się ta strona spokojną figurą spektatora, obojętnego w części i przestraszonego nieco, który ją tak zamyka na lewo, jak posługacz czerpiący wodę na prawo. Najgwałtowniejszy ruch w ten sposób koncentruje się



w środku, koło dzika, Meleagra i Atalanty, dochodzi nas donośnym głosem w towarzyszących im z dwóch stron postaciach, słabnie w rannych, dźwiganych z ziemi lub odprowadzanych z placu boju, z jakimś akcentem smutku i melancholii, i kończy się, jakby konającymi akordami przebrzmiewającej burzy, w ostatnich figurach dodatkowych i zamykających całość. Figury te, a zwłaszcza ta, co czerpie wodę po stronie prawej, przypominają poufnym i z codziennego życia wziętym motywem, zakończenie sławnego fryzu Parthenońskiego z efebami, ubierającymi się w chitony i dosiadającymi koni, lub koniec prześlicznej balustrady świątyni Zwycięstwa w Atenach, na której ostatnia skrzydlata: Nike, zlatująca z powietrza, dopędza towarzyszki i poprawia sobie sandały, aby mogła bezpieczniej stąpać po ziemi... Żywe drgnienia i rysy realności wplatają się w świat koturnowej tragedii, lub religijnej czy idealnej fantazyi, i tem przystępniejszym dla nas i potężniejszym go czynią.

Takim jest fryz południowy. Zachodnia ściana uwieńczona jest fryzem podobnym, chociaż z wielu względów różnym, i kto wie, czy jeszcze nie bardziej interesującym. Na pierwszy rzut oka przedstawione są na nim zapasy i walki konnych i pieszych, mury fortyfikacyjne i okręty, tworzące nieco chaotyczne wrażenie. Powoli jednak rozpoznajemy się w szczegółach, i spostrzegamy, że całość dzieli się na trzy różne, lecz wiążące się ze sobą ściśle i dopełniające się nawzajem części. Dwie połowy fryzu, równoległe do siebie, górne i dolne, zlewają się i łączą tak, że jedna jest tylko dalszym ciągiem drugiej i że obie składają się na jeden obraz. Trzema temi częściami jest: 1) wylądowanie jakiejś armii z okrętów na brzegi po stronie lewej; 2) oblężenie i zdobycie ufortyfikowanego miasta w środku, i 3) walka Amazonek z Grekami na prawo. Część środkowa jest najważniejsza. Mamy w niej mury fortyfikacyjne, otacza-



Fig. 3. Fragment fryzu południowego. Penelopa poskramiająca dziewczki dworskie. — Atalanta i towarzysze Meleagra.

jące miasto. Z po za zębów obronnych wyglądają do pół figury rycerze z podniesionymi złomami kamieni, które chcą rzucić na oblegających. Niektórzy z nich stoją na szczytach baszt. Góruje nad tem fronton doryckiej świątyni, a przed nią jakiś starszy rycerz w całej figurze wznosi ręce do modlitwy, jakby się modlił w chwili ostatecznego niebezpieczeństwa do bogów o pomoc. Podniesione ramiona tej postaci z wielką okrągłą tarczą, dźwigniętą w górę i zajmującą znaczną na tle przestrzeń, robią pełne grozy i poważnego nastroju wrażenie. Jest w tym ruchu, jakieś: »Sofoklesowskie: Niestety!« Przed nią młody posługacz w postaci na pół klęczącej, zabija barana, którego ma złożyć na ofiarę. Dalej, po nad szczytami murów, zwraca naszą uwagę siedzący na tronie sędziwy król, z ręką wspartą na wysokiem berle; górną część ciała ma naga, a nogi owinięte w draperyę; w całej jego postawie i wyrazie twarzy widać zadumę, frasunek i przeczucie nieuniknionych klęsk; rysuje się on jakby w głębi. Bliżej nas, w dalszym ciągu fryzu, między grupami zbrojnych rycerzy, idących rytmicznym krokiem do ataku, siedzi na misternie rzeźbionem krześle prześliczna, młoda, na wpół naga królowa, o ruchu pełnym gracyi, wdzięku i opuszczenia. Panna służebna trzyma obok nad nią parasol, aby ją zasłonić od słońca (Fig. 4). Resztę zajmuje zwarty szereg zbrojnych, postępujących naprzód zdecydowanie i prędko. Dowódzca ich o ruchu gwałtowniejszym od innych, z ręką podniesioną w górę, zdaje się wydawać rozkazy i zachęcać do boju. Pod tą górną połową fryzu, rozwija się szturm oblegających w połowie dolnej. W kilku miejscach grupy żołnierzy pochylonych przed siebie, zakrytych z góry, podniesionemi okrągłemi tarczami, — którzy przez złomy skał zbliżają się do murów lub, nachylając się jeszcze bardziej ukradkiem, chcą się dostać do bram miasta. Niektórzy z nich są już u wejścia. Widzimy, że lada



Fig. 4. Fragment fryzu zachodniego, Priam i Helena na murach Troi. — Grecy przypuszczają szturm do murów.

chwila staną się panami położenia. Rytmiczne ich ruchy o nogach lewych, wysuniętych naprzód, o ciachach zgiętych nachyleniem przed siebie, o tarczach równolegle odpowiadających jedna drugiej i zakrywających z góry barki, wyglądają jakby ożywione taktem muzyki, niosącej w swych dźwiękach zapowiedź tryumfu (Fig 4). Wreszcie od strony prawej, na samym końcu przedstawienia następuje rozwiązanie klęskami brzemienego dramatu. Miasto ma stać się pastwą wrogów. Jak szczury przed rozbiciem okrętu, tak tutaj mieszkańcy z rodzinami i z dobytkiem opuszczają mury. Chłop wąsaty, o zaniedbanych długich włosach, we frygijskiej czapce na głowie, o rysach pooranych trudem, uchodzi z osłem, którego obładował tem, co miał najdroższego. Koło niego żona podąża z koszem, kryjącym resztę dobytku na głowie. Poniżej zaś, w otoczeniu rycerzy, obok trupów, leżących na ziemi, ucieka ta sama piękność czy królowa, którąśmy na murach miasta widzieli. Draperya, wezbrana powietrzem, zakreśliła łuk nad jej głową. Zwrócona całą postacią ku nam siedzi na miękkim krześle, dzwiganem przez muła. Wszystkie główne epizody obrony i zdobycie miasta przesuwać się w ten sposób przed naszymi oczyma. Nie ulegać się zdaje wątpliwości, że mamy zdobycie Troi przed sobą. W królu starym na szczytach murów, poznajemy Priama, w pięknej królowej — Helenę. Załoga Ilionu broni się przed zdobywczym atakiem Achiwów, i staje się wraz z miastem pastwą ich tryumfu. Żaden pojedynczy ustęp tego przedstawienia nie odpowiada wprost epizodom homerycznej epepei wprawdzie, lecz wszystkie razem, streszczając w sobie przeważne i charakterystyczne jej momenty, dają nam wyobrażenie o jej przebiegu i rozwiązaniu. Inne części kompozycji dokładnie się również tłómaczą. Na lewo widzimy flotę grecką z armią Agamemnona, przyplływającą na trojańskie

brzegi, a na prawo oblężenia środkowego, epizod, związany z wojną trojańską. Wedle podania, Amazonki, z piękną swą królową Penthesileą na czele, przybyły w pomoc Trojanom, i stoczyły bój krwawy z Grekami pod murami Ilionu. Penthesilea, która znalazła śmierć w tej walce, walczyła sama z najmężniejszym z Greków, z Achillesem, co było przedmiotem częstych przedstawień sztuki. Jeżeli scena środkowa, więcej duchem i treścią niż przebiegiem szczegółów odnosi się do epepei Homera, to tej ostatniej — Homer zupełnie nie zna. Wzięta jest ona z poematu *Aetiopis*, powstałego około VII. wieku, i który razem z cyklem poetycznych rapsodów, opiewających zburzenie Troi, to jest tak zwaną *Iliu Persis*, datującą z tych samych czasów, uzupełniał i wzbogacał rozwinięciem pojedynczych ustępów i wzmianek homeryczną epopęę. Nie z *Iliady* wprost zatem zaczerpnięty był przedmiot naszego fryzu i przebieg jego pojedynczych scen, ale z epicznych pieśni, powstałych pod jej wpływem, i opiewających w swój własny, ale zawsze dramatyczny sposób, rozwiązanie katastrofy i zniszczenie Ilionu. W każdym więc razie, jeśli w scenach fryzu poprzedniego doszła nas ilustracja *Odyssei*, to w tych posiadamy dopełnioną przez pohomeryczne poematy treść i koniec *Iliady*. Tak z jednych, jak z drugich możemy powziąć wyobrażenie, podobnie jak z płaskorzeźb, zdobiących ateńskie świątynie, w jaki sposób Grecy najświetniejszej epoki pojmowali świat homeryczny i bohaterskie a mityczne czyny swoich praojców..

Na fryzie północnym, rozwijającym się naprzeciwko południowego wejścia, i również podwójnym, w jednej części wyobrażone są polowania konne i piesze na dzikiego zwierza, tudzież walki Centaurów z Lapitami, a w drugiej, o wiele wyższej a wyraźniejszej, myt porwania cór *Leukipposa*: *Hillarii* i *Phoebe* przez *Dioskurów*, *Kastora* i *Polluxa*. Na tle wznosi się fronton gre-

ckiej świątyni znowu, a przed nią odbywa się obrządek całopalnej ofiary. Chór młodych, przestraszonych kapłanek stoi obok. Dalej widać Dioskurów, unoszących na wozach porwane kapłanki, i goniących za nimi synów Aphareusa, którym one poślubione być miały. Jest to symbol małżeństwa, które zawsze Grecy, w cheroicznych czasach, pojmowali, jako porwanie okupione łzami i walką.

Nakoniec fryz wschodni i ostatni, najbardziej zniszczony, doszedł nas jedynie we fragmentach, przedstawiających niewyraźne mitologiczne sceny, o których, w dzisiejszym ich stanie, trudno mieć dokładniejsze wyobrażenie.

Z dekoracyjnym zmysłem rozłożone w ten sposób kompozycje, pokryte były barwami, i musiały, w jaskrawem i gorącym słońcu, wspaniałe robić wrażenie barwnym swym wieńcem u szczytu murów. W czasie drugiej wyprawy austriackiej w roku 1882 wybudowano, od morskiej przystani na wysokość Gjölbaschi, wynoszącą 2.400 stóp ponad powierzchnię morza, — bitą drogę, dla sprowadzenia płaskorzeźb. Długość ich razem dochodziła do 100 metrów. Główne tylko części można było tym razem sprowadzić do Wiednia, mianowicie »morderstwo gachów«, »polowanie na dzika kalydońskiego«, »zburzenie Ilionu«, »porwanie cór Leukiposa« i kilka innych kompozycji we fragmentach, któreśmy mieli sposobność oglądać tak w oryginalnych, złożonych dzisiaj na składzie i nieprzystępnych jeszcze dla publiczności, jak w gipsowych odlewach w wiedeńskim »Museum für Kunst und Industrie«, — czemu zawdzięczamy możebność ich obszerniejszego opisu. Oryginały wystawione będą na widok publiczny w nowobudujących się i kończących muzeach. Obecnie zaś przygotowuje się, po dwóch wyprawach dotychczasowych, nowa wyprawa trzecia, która będzie miała na celu ukończenie rozpoczętych poszukiwań w Karyjskiej Laginie,

i zarazem rozebranie i sprowadzenie do zbiorów wiedeńskich pozostałego w Gjölbaschi, a opisanego powyżej portalu i innych części fryzu. Dzięki tej wyprawie i jej rezultatom, Wiedeń może już nie zazdrościć Berlinowi rzeźb Pergameńskich, gdyż posiada dzieła sztuki greckiej, dla nauki znaczące.

III.

O tem naukowem znaczeniu zdobyczy, powiedzieć nam jeszcze wypada słów parę. Treść przedstawień, jak tego nasz przegląd dowodzi, płynie z tych źródeł mitologicznych podań i nieśmiertelnej poezyi, które karmiły młodzieńczą wyobraźnię helleńskich plemion. Najznaczniejsza ich część ma charakter przeważnie attycki. Styl ich w pomysłach i wykonaniu przypomina wogólnych zarysach najpiękniejsze zabytki greckie z V. wieku przed Chrystusem. Jakiś wdzięk, jakaś gracia i niewypowiedziana harmonia promieniają z tych delikatnych i jak wizya lekko, lecz wyraziście i z subtelnym plastycznym akcentem przesuwających się przed nami kształtów, które splatają się i rozwiązują, jakby w takt muzyki, odpowiadającej raz smętnym, a drugi raz patetycznym, to znowu pogodnym i spokojnym uczuciom, a zawsze są pełne godności i siły. W scenie morderstwa gachów, wszystkie grupy powtarzają nam wiernie pojedyncze strofy z XXII pieśni Odyssei, i każda z nich mówi z osobna za siebie, jak wolno i rytmicznie skandowana opowieść poematu. W scenie zburzenia i upadku Illionu, ruch walczących figur działa tak na wyobraźnię, jak onomatopea homerycznej dykcyi. Słyszysz się, patrząc na nią, gwar boju, szczęk oręża, oddźwięk tarcz, uderzających jedna o drugą, słyszysz się kroki zdobywców i obrońców i krzyk zachęty, groźby czy boleści, wydobywający się z ich silnych i młodzieńczych piersi.

Niekiedy nastrój się podnosi i tak tęsknym odzywa się tonem, jak wspomnienie wielkich a minionych czynów w ustach ślepego wieszca. Główne postacie uwydatniają jasno treść i skupiają ją w sobie, a dodatkowe figury służby, ludu i wojska dają tło i komentarz do uosobionych w nich moralnych faktów, jak chóry greckiej tragedyi. Akcja się koncentruje w środkowym i głośnym momencie zdarzenia, i drga w dalszych konających akordach, które ją kończą i zamykają, pozostawiając umysł patrzącego w zadumie... Wszędzie prostota i użycie tylko środków koniecznych, nigdzie przeładowania figur i szczegółów. Dodajmy do tego wspomniane przez nas reminiscencye cisty Ficoroniniego, grupy Kritiosa i Nesiotesa, lub ustępy wyrwane z fryzu Figalejskiego, a będziemy mieli razem z dowodami współczesnymi, — cechy epoki pierwszego rozkwitu sztuki greckiej, która umiała wszystko, co z jej łona wyszło, szczególniejszym natchnąć urokiem.

Przy takim charakterze, wspólnym znacznej części artystycznych utworów greckich V. stulecia, po ochłonięciu z pierwszego wrażenia i po rozpatrzeniu się bliższem, uderzają nas jednak pewne znamiona, którychśmy, w tym stopniu czy też na tę skalę, w rzeźbach współczesnych nie widzieli, lub które są tylko naszym fryzom właściwe. Zastanawia nas naprzód użycie podwójnego fryzu, we właściwej sztuce greckiej nieznanego i co za tem idzie, rozłożenie kompozycyi na górnej lub tylko na dolnej jego połowie, to znowu rozwinięcie jej na połowach obu, co sprawia, że części rozpoczęte na jednej, kończą się na drugiej, i że wskutek tego rozmiary samych figur są różne w rozmaitych kompozycjach, i raz wynoszą trzecią, a drugi zaledwie czwartą naturalnej wielkości. Perspektywa następnie, ściśle pojętym warunkom płaskorzeźby przeciwna, gra w nich za nadto wielką rolę, a odpowiadający normalnym jej

prawom rozkład przedmiotów i przedstawień za sobą, ustępuje tu miejsca naiwnemu rozkładowi ich, jednych nad drugimi, tak jak w każdym pierwotnym i archaicznym malarstwie. Co więcej, chociaż kompozycja jest zwrócona do patrzącego wprost, lub rozwija się przed nim w profilu, to mimo tego, obrachowana ona jest na wzrok patrzący z boku. W scenie zdobycia Illionu, zęby koronujące mury, baszty, ściany budynków i dach świątyni, jakkolwiek rysujące się z frontu, pokazują nam swe boczne skrócenia na prawo. Postacie Trojan za murami, zwrócone są przytem zlekka ku stronie prawej, tak, jak przeciwnie figury oblegających Greków, odwrócone są tak, że je w części i z tyłu od tej samej strony również widzieć można. Są to wszystko zatem właściwości malarstwa, a nie płaskorzeźby. Te malarzkie znamiona są tembardziej znaczące, że w tych wielkich rzeźbiarskich kompozycjach V. wieku, które mają największe z naszymi fryzami pokrewieństwo, jak fryz Figalejski z walką Centaurów i Lapitów i Amazoнок z Ateńczykami, lub fryz świątyni Nike Apteros w Atenach, z walkami podobnemi i z walką Greków pod Plateą, czy też fryzy dolne tak zwanego monumentu Nereid z Xanthos, a zatem z Likyi, który Friedländer obecnie do V. wieku odnosi, że we wszystkich tych kompozycjach, nauka oddawna wpływ współczesnego malarstwa stwierdziła, domyślając się w nich częściowego przynajmniej naśladownictwa głośnych malarskich utworów Fidyaszowi współczesnych, a wykonanych przez wielkiego Polygnota i ucznia jego Mikona. To oddziaływanie zatem malarstwa na rzeźbę, widoczne w motywach i stylu niektórych pomników V. wieku, jest w całym charakterze naszych fryzów tak uderzające, jak nigdzie. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że rzeźbiarze nad tymi fryzami pracujący, mieli przed sobą rysunkowe kartony, kopiowane bezpośrednio z głośnych

malarskich wzorów. Nierówna i przypadkowa wielkość tych ostatnich, tłumaczy nam nierówności kompozycy fryzu i oryginalność ich rozkładu. Pamiętać należy przytem, że malarstwo na wazach, zwłaszcza rozwiniętej epoki, będące rzemieślniczym, ale mimo to najcharakteryczniejszym przykładem malarstwa starożytnego, jaki czasów naszych doszedł, posługiwało się w znacznej części kompozycjami sławnych obrazów i fresków, wykonanych przez współczesnych malarzy. Otóż pokazuje się, że znaczna część artystycznych motywów, a nawet przedmiotów podniesionych w naszych fryzach, daje się odnaleźć w mniejszem rozwinięciu i w odpowiedniem zastosowaniu na wazach. Jedyne znane nam przed naszym fryzem przedstawienia morderstwa Greków Odyssei, widzieć można w pojedynczych chaotycznych, porwanych i nie wiążących się ze sobą fragmentach, na terakotowych skrzynkach do popiołów w grobach etruskich, gdzie są naśladowane, jak wszelkie prawdopodobieństwo przypuszczać każe, z przedstawień waz greckich, których najpiękniejsze okazy wykopano na ziemi włoskiej wśród etruskich zabytków. Dziwnym trafem, wkrótce po naszych odkryciach, znaleziono w Cervetri attycką, niewielkich rozmiarów wazę, która jest dzisiaj własnością muzeum berlińskiego, i której napisy świadczą o drugiej połowie V. wieku. Główne epizody »morderstwa gachów,« w ten sam sposób i w takim samym porządku, jak na naszym fryzie, powtarzają się na niej. Jest więc rzeczą więcej jak pewną, że oba te prawie identyczne przedstawienia, są dwoma różnemi kopiami głośnego malarskiego utworu, o którym nam pisarze starożytni pozostawili wyraźne świadectwa. Przedstonek, czyli tak zwany »pronaos« na doryckiej świątyni Ateny Arei w Platei, wedle Pauzaniasza, zdobny był sławną kompozycją Polygnota, przedstawiającą morderstwo gachów Odyssei. Jak słusznie mówi archeolog niemiecki

Welcker, przedmiot ten wiązał się ściśle z przeznaczeniem świątyni. Tak jak Odyseusz pokonał nieprzyjaciół w swym własnym domu, tak też Helleni pod Platęą zniszczyli potęgę Persów, wdzierających się zuchwale w ich rodzinne ogniska, i jak bohater Homera, tak i oni, zawdzięczali zwycięstwo opiece bogini, na cześć której przybytek był poświęcony. Przy wejściu do świątyni, wchodzący miał zatem obraz przed sobą, na którym przedstawione śmiertelne strzały groziły tym, którzyby chcieli jej świętość pogwałcić. Tak z wielu podobnych przykładów sztuki greckiej, jak ze stylistycznego rzeźb charakteru i z piśmiennych świadectw wnosić więc wypada, że nasza kompozycja jest wierną rzeźbiarską kopia sławnego obrazu Polygnota. Ale to nie wszystko. Taką samą analizą rzuca niemniej interesujące światło na inne fryzy działy. Wiemy, że jedną z największych ozdób miasta Aten za czasów Kimona i Peryklesa był portyk, którego mury pokrywały obrazy, co spowodowało do dania mu nazwy Stoa Poikile. Wśród tych obrazów, wystawionych na widok publiczny, i na które codziennie Ateńczycy patrzyli, największą grało rolę: »Zniszczenie Troi« »Iliu Persis«, wysnute z pohomerycznych poematów, pędzla Polygnota, z epizodem walki Amazonek z Penthesileą na czele, przeciwko Grekom pod murami miasta, które miał wykonać jego uczeń Mikon. Widzieć tam można było wylądowanie Greków na trojańskie brzegi, i jak mówi Pauzanijasz, ludzi uciekających z zagrożonego grodu, z osłem, obładowanym resztkami dobytku, który się szczególniejszą łaską publiczności cieszył. I ta zatem, tak ważna część fryzu, odnieść się daje do drugiej wielkiej kompozycji Polygnota i Mikona. Nakoniec porwanie córek Leukippa przez Dioskurów, tak pięknie rozwinięte na fryzie północnym, musiało mieć takż sam początek. Znajdujemy je również na wazach, a o ile wiemy, było ono treścią

przedstawienia, wykonanego przez tych samych wielkich malarzy na ścianach świątyni Dioskurów w Atenach. Jeżeli więc z dekoracyjnych pozostałości Partenonu mamy wyobrażenie o twórczości największych rzeźbiarzy, to nasze fryzy pozwalają nam uprzytomnić sobie charakter dzieł największych i najmniej dotąd znanych malarzy starożytności.

Jeszcze jedna uwaga. Sam opis heroonu i rozbiór zdobiących go rzeźb dowodzi, że nie wszystko, co w nim nas doszło, ma czysto helleńską, a zwłaszcza attycką cechę. Widzieliśmy chaotyczny tych kompozycyj rozkład pod względem stosunku do siebie przedstawionych przedmiotów, jakiego w czysto greckich, a mianowicie attyckich pomnikach nie znamy przykładów. Widzieliśmy, że jeżeli fryzy stylem, motywami, treścią, a nawet rysunkową techniką — wprost płyną z najpiękniejszych i najgłośniejszych źródeł greckich i attyckich, chociaż w nieco zbarbaryzowany sposób zużytkowanych, to sam portal, sama brama wejścia, ze wszystkimi swemi przedstawieniami i ozdobami, nosi na sobie lokalne, lykejskie i azyatyckie piętno. Te naleciałości, świadczące o powstaniu pomnika na miejscu, są również widoczne w pewnych charakterystycznych modyfikacjach, jakim w szczegółach greckie pierwowzory kompozycji w samych fryzach uległy. Powiedzmy śmiało, że ściśle mówiąc, nie są one czysto i wyłącznie greckie i nie mają wszędzie tej wyłącznie attyckiej piękności, która najznaczniejszą część zabytków ateńskich tych czasów odznacza, a przedewszystkiem same ich pierwowzory odznaczać musiała. Są w nich widoczne odmiany, naruszające do pewnego stopnia ich artystyczną, lecz mimo to podnoszące ich archeologiczną wartość. Z rozbioru bowiem tych odmian i naleciałości możemy powziąć wyobrażenie o rodzaju i zakresie azyatyckich wpływów na lykejski hellenizm. We wszystkich prawdziwie greckich

i na greckiej ziemi powstałych, a przez nas wymienionych przedstawieniach, figury są przeważnie nagie, co tak podnosi piękność pojedynczych scen, i takie pole rozwinięciu uroku, z nagim kształtem związanego, otwiera. Azya miała zawsze, tak jak ma dzisiaj, do nagości wstręt i jakiś przed nią religijny i moralny strach. Większa część zatem postaci, które były, jak to z rzeźb Figalejskich i z waz attyckich wiemy, w pierwowzorach zupełnie nagie, jest tutaj w dłuższe lub krótsze chitony i płaszcze ubrana. Kopista pozbył się w nich znacznej części środków ekspresyi, które tylko w nagości swój wyraz mogły znaleźć. W innych szczegółach znać lokalne właściwości jeszcze wydatniej. Bramy forteczne obleganego przez Greków Ilionu, mają formę ostrołukową, taką, jaką spotykamy na innych lykejskich pomnikach. Czapki frygijskie częściej się tu, niż w innych greckich przedstawieniach, powtarzają. Trojanie mają w rękach miecze w formie sierpów lub żelazców, kosy i skrzydła na hełmach, to jest te charakterystyczne szczegóły uzbrojenia, które Herodot w VII. księdze swojej historii, opisując mieszkańców Likyi wśród najezdniczej armii Xerxesa, wymienia. Nakoniec szczegół obyczajowy, ta złota podstawa, ten plinthos Aeliana, o którymśmy mówili, uzupełnia cały szereg wschodnich i azjatyckich cech. Rysy te i cechy są nieocenionej dla nauki wartości. Jeżeli z czasem zakres badań się bardziej rozszerzy, to przyjdziemy do bliższego poznania ludów, które obecnie znamy tylko z imienia. Zmartwychwstająca Grecya obudzi je do historycznego życia. Nauka dziejów znajdzie w rezultatach archeologicznych badań niespodziewane dla siebie zdobycze.

Heroon Gjölbaschi był, jakeśmy powiedzieli, grobowcem jakiejś nieznanej nam dynastyi, panującej nad wschodnią Likiją. Cała Azya mniejsza, od Pontu na północy aż po fale, oblewające brzegi cypryjskie na południu,

rozdzielona była na małe, przez tyranów rządzone państewka, które powstały z dawniejszych perskich satrapij. W naszym stuleciu wydobyliśmy z pod ziemi liczne ślady stolic tych dynastycznych potęg i cywilizacyjnych ognisk zarazem od II. wieku przed Chrystusem aż do V., idąc w tył. Z II. i III. wieku pochodzi stolica Attalidów Pergamos ze sławnymi rzeźbami, będącemi dzisiaj w Berlińskim Muzeum. Z IV. wieku — Mauzoleum karyjskiego Halikarnasu, umieszczone we fragmentach w Muzeum Brytańskim. Z V. wieku, jak się zdaje, tak zwany monument Nereid w Xanthos, będący grobowcem tyrana zachodniej Likyi Peryklesa, który tamże w pozostałościach również oglądać można. Z tegoż samego mniej więcej czasu, datuje nasz heroon z Triseis, z Likyi wschodniej, którego rzeźbione fryzy przywiezione zostały do Wiednia. Nie doszło nas nazwisko tego, który go budował, nie mamy żadnego wyobrażenia o rozległości jego państwa i o doniosłości jego potęgi. Był to zapewne górski bandyta, żyjący z rabunku, lecz korzystający ze zdobyczy współczesnej cywilizacji, dla podniesienia swego znaczenia i blasku. Kiedy o tamtych wzmianki greckich pisarzy, lub napisy pomników coś mówią, o tym nic nie zastąpiło milczenia historii. Wiadomo nam tylko, że w drugiej połowie V. wieku Likija należała do attyckiego związku. Domyślamy się zatem, że wówczas jej bezimienny władzca musiał wznieść nasz pomnik, używając do jego wykonania rzeźbiarzy i kamieniarzy, sprowadzonych z Aten, lub też artystów i rzeźmieśników miejscowych, którzy w Atenach jakiś czas pracowali i stamtąd do ojczyzny swojej przynieśli zdobycze attyckiej sztuki, będącej bodźcem i wzorem ich własnej twórczości. Badania naukowe mają swoje nie spodzianki, które są promieniem słońca na horyzoncie uczonego i prawdziwą nagrodą jego pracy. Kopie niedoszłych do nas obrazów Polygnota i Mikona na ścia-

nach lykejskiego grobowca składają się na taką niespodziankę

Nie sądzimy, aby te poszukiwania, uważane wogóle, prowadziły jedynie do zaspokojenia naukowej ciekawości, i aby miały wyłącznie teoretyczną doniosłość. Jesteśmy przekonani, że mogą mieć one, z całym zasobem badań z nimi związanych, nierównie większe praktyczne i żywsze dla naszej cywilizacyjnej przyszłości następstwa. Nie napróżno się świat niemi tak gorąco i skrzętnie zajmuje, nie napróżno im tyle nakładów i trudów poświęca, nie napróżno z tak wielkiem zajęciem przebieg ich i postęp śledzi. Kto wie, czy w nich nie leży klucz do tego zwrotu, który, po naszej materialistycznej epoce, na polu kultury i sztuki nastąpić powinien? Czyż z instynktami naturalistycznymi naszych czasów, z obserwacją, zwróconą wyłącznie do indywidualnych i przypadkowych cech otaczającego nas świata, z umysłem stępionym na abstrakcyjne idealniejsze pojęcia, przy szarym i ścieśnionym widokregu wokoło — możemy znaleźć bardziej ożywczą iskrę odrodzenia — gdzieindziej, jak w zetknięciu z tą szlachetną starożytnością, która niemniej, jak nasze czasy, w naturze źródła i punktu wyjścia swej twórczości szukała, lecz umiała wysnuć z jej żywego łona prawa ideału?

Kraków, dnia 14 lipca 1883.

II. Z PÓDROŻY NA WSCHÓD.

Adryatyk, Archipelag i wyspa Rhodos.

Triest, Hôtel de la Ville, 9 września 1884.

Aby uniknąć kwarantanny w lazaretach, zaprowadzonej z powodu grasującej w portach włoskich cholery, postanowiliśmy we trzech razem z dwoma towarzyszami naszej podróży, profesorem Uniwersytetu wiedeńskiego Hartlem i malarzem Jackiem Malczewskim, korzystać ze statku Lloyda Argo, który kwarantannę ma odbywać na morzu. Podróż nasza będzie wskutek tego o wiele dłuższa. Ominiemy Ankonę, ale wypadnie nam jeszcze opłynąć Istrię, i wstąpić do Fiume, przed opuszczeniem austriackich wybrzeży. Mając czas, zwiedziliśmy tak dobrze mi z poprzednich podróży znany Tryest i jego interesujące pomniki, na które się zwykle w oczekiwaniu żywszych wrażeń i w przejeździe, za małą zwraca uwagę. Każdy jednak, kto przedsięwzięcie podróży na Wschód, do Grecyi, lub jeszcze dalej do Azyi Mniejszej, zwłaszcza, jeśli chce w niej, tak jak my, szukać wspomnień i zabytków, które klasyczna starożytność po sobie zostawiła, powinien ją rozpocząć od Tryestu, rzymskiego *Tergeste*, w tych się pomnikach rozpatrzeć i tutaj siadać na statek.

Nad tem miastem rozrzuconem amfiteatralnie wokoło portu i przeciętem kanałami, wchodzącymi wgłąb ulic, pełnemi łodzi masztowych i okrętów, wznosi się wysoko, o górskie szczyty oparta, ku morzu dalekiemu zwrócona, starochrześcijańska bazylika, z niskim, prostym frontonem, ze ścianami pokrytymi płytami średnio-wiecznych grobowców i z wysoką czworokątną wieżą z boku. Na zewnątrz, z jednej strony głównego jej portalu ciągnie oczy, na kroksztynie wsparte, charakterystyczne, brązowe popiersie Eneasza Sylwiusza Piccolomini, papieża Piusa II., tego humanisty na tronie Piotrowym, z tiarą na głowie i z tym lekkim uśmiechem na ustach, który zapowiada zwrot do starożytności i zarazem początek nowych czasów. Na bocznej ścianie wieży, w niszy głębokiej stoi postać świętej, z palmą męczeńską w dłoni, pełna naiwności i uroku, świadczącego o tych cnotach cichych, co rosły, jak pierwiosnki na ruinach starożytnego świata. Nareszcie wewnątrz, na sklepieniach absyd, kończących boczne nawy, w półcieńniu jaśnieją prastare mozaiki z VI. wieku, z figurami świętych, Chrystusa i Maryi, w których uroczystej prostocie znać jeszcze niezatarte starożytne tradycje. Ale to nie wszystko. Wielka i kamieniem wyłożona terasa, która poprzedza bazylikę, ogrodzona jest murem po lewej stronie, z drzwiami o klasycznych profilach, które prowadzą do ogrodu, o kilku schodzących na dół kondygnacjach, pełnego wśród drzew rzymskich fragmentów, zebranych w Istrii, Friulu i Akwilei i otaczających oparty o ścianę wejścia grób Winkelmana, tego, który klucz do sztuki starożytnej znalazł i pierwszy w naszych czasach odczuł znaczenie jej piękności. Widok stamtąd wspaniały, szeroki, na żagle białe okrętów, na ciemne smugi parowców i na te »mokre słonych wód ścieżki,« mówiąc słowami poety, które nas »do Eurotowych brodów zaniosą« i bezpośrednio ze starożytnością zetkną.

Opuszczając ruch i gwar nowożytny i patrząc na te pomniki, przenosimy się myślą stopniowo i powoli z codziennego naszego otoczenia w tę dziejową przeszłość, która ma być przedmiotem naszych poszukiwań. Wejść na tę górę, zwiedzić tę bazylikę, pochylić czoło przed tym grobowcem, na wstępie do takiej, jak nasza podróż, jest to toż samo, co zdać sobie sprawę z naszego do jej celów stosunku.

Na morzu, na statku Argo, dnia 12 września.

Od trzech dni jesteśmy na pełnym morzu i pogoda nieustannie nam sprzyja. Niebo czyste, morze na całej przestrzeni, jak ciemny lazur, posrebrzony pianą wzbitych ruchem statku fal. Surowe brzegi Albanii, o skalistych, dzikich i nagich stokach, skąpane w mgłach, towarzyszą nam po lewej stronie; przed sobą widzimy bliżej wysepkę Fano, a dalej oczekiwane, zaledwo dostrzeżone Korfu. Statek nasz przygotowany i odświeżony był do przejazdu Ismaila-Paszy, byłego wicekróla egipskiego, który się na lądzie zatrzymał i powrót swój z Karlsbadu do Neapolu, z powodu grasującej tam cholery na później odłożył, co sprawia, że mamy na nim większy komfort i pod każdym względem większą, jak na innym wygodę. Każdy z nas ma dla siebie ładnie umeblowaną kabinę i może się w niej rozgospodarować, jak we własnym pokoju. Podróżnych jest bardzo mało. W pierwszej klasie, prócz nas trzech, tylko lewantyński negocyant ze Smyrny, który wraca do żony i dzieci. W drugiej i trzeciej także nie wiele. Krawiec Grek z żoną Francuską i dzieckiem, jadący z Paryża do Aten; ksiądz Włoch, milczący, zamknięty w sobie i pokazujący się z rzadka na pokładzie; наконец jakiś Turek, którego będziemy mieli za towarzysza najdłużej, gdyż

jedzie tak, jak i my do Adalii. Dziwnym trafem, zna on Lanckorońskiego i doktora Luschna z naszej wyprawy, i jedzie z Wiednia, gdzie u okulisty Arlta szukał rady na oczy. W domu jego część naszych kolegów w roku zeszłym mieszkała. Pokazuje się zatem, jak świat jest mały i jak stosunki są obecnie łatwe, skoro się spotyka z tymi, którzy się tak daleko być zdawali. Przy stole w sali jadalnej widzimy parę razy dziennie kapitana, Dalmatyńca, nazwiskiem Garofolicz, bardzo miłego, sympatycznego i inteligentnego człowieka, który znaczną część świata w życiu swoim objechał, temi drogami statki przez lata prowadził, ze znaczną ilością podróżujących europejskich i azyatyckich znakomitości znał się osobiście i uprzyjemnia nam podróż żywymi i interesującymi opowiadaniem. Czytamy na pokładzie, przechadzamy się wzdłuż i wszerz, patrząc na nieskończone horyzonty, i na piękny świat wokoło. Ktoś słusznie powiedział, że Adryatyk i morze Śródziemne mają tę wyższość nad wszystkimi innymi częściami globu, że łączą w sobie piękność natury, w charakterze morza i brzegów, z najdonioślejszymi i najświetniejszymi wspomnieniami historyi. Największe fakta dziejowe stają nam przed oczyma na widok portów i miast, na które patrzymy przez lornetę ze statku i których głośnie nazwiska obijają nam się o uszy. Człowiek wśród tego jakiegoś wyższem i szlachetniejszem życiem żyje i widnokrąg rozszerza się przed nim.

W porcie Korfu, dnia 13 września.

Kwarantanna zatrzymała nas tutaj, od wczoraj, od 2. godziny po południu, aż do dzisiejszego wieczora. Morze południa i niebo południa na samym wstępie nas powitało. Z jednej strony ponure wybrzeża Albanii, z zawojem obłoków, srebrzystych i przemiennych na

górkich wierzchołkach, ze wspomnieniami Child-Harolda, a z drugiej, jakby wykuta ręką rzeźbiarza wysępka Fano, starożytna Ogygia i płaskie a niskie brzegi Korfu, homerycznej Corcyry, z podnoszącym się w górę szczytem S. Salvatore. Ciepłej się zrobiło i barwy nabrały w jasnej, przezroczej i idealnej swej tonacji, większego blasku. Morze wyglądało, jak roztopiony turkus, na tle którego jaśniały białe i pomarańczowe, ozłoczone słońcem żagle statków. Czem bliżej celu, tem widok był weselszy. Lasy oliwne, cyprysy i białe mury domów nadbrzeżnych, rozrzuconych coraz gęściej, zapowiadały oczekiwaną przystań. Nareszcie ukazało się miasto z dwoma wielkimi, ciemnymi bastyonami starej fortecy *Fortezza vecchia*, po lewej i nowej *Fortezza nuova*, po prawej stronie. Między wierzchołkami tych fortec i poniżej nad brzegiem rozciąga się ono, o wysokich domach, białych, kilkopiętrowych, z zielonemi żaluzjami i balkonami, przypominające pomniejszych włoskie porty, wesołe, śmiejące się, ładne, zachęcające do wylądowania i do wycieczek w okolice, sławne ze wspaniałych widoków i bujnej, południowej roślinności. Tymczasem zajechała łódka ze strażą lekarską przed statek i rozpoczął się przegląd przygotowawczy kwarantanny. Wszystko co żyło, cała załoga, majtki i oficerowie, jedni po drugich, z wyższego pomostu, musieli schodzić schodkami na niższy, przed oczyma lekarza, który ich oglądał i rachował. Nam zrobiono ten zaszczyt, że poprzestano na rzucie oka. Nie możemy jednak opuścić statku. To też niezwykle, spowodowany brakiem zajęcia, ruch się między nami obudził. Kapitan siedząc pod wielkim masztem i naprzeciwko busoli, opowiadał nam trybulacje komiczne jakiegoś angielskiego lorda, którego kiedyś woził do Indyi i kilka z nim kwarantan przechodził. Przez ten czas Malczewski szkicował jego portret w albumie, a oficerowie i służba, wszystko otaczało go do-

koła i przyglądało się z ciekawością tej pracy. Krawiec ateński z żoną wysiadł tutaj i zawieźli go wprost do lazaretu, wskutek czego Francuska z dzieckiem w niebogłosey krzyczała. Na ich miejsce przybyło kilku Turków, a między nimi młody Bey, brat gubernatora wyspy Chios. Skoro słońce zaszło i przyszła noc ciemna, przezrocza i gwiazdzista, Turcy nowoprzybyli, o wydatnych rysach, ogorzałych twarzach, w czerwonych fezach i białych zawojach, rozlokowali się na niższym pokładzie na rozciągniętych dywanach i grali w karty, przy świetle świecy, drgającej słabo w cichem powietrzu. W tem skoncentrowanem, tajemniczem, rembrantowskiem oświetleniu postacie ich i stroje występowały z tak malowniczą plastyką, że się ich nie było można napatrzeć.

W porcie Kapsali wyspy Cerigo, dnia 15 września.

Opłynęliśmy wyspy Jońskie, zatrzymując się w portach Argostoli na Kefalonii i w Zanthé, a dzisiaj o godzinie 12. w południe stanęliśmy w porcie Kapsali wyspy Cerigo, najbardziej z tych wysp wysuniętej na południe. Patrzyliśmy przez ten czas na brzegi Akarnanii i brzegi Peloponezu, na oblane falami skały Leukady, sławnej mytyczną śmiercią greckiej poetki Safony i na Itakę, ojczyznę Odyseusza. Wszystkie te wybrzeża i wyspy są skaliste, nagie i ogołocone z roślinności. Zaledwie tu i owdzie na nich szarzeją lasy oliwne i na niektórych bieleją, jak wieże murowane wiatraki o płóciennych skrzydłach. Zanthé z domami białymi i wysokimi, przegładającymi się malowniczo w morskiem zwierciadle, przypomina żywo niektóre neapolitańskie porty. Od czasu, jak opuściliśmy Adryatyk i wjechaliśmy na morze Jońskie, ociepliło się jeszcze bardziej. Powietrze jest tak przezrocze, że nocami siedząc na pokładzie, w wy-

godnem krześle i podniósłszy głowę w górę, można, słuchając szumu morza i plusku fal, cieszyć się o wiele gwiaździstym firmamentem i o wiele jaśniejszą drogą mleczną, jak na naszym nieboskłonie. Wczoraj wieczorem ruch był tak łagodny a prędki, że sprawiał wrażenie lotu w jakiś nieznany, senny a lepszy świat.

Dzisiaj wcześniej wyszedłem na pokład, aby zobaczyć wschód słońca. Wszyscy podróżni jeszcze spali. Po lewej stronie widać było na widnokręgu ciemne krańce Peloponezu, a bliżej groźne, w zasłonę z mgieł rannych przybrane szczyty Taygetu. Za nimi blask jutrzni o płomienistych tonach tworzył jaśniejsze tło, a przedtem morze blade, pomarszczone na całej przestrzeni, migołało się, jak atlas. W tem wiatr od wschodu silniej wiać zaczął, zapowiadając słońce, którego gorejąca tarcza nad horyzontem zabłysła. Powiedziałybyś, że fikcyja mitologiczna stała się rzeczywistością, i że skrzydlate wiatry Notus, Lips i Apeliotes wyprzedziły tryumfalny rydwan Heliosa-Apollina. Z blaskami olśniewającymi w oczach, zszedłem do kabiny, aby jeszcze zasnąć. W parę godzin jednak ruch i wrzawa mię obudziły i było o wiele inaczej. Przepływalimy przylądek Matapan, groźny dla żeglarzy. Coraz silniejszy i gwałtowniejszy wichur kołysał nami na wszystkie strony i z małym wyjątkiem wszyscyśmy chorowali.

Nie przeszkodziło to wszakże, żem się przyjrzał wyspie Cerigo. Jest to, ze statku przynajmniej, najpiękniejsza z wysp Jońskich, Cytherea starożytnych, na brzegi której wyszła Wenus Anadiomene, urodzona z białej piany i gdzie miał stać pałac Menelasa i Heleny. Najpoetyczniejsze kreacye mitologii greckiej się z nią wiążą. Jedna z najdawniejszych handlowych osad fenickich, jak wszystkie miejscowości z kultem Afrodyty i azjatyckiej Astartei związane, ze świątynią kiedys sławną bogini miłości, z grotą nadbrzeżną, wypeł-

nioną falami, a po dziś dzień noszącą nazwę kąpieli Heleny. Ojczyzna rzeźbiarza Hermogenesa i tego lirycznego poety Philoksena, który wolał łańcuchy dzwigać w kopalniach, jak chwalić złe wiersze tyrana Dyonizjusza Syrakuzańskiego. W czasach wojny Peloponezkiej opanowana przez Ateńczyków, którzy dla floty grożącej sąsiednim brzegom Lacedemonii, wyborną w niej przystań znaleźli, — nie ma dzisiaj więcej jak 10.000 mieszkańców, jest zupełnie prawie skalista i naga i przy złotych barwach swych porowatych wapiennych formacji, wygląda wśród morza, jak olbrzymia gąbka, oprawna w turkus i w lapis lazuli. Płowe i ciemne, chropowate i pogorbione jej ściany piętrzą się na lewo od wjazdu w górę po nad naszymi głowami, tworząc wysoko, u szczytu ściętą platformę, z której wyrastają gładzsze i jaśniejsze mury zamku, ze starą wieżą genueńską, na tle błękitów. Na prawo, niżej w dole jaśnieje białością swą jaskrawą gromadka domków portu, o płaskich, terasowych dachach, wśród kaktusów, palm, drzew oliwnych, i jakichś jasnych, szmaragdowych pinii. Wielkie łodzie rybackie, malowane od spodu żółto-zielonym kolorem, przegładają się głęboko w zwierciadle lazurów, a stroje rybaków, w czerwonych frygijskich czapkach, uzupełniają ten kolorytem i oświetleniem przypominający już Afrykę obraz. Z jednej łodzi wy dostał się z wielkim trudem na pokład nowy podróżny, Grek, olbrzymiej wielkości i grubości, z brzuchem, jak beczka, pogrążonym w szerokiej, fałdzystej, w kształt spodni upiętej, ciemno-niebieskiej spódnicy, w takiejże barwy kaftanie, owiniętym czerwonym pasem, z koszulą rozpiętą na obnażonych i obrosłych piersiach. Z pod szerokiego słomianego kapelusza występuje twarz jego okrągła i świecąca się od potu, jak dynia, którą czerwonym fularem obciera. Ten kalibanowego rodzaju olbrzym, wyjęty, jak z bajki i należący prędkiej do świata

fantazyi, jak rzeczywistości, wsiadł na nasz statek w Cytherei, a morze huczało ciągle i pianą swą szumiącą i białą, myło i biło ciemne skały i rafy brzegów, jak w czasie narodzenia bogini.

Syra, port Hermupolis, dnia 16 września.

Statek przez pół dnia i noc całą tańczył na wszystkie strony i podnosił się w regularnych odstępach w górę, aby znowu z łoskotem spaść na dół. Powyciągaliśmy się na łózkach kabin, znosząc w tej horyzontalnej pozycji jakotako ten taniec. Przez okno otwarte patrzyłem leżąc, na to wspaniałe, burzliwe, ciemne i pieniące się morze, i słuchałem długo jego głośnej muzyki. Nad ranem zrobiło się spokojniej i ciszej. Rozjaśniło się niebo i pokazały się Cyklady.

Z daleka ku południo-wschodowi, przy przejrzystem powietrzu i przez morską lunetę dojrzećby można na horyzoncie wyspę Santorin, znaną z win swych, a pozostała z sąsiednimi wysepkami Terasią i Aspronisi po starożytnej Therze, którą wulkaniczny wybuch na 2000 lat przed Chrystusem rozsadził na trzy części. Lat temu 20 archeolog francuski Fouqué, z pod wulkanicznych formacji wydobył tutaj przedhistoryczną Pompeję i porobił odkrycia pokrewne Schliemanowskim w Troi, tak ważne dla znajomości początków greckiej kultury. Omięliśmy wyspę Milo, starożytne Melos, sławną znalezieniem tej Wenus Luwru, która po dzisiaj pozostała najpiękniejszym posągim starożytności, jaki czasów naszych doszedł, dalej na lewo Syphnos i Seriphos. Pozostawiliśmy po prawej stronie Paros, bogatą w marmury. Wykopano tu w XVII. wieku, tę kamienną kronikę, obejmującą chronologiczny przebieg dziejów greckich, od założenia Aten aż po czasy Aleksandra Wielkiego, która stała się własnością lorda Arundel i przekazana uni-

wersytetowi Oksfordzkiemu, zajmowała długo świat uczony pod nazwą *Marmora Oxoniensia*. Nakoniec około godziny 4. po południu stanęliśmy w porcie Hermupolis, leżącym na wschodnim brzegu wyspy Syry, starożytnej Syros, ojczyzny Pherekydesa, filozoficznego Pitagoresa protoplasty. Dzisiaj jest ona jałowa i przy hodowli trzody chlewnej, będącej głównem zajęciem mieszkańców, tak brudna, że jej wioski i domostwa pod tym względem tylko, jak twierdzą podróżni, z niektórymi osadami Apulii i Kalabryi porównać się dadzą. Na maszcie naszego statku wywieszono żółtą chorągiew kwarantanny, a przy przegładzie lekarskim wysunięto naprzód grubego Greka na pokład, na świadectwo zdrowia i dobrego stanu załogi, co wywołało głośny śmiech majtków. Towary na postronkach podnoszą i spuszczaają przy skrzypieniu łańcuchów i rytmicznym hałasie, do otaczających łodzi. Pozostawiam towarzyszy rozmawiających z oficerami o strasznych wieściach cholery, które przyniosły telegramy z Neapolu i korzystam z ustania ruchu, aby dalej pisać.

Za sobą, od wschodu mamy zamykające w półkole port, wyspy Andros, Mykonos i najświetniejszą ze wszystkich, świętą Delos, zlewającą się z innymi w jedną masę, kiedyś wedle mytu pływającą po morzu i zatrzymaną w tem miejscu, dla dania przytułku Latonie. Stanowi ona jakby środek tego tanecznego koła wysp i wysepek, które dostały nazwisko Cyklad i tworzyły federacyjny związek, pod opieką słonecznego bóstwa i pod przewodnictwem Aten. Dwa lata temu, poszukiwania francuskich archeologów Homolle i Hauvette-Besnault wydobyły z pod ziemi na jej pustkowiach, ruiny świątyni Apollina i jego matki, ślady wielkich i wspaniałych marmurowych gmachów, i znaczną ilość archaicznych greckich rzeźb, fragmentów i napisów. Częściowo zaledwie ten materiał opracowywany naukowo być zaczął, i wiele zapewne

czasu upłynie, zanim się przekonamy o całej jego doniosłości. Do zdobyczy tych należą posągi, przypominające Apollina z Tenei, o hieratycznej postawie i martwym na ustach uśmiechu, fragmenta pokryte polichromią, Artemis skrzydlata w biegu Archermosa z Chios, pierwsza i najstarsza nam znana statua grecka, opatrzona nazwiskiem artysty, o której nas doszły starożytne świadectwa, grupy połamane Boreasza, porywającego Orythję i Eos, unoszącą Kephalosa, które z rozwartymi skrzydłami i o rozwianych szatach, stanowiły akrotery frontonu jednej ze świątyń i rysowały się wydatnie, pełne ruchu, na tle nieba, nie mówiąc o napisach, nieocenionego znaczenia dla znajomości kultu i finansów greckich. Wszystko to złożone zostało na sąsiedniej wyspie Mykonos, gdzie ma leżyć bez przykrycia, wystawione na rozkładowy wpływ słońca i wiatrów dotąd.

Do wysp tych przystęp jest bardzo utrudniony. Niektóre z nich nie mają bezpiecznych przystani i sterczą stromemi ścianami skalistych brzegów, prostopadle do morza, są огоłocone z roślinności i urozmaicone co najwięcej szeregiem wiatraków, tak, jak niekiedy wyspy Jońskie. Niektóre jednak były w starożytności zarosłe lasem, a na wszystkich nieledwie wznosiły się świątynie, o wspaniałych kolumnadach, wyrastających z wybrzeża. Inaczej ten świat wyglądać musiał wtedy, kiedy ateńskie »teorye« na poświęconych statkach, płynęły po nim w oznaczonym i peryodycznie powtarzającym się czasie, prując powietrze rozpiętymi żaglami, a ruchem wiosła fale, aby uczcić Apollina Cynthios. Mimo wszakże całego opustoszenia, Cyklady, tak, jak i inne wyspy Archipelagu, są pełne uroku i przy przejrzystym, eterycznym powietrzu i nieporównanem oświetleniu, wywierają niezatarte wrażenie. Wyraziste i jakby dłutem artysty wykute ich kształty, robią je podobnymi z oddali do pryzmatycznych kryształów, zawsze o lek-

kiem i przemieniem odpowiednio do pory dnia zabarwieniu. Przed wschodem słońca, na tle bladego i lśniącego się, jak żywe srebro żywiołu, mają kolor niebieski, przypominający ten puch, czy też tę »farbę,« która pokrywa śliwy naszych ogrodów. Skoro słońce wejdzie i morze się roziskrzy, jaśnieją ozłoczone, jak topazy. Wieczorem rozpalają się wszystkimi blaskami zachodu i powoli gasną, przybierając różowawe tony, niewypowiedzianej delikatności. Nareszcie przy świetle gwiazd i wśród nocnych cieniów, wyglądają, jak kopuły z lapis lazuli, uwydatnione i poorane promieniami wschodzącego księżycy i otoczone srebrnym wieńcem rozbijającej się o ich brzegi piany. Krajobraz ten ma w całym tych słów znaczeniu idealny charakter i na pierwszy rzut oka jest, jakby stworzony na ojczyznę i gniazdo młodzieńczej greckiej kultury.

Skały te rozrzucone między brzegami prastarej Azji, z jej dalekimi i ginącymi w otchłani wieków cywilizacyami, a nowym i budzącym się zaledwie z przedhistorycznego snu europejskim i helleńskim światem, grały w istocie rolę kamieni rozrzuconych w strumieniu, po których życie mogło z jednego brzegu i skacząc, że tak powiemy, z kamienia na kamień, dostać się na brzeg drugi. Starożytność porównywała je obrazowo na niebieskiem morzu do ciemnych plam na jasnej skórze pantery. *Interfusa nitentes aequora Cycladas*, jak mówił Horacy. Fenicki handel, mający wszędzie emporia, roznosił produkta sztuki egipskiej, chaldejskiej i asyryjskiej po nich ze sobą, i zaszczepiał to życie. Tutaj też wyrobiły się pierwsze podstawowe zasady moralnego rozwoju ludzkości, tutaj po raz pierwszy znalazły wyraz wewnętrzne uczucia poezji lirycznej. Prodikus przypuszczalny nauczyciel Sokratesa urodził się na Keos, a Simonides i Basilides na wyspie Kythnos, którą wkrótce opływać będziemy.

Raz śmiejący się przytem, to znowu chmurny i burzliwy, zawsze niepokorny i zmienny, ale tak pociągający żywioł morski, sam przez się budził fantazyę. Kiedy się widzi w południową porę igrające delfiny, których wilgotne karki mieszają się w słońcu z falami, to się rozumie, dlaczego nieledwie zawsze myty, odnośne do greckich kolonizacyi, z tym się potworem głębi wodnych wiązały. Tarasa, założyciela Tarentu, rozbitego w żegludze, delfin ratuje i na grzbiecie do włoskich brzegów zanosí. Toż samo powtarza się z Ikadiosem, synem Ibexa, toż samo z Phalantem i nareszcie z najślawniejszym z nich wszystkich Arionem z Metymny, legendarnym twórcą dytyrambu, który przez czas tej podróży śpiewa pieśń, grając na lirze. Nic więc dziwnego, że dźwięk tej liry i rytm tej pieśni w szumie fal i w muzyce ich łoskotu nieraz mieszkańcy i żeglarze tych wysp słyszeli, i że w ten sam sposób przy innych wrażeniach i innych wpływach mógł powstać w ich wyobraźni myt Tetydy, Amfitryty i Glaukosa, z całym cyklem zmiennych zawsze, i tak nieujętych bóstw morskich.

Miasteczko Hermupolis, które mamy przed sobą, dziś dla handlu greckiego znaczące i stanowiące główną stację Archipelagu, wygląda na zewnątrz i ze statku czysto, jest dość obszerne i rozprzestrzenia się amfiteatralnie wokoło portu, na tle skalistych i nagich gór. Wapnem wybielone niskie domy o tarasowych dachach, piętrzą się jedne nad drugimi, a wśród nich wznoszą się wysoko kościoły o białych wieżach i wielkich kopułach. W samym środku tej białej masy sterczy górująca nad nią piramidalna, stożkowata skała, cała od dołu aż po szczyt białemi również, i jakby z niej wyrastającymi domkami pokryta, uwieńczona na wąskiej platformie kościołkiem katolickim św. Grzegorza, panującym nad miastem i nad okolicą. Wszystko ra-

zem tworzy, jakby jakąś fantastyczną, wapienną, stalaktytową całość, o białych soplach, dźwigających się jedne nad drugimi, jakby skamieniały sen jaskrawo jaśniejący i olśniewający oczy w jarzącem słońcu, nad błękitnem morzem i zdumiewa oryginalnością. Skoro się ściemniło i pozapalały się światła, cała góra portu od nich jaśniała, gdyż wszystkie okna i drzwi domów na pochyłościach, nie zasłonięte murami i odkryte, gorzały, jak lampy.

IV porcie Pireus, dnia 17 września 1884 roku.

Mieliśmy noc znowu dość burzliwą. Zabawimy tutaj do czwartej po południu. Teraz jest ósma rano, ale do dwunastej z powodu kwarantanny nie możemy ruszyć ze statku. Niebo jest zamglone i pochmurne. Hymet i Pentelikon we mgle sinej, lecz Akropolis atenska z ruinami Partheonu, z lekka oświecona różowymi blaskami, z rzeźbiarską wydatnością przez mgły przegląda. Raźniej się nam jakoś i pogodniej w duszy zrobiło wobec tego portu i tej zawsze młodej, nieśmiertelnej i ideałami ludzkości opromienionej ziemi. Ośmnaście lat mija, jakem po raz pierwszy tę górę i te brzegi oglądał. Znaczna i najważniejsza może część życia staje mi na ten widok przed oczyma. Posunąłem się w lata i pozostawiłem nie mało iluzji na cierniach i głogach przebytej drogi za sobą, a jednak świeżość uczuć nie opuściła mię jeszcze i serce mocniej mi bije, kiedy patrzę na tę świętą kolebkę cywilizacji i sztuki. Napawaliśmy się długo tym widokiem, rozpatrując się przez szkła w jego szczegółach. Nareszcie skoro oznaczona godzina wybiła, wsiedliśmy we trzech z dwoma tureckimi oficerami, którzy na jednej z wysp Archipelagu powiększyli naszą podróżną gromadkę, do białej, w niebieskie pasy malowanej łodzi, o narodowych barwach greckich, i ru-

szyliśmy, omijając okręty z całym lasem masztów, aby na kamieniu wyłożonej platformie portu wysiąść i wzdłuż bazaru nadbrzeżnego, a potem środkiem miasta, dostać się na wzgórze Munichyi, górujące nad Attyką i objąć okiem całe położenie Aten, przed odejściem parowca.

Bazar o wysokich, wspartych na drewnianych belkach i otwartych od zewnątrz nad wybrzeżem kramach, ocieniony szumiącymi w wietrze konarami białodrzewów i platanów, z różnobarwną i różnorodną masą towarów, na tle ciemnych głębi, wygląda tajemniczo, i ma pośredni między wschodem a zachodem, między Azją a Europą charakter. Na pierwszy rzut oka widać, żeśmy jeszcze Europy nie opuścili, ale że się już do Azji zbliżamy. Gwarno i ludno przed nim. Wysmukłe i giętkie, ruchliwe i hałaśliwe postacie Greków z zawieszistymi wąsami, w czerwonych fezach, białych fustanellach i niebieskich kamaszach po kolana, z bronią za pasem, spotykały nas co chwila, i zaczepiały w najrozmaitszych językach. Nieokreślona ludność z majtków, tragarzy i handlarzy złożona, przy stolikach wysuniętych na ulicę, piła kawę, paliła narghile, krzyczała, rozmawiała głośno, śmiała się i kłóciła, a muzyka narodowego rosyjskiego hymnu, z fregaty w porcie stojącej, na której miał się znajdować jeden z wielkich książąt, dolatywała z daleka. Zboczywszy z drogi, dostaliśmy się do nowej i o wiele cichszej dzielnicy miasta, której jeszcze za poprzedniej mojej bytności nie było, o domach w znacznej części świeżo zbudowanych, lub się dopiero budujących, zwykle jednopiętrowych, z białego, z lekka niekiedy żyłkowanego marmuru. Wszystkie nieledwie są w stylu klasycznym, zastosowanym do nowożytnych wymagań, przy użyciu w ozdobach częstej pozłoty i polichromii, co im jakiś wesoły i świąteczny daje pozór. Nowe cerkwie w starochrześcijańskim stylu, z różnobarwnych

warstw kamieni budowane, przypominają protestancki kościół naprzeciwko św. Pudencjany w Rzymie, są niewielkie i zgrabne. Place i ulice szerokie, makademizowane, o marmurowych trotuarach, obsadzonych spalonymi w tej porze roku drzewami. Po tak długiej, jak nasza morskiej podróży, dotknięcie stopami ładu stałego i uczucie ziemi, sprawiało nam niezwykłą rozkosz, to też mimo wiatru wyprawiającego harce i zasypującego nas kurzem oczy, szliśmy wesoło i raźnie, przyglądając się wszystkiemu z ciekawością, i pragnąc wrażenia zatrzymać w pamięci.

W najświetniejszej epoce historii, za Periklejskich czasów, port Pireus łączył się bezpośrednio z Atenami, tak, że tworzył z nimi prawie że jedną całość. Dzisiaj te dwa miasta łączy kolej żelazna, ale rozwijające się coraz bardziej życie i zobopólny ich wzrost, wróżyć pozwala, że się wkrótce zabudowaniami znowu połączą. Szereg prawie nieprzerwany willi, domów zajezdnych, kawiarni i fabryk prowadzi wzdłuż drogi, wśród pól i ogrodów, od jednego z nich do drugiego. Jest rzeczą charakterystyczną przytem, że im się żywszy budzi interes dla starożytności greckiej, im większa ilość państw i narodów bierze udział w poszukiwaniach, mających jej poznanie i zrozumienie na celu, im jednym słowem znaczniejszy i skuteczniejszy się zasób sił gromadzi do jej wskrzeszenia, i im wskutek tego ona w wyraźniejszych i wspanialszych kształtach staje przed naszymi oczyma, tem jednocześnie silniej i prędzej ruch cywilizacyjny jej ziemię przetwarza, i sam ze swej strony się do dźwignięcia z martwych, tej wielkiej przeszłości przyczynia. Przy kopaniu fundamentów każdego nowego gmachu, odkrywają się ślady starożytnych budynków, fragmenty posągów i napisów, rzucających na nią światło. A przy zaprowadzaniu nowożytnych porządków, podtrzymują i ratują się od zagłady, świadczące o niej

ruiny. Pireus będzie kiedyś najważniejszym portem wschodniej połowy Śródziemnego morza, a skoro kolej zbliży go przez środek Turcyi z Europą, co może być tylko kwestyą czasu, to nie ulega wątpliwości, że ta tak wyjątkowa i od natury, jakby do wielkich przeznaczeń przygotowana przystań, stanie się, jeśli nie takim samem, to nie wiele mniej ważnem ogniskiem handlowego i cywilizacyjnego życia, jakim była w starożytności. Można przewidzieć z góry, że ludzie bogaci naszych północnych społeczeństw, zmęczeni nadużyciami i wymaganiami cywilizacji, szukać będą częściej i stałej wypoczynku i spokoju na tych błogosławionych wybrzeżach, i wpływać na ich rozkwit. Postać tego wschodniego świata wówczas się zmieni, i przypominać nam lepiej i wymowniej zacznie starożytność.

Jałowe wzgórze Munichyi zasłaniają miasto od wschodnio-południowej strony. Na najwyższym ich punkcie stoi maleńki, bizantyński kościółek św. Eliasza, *Hagios Elias*, który był ostatnim celem naszej wycieczki. Skryci w cieniu jego absydy, obejmowaliśmy wzrokiem szeroki i jak geograficzna karta rozpostarty pod nogami naszymi widok. Z tyłu, za sobą, za kościołem, mieliśmy odnogę Eleuzyjską, z brzegami Peloponezu, z wyspą Salaminą, a dalej Eginą, z przystanią Zea bliżej, z nieregularnymi zagięciami, tworzącemi, jakby porwane, to znowu łączące się pasy lądu, na tle morskiego zwierciadła, przysłonione jakąś świetlaną mgłą, przejrzystą na pierwszych planach, a zacierającą kontury w oddali. Przed sobą zaś Attykę: Na prawo, u stóp płowego, mizerną trawą porośłego, staczającego się ku dołowi, a potem nagle stromo urwanego wzgórza, na którymśmy stali, bieleły w słońcu wysmukłe, śmiejące się domki i wille letnie bogatych mieszkańców Aten, o zielonych żaluziach, i niskich, z lekka nachylonych, a czerwoną i żółtą dachówką krytych dachach. Za niemi sze-

rokiem półkolem zakreślona, turkusowa, w ramy złotego piasku oprawna zatoka Phaleru, myjąca płaskie brzegi. Ku północy, po lewej ręce od niej, regularne, czerwono, fioletowo i zielono, różnorodną roślinnością, niby pędzlem akwarelisty zabarwione pola, a dalej ciemne smugi oliwnych lasów, rozciągające się, jak oko sięgnie wzdłuż ukrytego Kephisosu. Podnosi się to stopniowo i powoli szeregiem pagórków i wzgórz na krańcach dalekich widnokregu, i zamyka, od strony północnej długim, równoległym do horyzontu łańcuchem Parnesu, a od wschodu piramidalnym szczytem Pentelikonu i Hymetem, o wyniosłym garbie. Wprost nas, przed sinymi ścianami dwóch tych ostatnich gór, ciemnieją dwa większe i wyraźniejsze wierzchołki, Lykabetos i Philopapos, a między nimi podniesiona, jak na dłoni, jaśniejąca i powiedziałabyś, że cała z marmuru wykuta Akropolis. Nareszcie, na lewo znowu i na tym samym przedostatnim planie, gromada białych domków, kościołów i pałaców, jakby ręką olbrzyma strącona ze szczytów, sterczy wśród ciemnej, oliwnej zieleni. To Ateny, *omnium artium inventrices Athenae* i Kolonnos, ojczyzna Sophoklesa! Wielka płaszczyzna o bladych, delikatnych tonach, o falistych, łagodnych, i tak wyrazistych liniach w przejrzystym powietrzu, mieni się, jak barwny kobierzec u stóp tego miasta i tej świętej góry. Kłęby dumnych, białych obłoków, niesione wiatrem po pogodnym niebie, rzucają na nią ruchome plamy cieniów, i ożywiając prawem kontrastu jaśniej oświetlone barwy, przytłumiając jedne a uwydatniając drugie, nadają jej posępniejszy, jak zwykle, ale dramatyczny, pełen ruchu i życia wyraz. Słońce od czasu do czasu, jakby w przełocie złoci Akropolis, rozjaśnia Propyleje z misterną kolumnadą Parthenonu, z całą murów koroną, i rozpromienia je do apoteozy, a orły szybujące wśród chmur na błękicie zdają się duszy zapożyczać skrzydeł do ja-

kichś wyższych i idealniejszych światów. Jest w charakterze tego widoku, przy uczuciach i wspomnieniach, jakie budzi, jakaś niewypowiedziana wykwintność i dystynkcyja, jakaś szlachetność i godność, o dalekonośnym i porywającym myśl w nieskończoność nastroju, których w tym stopniu żaden inny nie posiada na ziemi. (Fig. 5)

Spostrzegliśmy się za późno, że czas wracać na statek, i że nasz towarzysz-artysta gdzieś zginął. Napróżno wołaliśmy głośno i szukali go na wszystkie strony, żadne echo nam nie odpowiadało. Schodziliśmy prędko do portu, powtarzając wołanie. Po drodze opadły nas psy pasterskie, które mi przypomniały powrót Odyseusza do Itaki. Chciałem, idąc w ślady homerycznego wędrowca, usiąść na ziemi, aby je uspokoić, ale praktyczniejszy Hartel kamieniami je rozgonił. Na szczęście skorośmy w niepokoju dostawali się już na pokład, zjawił się Malczewski, powracający inną drogą z Turkami.

*Smyrna, Hôtel Mille, aux deux Augustes,
dnia 18 września 1884.*

Wyjazd z Pireus pod zachód słońca był tak burzliwy i niespokojny, a po nim nieledwie takąż sama noc cała. Łuna wieczorna oświecająca jaskrawo domy wybrzeża i dymy pożarne jakiejś fabryki, palącej się w porcie, obiecywała nam już ten niepokój przed odjazdem. Czasy, w którychśmy panowali sami na statku, minęły. Zrobiło się ludno, gwarno i ciasno, gdyż znaczna ilość negocyantów greckich ze Smyrny, wracająca krótszą i prędszą od naszej drogą, z wód austriackich, z Karlsbadu i Marienbadu, przesiadła się na nasz statek i powiększona innymi podróżnymi, tej nieokreślonej lewantyńskiej narodowości, która się ma za francuską lub angielską, a żadną nie jest, oglądała nas na wszystkie strony, jak dzikich ludzi, i starała się z żywością połu-

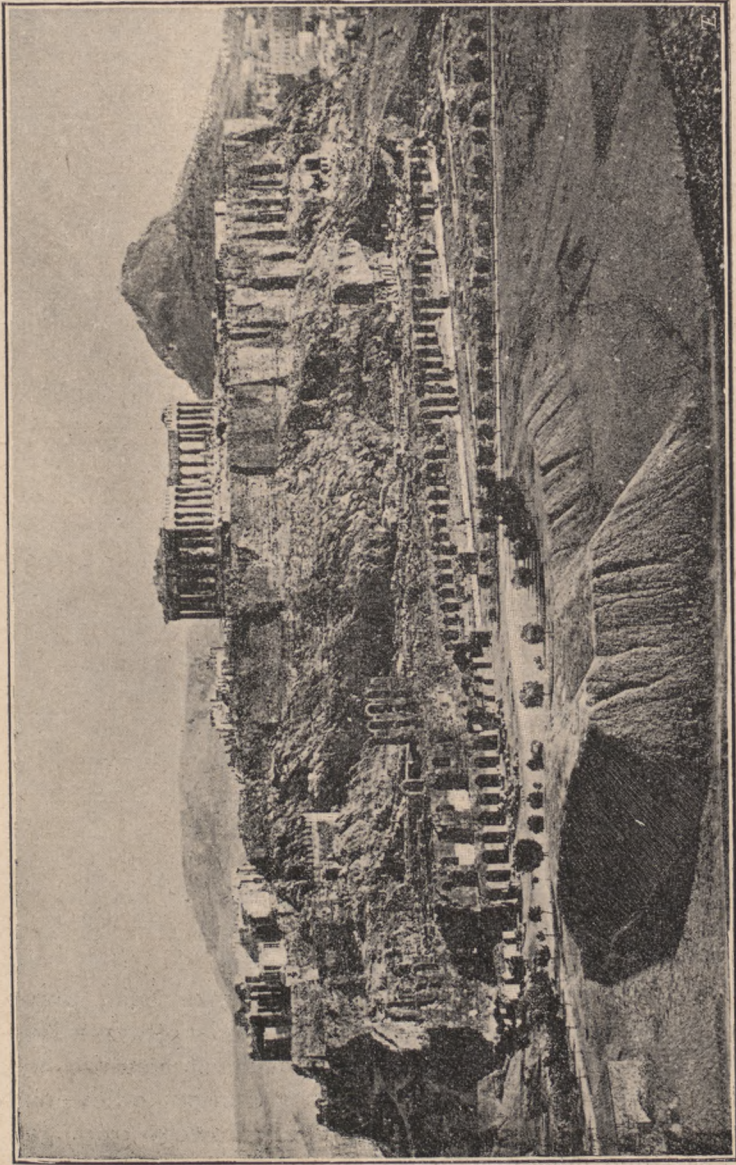


Fig. 5. Ateny — widok Akropolis.

dniowym rasom właściwą, zawiązać z nami znajomość. Wśród tych nowych przybyszów, widać było pretensjonalnych wykwintnisiów, naśladowujących w azyatycki sposób paryskie mody, a między kobietami nie brakło tych szumowin, które rok rocznie porty europejskie wyrzucają na tutejsze brzegi, i które krążąc między jedną przystanią a drugą, rozrywają marynarzom hałaśliwą i narzucającą się swą powierzchownością, nudy żeglugi. Byli także studenci w mundurkach, zapłakani i żegnający się z matkami, a jadący z Aten do francuskich pensyonatów Smyrneńskich, uważanych na Wschodzie za najlepsze. To też zanim potrzeba spoczynku zmusiła wszystkich do szukania kabin, — pokład wyglądał jak międzynarodowy bazar i jak jakaś Babel wielojęzyczna, co samo przez się zapowiadało Smyrnę, z całym jej różnorodnym charakterem.

Minęliśmy znowu w nocy Andros i Thinos, i zbliżając się coraz bardziej Egiejskiem morzem do azyatyckich brzegów, zatrzymaliśmy się w południe dzisiaj koło wschodniego, głównego portu wyspy Chios. Po prawej naszej stronie rozciągała się już Azja, z tym wązkim występem lądu, który w formie wielkiego haka zwróconego ku północy, zamyka zatokę Smyrneńską i po Troadzie najbardziej się ku zachodowi wysuwa w morze, z górami Mimas i Corcyrus na ostatnich krańcach, i z ruinami prastarej między niemi Erythrei, sławnej w starożytności tym posągiem Heraklesa, który fale miały od fenickiego Tyru aż tutaj zanieść, a liny ukrecone z włosów kobiet miejscowych, wyciągnąć na brzegi. Na lewo, tuż obok Chios, dzisiejsze Scio, przybrana, jeśli nie rzeczywista wedle podania ojczyzna Homera i dwóch rzeźbiarzy, rozpoczynających historię heleńskiej sztuki, Glaukosa, wynalazcy kunsztu odlewania brązu i wykonawcy tego sławnego brązowego trójnoga, który silnie uderzony, pierwszy na ziemi greckiej wy-

dał harmonijny dźwięk, jak w naiwności swej powtarzali współcześni, tudzież wspomnianego już przez nas twórcy skrzydlatej, a nie dawno znalezionej Artemis, Archermosa. Tradycje fenickich wpływów i stosunków zatem, z jednego brzegu tej cieśniny, w której się zatrzymał nasz statek, odpowiadają najdawniejszym podaniom o początkach greckiego życia na brzegu drugim i związek dwóch tych kultur i cywilizacji, długo przez naukę zaprzeczany, a dzisiaj dla wszystkich badaczy niewątpliwy, z następstwami swemi w VII. wieku przed Chrystusem zaczynającemi wydawać owoce, staje nam wobec tego żywiej przed oczyma. Jeżeli jednak poezja klasyczna opromieniła tę wyspę urokiem i pogodą młodości, to romantyczna za to znalazła w jej nowożytnych dziejach źródło ponurych i tragicznych natchnień. W czasie wojny o niepodległość grecką, mieszkańcy wyspy Scio zostali w pień wycięci przez Turków, w tej strasznej rzezi, którą unieśmiertelnił Byron, a za nim Eugénusz Delacroix, w jednym z najwspanialszych i najgenialniejszych swoich obrazów. Trzy lata zaś temu, w roku 1881 uległa ona straszniejszemu może jeszcze trzęsieniu ziemi, jak Ischia — i ruinie, której przerażające szczegóły opowiadali nam podróżni. Niebo mimo to jaśnieje nad nią, jak za homerycznych czasów, i przy migocących się w słońcu i ruchliwych falach, ta ojczyzna poezyi, z gromadą białych swych domków i budynków, rozrzuconych szeroko nad morzem i podnoszących się coraz wyżej z genueńskim swym kastelem, na tle żywej i bujnej zieleni, uśmiecha się tak, jakby była wiecznie szczęśliwa. Tak obfitej roślinności nie widzieliśmy na żadnej z wysp Archipelagu i nie czuliśmy nigdzie zdaleka tak aromatycznej woni. Rzucane na wszystkie strony i obryzgiwane pianą morską, większe i mniejsze łodzie otoczyły nasz statek, jak karpie szczupaka, lub małe rybki wieloryba. Kramarze, oczekujący naszego przy-

bycia, jak na kolejowej stacyi przy nadejściu pociągu rzucili się skwapliwie na pokład, częstując nas głównym produktem miejscowym, mastyksem, rozprzedawanym w słoikach i pudełkach, a będącym rodzajem żywicy pistacyowego drzewa, która się używa do zaprawiania wódek na całym Wschodzie, i zuje się w zębach, dla nadania im czystości i blasku. Bej, brat tu-tejszego gubernatora, który był dotychczasowym naszym towarzyszem od Korfu, i zaprzyjaźnił się szczególnie z Malczewskim, wysiadł, i wkrótce go jedna z łodzi ku wyspie uniosła.

Nareszcie ruszyliśmy z miejsca, i opływając groźny przyłodek Mimas, zaniepokojeni chwilowo jego sąsiedztwem, mając naprzeciwko starą Foceę, dzisiejszą Phokie, której koloniści dali przed wiekami początek Marsylii, wpłynęliśmy szczęśliwie w sam środek zatoki Smyrneńskiej. Wyspa Lesbos, o tem pełnem słodczy nazwisku, brzmiaćem, jak szept miłosny, z Metymną, ojczyzną legendarnego Ariona i Myteleną, miejscem rodzinnem jednego z siedmiu mędrców Pittakosa, a następnie Alceusza i Safony, której pamięć witała nas już na wyspach Jońskich, została za nami na północy. Chios i Lesbos! — a zatem Homer i Safo, — oba te wielkie imiona stanęły nam naraz w wyobraźni, jak hasła otwierające drogę wjazdu! Za wysepką Makronisi, uciekającą od nas na prawo, dostaliśmy się między dwoma długiemi i wązkiemi tamami do największego portu Azyi Mniejszej, i nakoniec ujrzelśmy zakrytą dotąd łańcuchami wzgórz, dzisiejszą królowę starożytnej Jonii, stolicę Lewantyńskiego handlu, z minaretami strzelającymi wysoko, z kopułami meczetów, z wieńcem cyprysowych lasów na czole, przeglądającą się w morzu, — Smyrne. Od południa góra Pagos, od wschodu Olymp Smyrneński, będący przedłużeniem Tmolusu, dzisiejszego Taktalidagh, a od północy nagi, tajemniczy Sypilos, ota-

czają ją, jakby półkołem. »*La folle du logis,*« jak mówią Francuzi, jest czarodziejką, której zawdzięczamy największe rozkosze, ale często również niemniej wielkie zawody. Tyle o piękności tej Smyrneńskiej zatoki, tego portu i widoku tego miasta słyszałem i czytałem, żem się zdziwił, szukając zachwyty napróżno. Czy to brak odpowiedniego oświetlenia, czy znużenie długiej podróży, lub trudne do wytlómaczenia usposobienie wewnętrzne, dość, żem patrzył na wszystko obojętnym okiem. W każdym razie, po brzegach właściwej Hellady i wyspach Archipelagu, te jońskie lądy i góry wydały mi się mimo swych wielkich wspomnień, nieco ciężkie w konturach, nie tak delikatne i subtelne i namalowane, że tak powiem, mniej idealnemi i przejrzystemi tyntami na nieboskłonie. Czuć było za nimi wielki, bezbrzeżny azyatycki świat, rozciągający się w pustej i głuchej nieskończoności...

Smyrna, 20 września.

Byłem przecież niesprawiedliwy. Smyrna należy bezwątpienia do piękniejszych miast na świecie i przypomina swem położeniem, jakby jakiś dziki i zaniedbany Neapol, bez Pausilippu i bez Wezuwiusza. Wzdłuż jej portu ciągnie się wielkimi i regularnemi płytami wyłożone wybrzeże, tak zwane *Marina*, o której kamienną ramę rozbijają się fale, uderzają bezpośrednio okręta i łodzie, i która zabudowana w całej długości po większej części nowymi domami, jest tak jak neapolitańska *Chiaja*, najbardziej w światowym znaczeniu ożywioną ulicą i miejscem wieczornych spacerów całego miejscowego eleganckiego świata. Domy te mają banalny charakter, pokrewny architekturze mniejszych francuskich, a zwłaszcza włoskich portów: między nimi piwiarnie, Alkazary, Alhambry, tingel-tangle, *cafés chantans* i teatru pod odkrytem niebem, ściągają prze-

jezdnych, majtków i portową ludność. Prócz Konaku czyli pałacu gubernatora, wielkich koszar i więzień na południowym krańcu, tudzież szeregu hoteli, żadnych większych gmachów na niej niema, ale za to po nad morzem przecina ją taki tramway, jak na rynku w Krakowie. Z tyłu, za tą główną, nieledwie zupełnie europejską dzielnicą, zwróconą i patrzącą wszystkimi oknami ku lazurowym morskim horyzontom, ku zachodowi i ku Europie, leży szeroko rozpostarte na płaszczyźnie i piętrzące się tu i owdzie na wzgórzach, przeważnie azjatyckie miasto u stóp góry Pagos, o krętych i wązkich uliczkach i o częściowo otwartych na zewnątrz, chrześcijańskich, greckich, ormiańskich i żydowskich, to znowu szczelnie zamkniętych, tureckich domach, z płaskimi dachami, między którymi wznoszą się kościoły i meczety. To wschodnie piętno uderza zwłaszcza w najbardziej od portowego życia oddalonych zakątkach. Czuć, że wyglądać tak musiały miasta przez znaczną część wieków średnich, nietylko tu, gdzie nic nie ginie i gdzie tradycje wiecznie trwają, ale i u nas. Wszystko odbywa się na ulicach ciasnych, krętych, tworzących nierozwikłane i nici Ariadny wymagające labirynty, kamienistych przytem i kaleczących stopy odwiecznym brukiem, po którym trudno wyobrazić sobie, aby mogli stąpać nietylko ludzie, ale i bydłęta. Wszędzie pełno brudu, śmieci i psów grzejących się w słońcu, nie ustępujących z drogi i czujących się panami u siebie. Wśród tragarzy dźwigających bajeczne ciężary i kramarzy zaczepiających każdego przechodnia, ścigających go nieraz przez kilka ulic, spotyka się waryatów, otoczonych czcią publiczną, lub też kaleków, głuchoniemych, garbusów i idiotycznych trefnisiów w fantastycznych strojach, żyjących z jałmużny. Dodajmy do tego karawany wielbłądów, ciągnące przez meandry zaułków, przez korytarze cieniste bazarów, i uzupełnijmy ten barwny

obraz, wyskakującą tu i owdzie palmą po nad mur ogrodowy, kołyszącą swój rozłożysty wachlarz na tle błękitu, lub wysmukłym minaretem, strzelającym jak snop światła z pomiędzy cieniów, a będziemy mieli wyobrażenie o tej drugiej, najbardziej dla nas interesującej połowie Smyrny. Obie te jednak połowy, europejska i azjatycka, nie są ściśle rozdzielone, ale się do pewnego stopnia łączą i zlewają; jedna z nich wchodzi nieraz w drugą i przenika ją do głębi. Główny, olbrzymi bazar, przykryty przeważnie drewnianem belkowaniem, jak stajnie naszych żydowskich karczem, ma w części zamiast dachu, żelazne, oszklone wiązanie i jest asfaltowany, jak paryski pasaż, co z całą mieszaniną towarów obu części świata, najlepiej ten charakter cechuje. Za takim miastem żywych rozciąga się i piętrzy w górę niemniej prawie rozległe miasto umarłych, z lasem cyprysów nad białymi grobami. Całość ta obejmuje port w około i przedłuża się na północnem jego wybrzeżu, u stóp gór, szeregiem jasnych willi, które widać daleko nad morzem z *Mariny*. Do zatoki Smyrneńskiej wpadają dwie rzeki: Meles i Hermos. Pierwsza, przez którą prowadzi sławny most karawanowy, wyschła zupełnie w tej porze roku, zakreśla granice miastu od wschodu, a druga o wiele większa, wezbrana licznymi potokami starożytnej Mysyi i wodami złotodajnego kiedyś Paktolu, okrąża Sypilos i przy ujściu swem tworzy rodzaj delty, która dzisiaj zamyka port od północy, lecz posuwając się coraz dalej niesionymi przez fale piaskami, może go przy niedbalstwie tureckiem zamienić z czasem na jezioro. Dwie linie kolei żelaznych z dwoma osobnymi dworcami, jedna północna do Magnezyi i Sardes, a druga południowa do Efezu, zwracające się od tych miejscowości wgłąb kraju, tutaj się krzyżują. Nad wszystkim od południo-wschodu góruje Pagos ze zrujnowaną koroną fortyfikacyjnych murów.

Taka jest Smyrna. Ma ona dzisiaj niespełna 160.000 mieszkańców, z których połowa przypada na Greków, a znaczna ilość przy Turkach i Ormianach na Żydów. Najbogatszy, najruchliwszy i najbardziej cywilizacyjny tej ludności element stanowią Grecy, którzy zdają się mieć zapewnione panowanie nad tymi brzegami, tak jak je mieli w starożytności. Mają oni oprócz stosunkowo najlepszych szkół, swoją publiczną bibliotekę, swoje muzeum i swoje towarzystwo naukowe, wydają kilka dzienników i drukują książki. Żydzi, tak jak wszędzie na Wschodzie, pochodzą z Hiszpanii lub Portugalii i datują tu swe osiedlenie z końca XVI. wieku, od edyktów Filipa II. Nie ulega jednak wątpliwości, że przed tym napływem jakaś ich część od czasów starożytnych żyła na tych wybrzeżach i w tych portach handlowych, chociaż się zlała z nowymi przybyszami, tracąc z czasem swe pierwotne odrębności. Są między nimi typy, przypominające zupełnie rysami i wyrazem, a nawet do pewnego stopnia wymową Żydów naszych, ale obok tych są drugie odznaczające się jakimś innym, silniejszym i bardziej starożytnym charakterem. Pokazało się, że negocyant, który nam towarzyszył w podróży od Tryestu zaczawszy, był tutejszym, do bardzo dawnej rodziny należącym żydem. Typowość jego twarzy i wydatnego profilu, rysującego się na jasnym tle morskiem, skorośmy, stojąc na pokładzie, tyle razy rozmawiali ze sobą, zwracała uwagę. Głowa podłużna, piramidalnie zwężająca się ku górze, czoło uciekające z kości brwiowej, wyrazistej i gęsto obrosłej, nos silny, mięsisty i zaگیęty, wargi zmysłowe i grube, a w dodatku małe żywe oczy, zgubione w fałdach podpuchłych zmarszczek, wszystko to przy pewnej sobie postawie i tych nieujętych cechach, których określić nie jestem w stanie, miało archeologiczny interes. Wyobrażałem sobie, że tak wyglądać musiał jeden z tych kupców fenickich, któ-

rzy na początku dziejów pływali po tych morzach z przedsiębiorczością niektórym dzisiejszym Żydom właściwą. Turków, prawdziwych Osmanlich, poważnych i pełnych godności, a składających rasę zdobywczą i rządzącą, najmniej tu znać stosunkowo. Czuć, że nie idą z wartkim prądem życia, że zamierają powoli i chowają się za ścianami swych zamkniętych mieszkań, prowadząc senny i wegetacyjny żywot. Za to najróżnorodniejsza ludność przechodnią, z rozmaitych stron Azji, z karawanami przybyła, miesza się z miejscową na ulicach i w bazarach, i tak oryginalnością typów, jak malowniczością stroju bawi oczy. Ta stolica Jonii i sąsiadka Focei, macierzystego gniazda najdawniejszych, nam historycznie znanych stosunków z Galią, ulegała zawsze francuskiej przewadze i francuskim wpływom. Od ostatniej wojny zaczęło się to zmieniać. Dzisiaj coraz więcej się tu spotyka Niemców i coraz częściej słyszy niemiecki język. Hotel Mile, w którym mieszkamy, kiedyś najpierwszy, ale mający gospodarza Francuza, stoi pustkami, ale za to w sąsiednim hotelu wdowy Huk, urodzonej w Erfurcie czy Kassel, niema dość miejsca do pomieszczenia gości. Środkiem niemieckiego, a wskutek tego do pewnego stopnia europejskiego życia, stał się dom Humana, szczęśliwego odkrywcy Pergamu, który dostał tytuł dyrektora Muzeum berlińskiego, z siedzibą w Smyrnie, jako w centrum stosunków archeologicznych, i poszukiwania swoje prowadzi, robiąc wycieczki na wszystkie strony.

Co do zabytków starożytnych, to te w samym mieście są tak mało znaczące, że o nich mówić nie warto. Zato najbliższe okolice Smyrny mają dawnych i interesujących pomników niemało. Z górą Sypilos wiążą się najstarsze myty greckie, jeśli nie najstarsze tradycje ludzkości. Za jej zębatymi szczytami i w dolinie Hermosu, leżało głośne i z bogactw swych bajeczne Ly-

dyjskie państwo, ze stolicą Sardes nad Paktolem i z dynastiami królów, spopularyzowanych przez Herodota, a za nim przez nowelistów starożytnych i przez nowożytny Offenbachiadę, z Kandaulem, Gygesem, Alyatesem i Krezusem, którym nigdy i na nic złota i pięknych kobiet nie brakło. Zdawałoby się, czytając to, co starożytni pisarze o tem państwie mówią, że wszystko to, co szczęście na ziemi dać może, streściło się w dziejach tych dynastij, których ostatni władca, pod groźbą perskiego najazdu, kończy swój żywot, jak tyryjski Melkart na stosie. Ale to tak bajeczne szczęście poprzedza w podaniach greckich szczęście jeszcze dawniejsze i większe, mgłą mityczną osłaniające jakąś przedhistoryczną, nieznaną nam dotąd i nie zbadaną rzeczywistość. Nie nad brzegami Hermosu i Paktolu, ale bliżej, nad zatoką Smyrneńską i na samych szczytach Sypilosu, miało stać miasto Tantalis, stolica Tantała, ojca Pelopsa i Nioby, którego nadmiarem szczęścia, rozkiełznana zuchwałość, musiała pociągnąć za sobą pomstę zazdrosnych bogów. Straszne i niesłychane trzęsienie ziemi, pogrzyżyło ten gród w otchłaniach góry; jedne części ziemi się podniosły, a drugie zapadły i na miejscu kwitnących posiadłości potworzyły się jeziora. Tantal strącony w otchłanie Hadesu, skazany został na wieczne męki pokus; córka jego Niobe, niemniej zuchwała, jak ojciec, poniosła straszniejszą jeszcze może w macierzyńskim swem sercu karę; syn Pelops, musiał uciekać z ojczyzstego gniazda i szukając przytułku na dalekich brzegach, dał swe nazwisko Peloponezowi. Najwyższe szczęście zrównoważone zostało najwyższem nieszczęściem. Grecy nie stworzyli głębszego typu cierpienia, od mąk Tantała i od boleści Nioby, a oba te myty, tak ściśle ze sobą i genetycznie związane, stały się najwymowniejszym wyrazem panującego nad całością moralnych i religijnych helenickich wyobrażeń pojęcia Nemezis. Otóż

góra Sypilos była nie tylko siedliskiem Tandalidów, miejscem dla całej starożytności uświęconem ich cierpieniami, ale na tej górze znajduje się po dzisiaj z wielkich kamieni zbudowany grobowiec, który zawsze uchodził za grób Tantalą, a na jej stoku północnym, dla nas zakrytym i zwróconym ku Magnezyi w dolinie Hermosu, sterczy wysoko w skale wykuta i jakby w otaczającej ją niszy skamieniała, Homerowi i Pindarowi dobrze znana Niobe, oplakująca swe dzieci. Wody górskie, spadające ze szczytów po jej twarzy, zdają się łzami potoków o jej bólu świadczyć. Ale to nie dosyć. W pobliżu grobu Tantalą wznoszą się z nieregularnych ciosów ułożone i tensam w budowie co on charakter mające, ruiny świątyni, jak sądzić należy, tudzież przedhistorycznych fortyfikacyi, a niedaleko posągu tej matki bolejącej, w sąsiadującym z Sypilosem wąwozie Kerbal góry Tmolus, w miejscowości zwanej Nimfi, mieszczą się również w skale kute i tak, jak ona w niszach zagłębione, a przez Herodota jeszcze wzmiankowane, płaskorzeźby jakichś zdobywców, jak się zdaje, w spiczastych mitrach, w ostro zakończonych trzewikach, z łukami w ręku, co na tem miejscu, tem większą budzi ciekawość. Do jednej z tych płaskorzeźb, którą odkrył Human przed parą laty, jakiś koczujący Juruk dobudował szałas i kopci ją dymem swego ogniska.

Dzięki poszukiwaniom lat ostatnich, zaczynają się te zagadkowe ciemności powoli rozjaśniać. Tak zdumiewające w swych rezultatach badania egyptologiczne, dodane do badań assyriologicznych i do studyów nad językami i pismami najdawniejszych azyatyckich ludów, rzuciły nowe światło nad przedwiekową historję Azji Mniejszej. W świetle tych badań widzimy dzisiaj, że za panowania XVIII, XIX i XX dynastyi, za czasów Toutmesa III., Ramsesa II., czyli Sesostrisa Greków, i Ramsesa III., od XVIII. do XVI. wieku przed Chry-

stusem, żył między Orontem a Eufratem, przez Biblię wspomniany naród Hittitów, noszący w egipskich pomnikach nazwiska Khetas, z którym wszyscy ci wielcy zdobywcy, Napoleonami i Ludwikami XIV starożytnej historii Wschodu zwani, wiedli zacięte walki. Naród ten nie tylko na swoje czasy wysoko rozwinięty, posiadał własne, rodzajem do hieroglifów zbliżone pismo i własną, chociaż od sąsiadów w źródłach swych zapożyczoną sztukę, ale posuwał swe zdobycze od Eufratu i od stołecznego swego miasta Karkemisz zaczawszy, aż po wybrzeża zatoki Smyrneńskiej i grał taką samą pośredniczącą w rozwoju kultury rolę, między osiadłymi na tych wybrzeżach przedhistorycznymi lidyjsko-frygijskimi, Grekom pokrewnymi szczepami, a cywilizacją chaldejską i początkową egipską, jaką grali Fenicyanie na wstępie historycznych czasów, między nowo rodzącą się archaiczną grecką a assyryjską i późniejszą cywilizacją egipską. Potrzeba było w ten sposób humusu dziejów, dwóch różnych i następujących po sobie społeczeństw, aby uprawić grunt, który miał wydać sztukę grecką. Najznakomitszy poemat starożytnej egipskiej literatury, skryba *Pentaura*, poświęcony jest wyłącznie tryumfom Ramsesa II. nad Hittitami i zwycięstwu nad nimi w bitwie pod Kadesz. Co zaś najważniejsza, to, że wojny te przerywane były latami zgody i pokoju, dla utrwalenia którego Ramses zaślubił siostrę króla Hittitów, której posąg widzieć można wykuty w naddolowych speosach, czci tego Faraona poświęconych w Abu Simbul w Nubii. Pokazało się bowiem w następstwie badań, że płaskorzeźby zwycięzców w Nimfi są pomnikami hittitycznymi i co więcej, że Niobe Sypilosu przypomina charakterem posąg żony Ramsesa i prawdopodobnie jest niczem innym, jak statuą bóstwa hittitycznego Athi, które pod nazwą Cybeli czcili później Grecy, wzniesioną na pamiątkę tej zgody i tego aliansu,

jak o tem z jednej strony hieroglificzny napis na tle niszy bożyszcza, a z drugiej napisy hittityczne świadczą. Posąg ten zatem, z którym helleńska fantazyja związała tradycyę Tantalidów i w którym uosobiła matkę bolejącą, jest o trzy wieki blisko starszy od wojny Trojańskiej i o drugą, nieledwie takąsamą liczbę lat od poematów Homera. Zdaje się też być rzeczą pewną, że bajejne Lydyjskie państwo rozwijało się pod hittitycznymi wpływami i w stosunkach z Hittitami znajdowało główne źródło swego bogactwa. Wszelkie pod tym względem wątpliwości wszakże usunąć powinno odczytanie i zrozumienie dopiero pisma hittitycznego, nad którym nauka obecnie pracuje, i wykopaliska w Džerabis, hittitycznem Karkemisz, które rozpoczął już Anglik Hendersen, tudzież przyszłe w Sardes, gdzie nikt ich dotąd nie prowadził.

Kto wie, czy od tej tak zamierzchłej starożytności starszym jeszcze nie jest jednak grób Tantalą, z ruinami sąsiadującej z nim świątyni. W każdym razie państwo Trojańskie, ulegające również hittitycznym wpływom, jak tego odkrycia Schliemanowskie dowiodły, z jednej, a lydyjskie może jeszcze potężniejsze z drugiej strony, razem z widocznymi na szczytach i w formacyi Sypilusu kataklizmami natury, zburzyć musiały przedhistoryczną Tantalis i sprowadzić tę katastrofę, która w najstarszych podaniach swój ślad pozostawiła. U stóp grodu Tantalą, nad samem morzem, eolskie a później jońskie szczepy założyły osadę, zburzoną przez lydyjskiego króla Alyatesa w VII w. przed Chr. Osada ta była najpierwszą i najdawniejszą Smyrną i położenie jej z dzisiejszego smyrneńskiego portu można na horyzoncie palcem oznaczyć.

W mytach i dziejach całego tego kraju wpływ ten dochował się niezatarty. Wielkiej bogini z Karkemisz, którąśmy poznali w posągu Nioby jako Cybeli, poświę-

cona być musiała świątynia Sypilosu. Na cześć Cybeli stanęła wielka świątynia w Sardes, z której dwie olbrzymie jońskie kolumny sterczą jeszcze na moczarach, zalegających brzegi Paktolu. Do czci tego bóstwa na koniec odnosi się początek tak ważnego dla sztuki greckiej i tak pięknego mytu Amazonek. Wiemy, że hittityczna Athi miała w swej służbie zbrojne, siadające na koń kapłanki, które przystępu do jej świętości broniły, i że Smyrna pierwotna, wedle legendy, założona być miała przez Amazonkę tegoż nazwiska. Z walk kolonistów eolskich i jońskich z temi kapłankami wytworzyła się głucha wieść o bohaterkach, które ideał następnych pokoleń opromienił swym blaskiem i przyoblekł w nieśmiertelne kształty. Walki te same dla świata greckiego, stały się symbolem tryumfów Europy nad Azją i cywilizacji nad barbarzyństwem.

Wypadki te w ciemnej przedhistorycznej przeszłości przebrzmiały. Ze wszystkich tych kataklizmów i katastrof, z całych tych bajecznych dziejów, ocalało gorące nad nimi i żywe jedynie uczucie wielkich pomysłowości i nierównie większych nieszczęść, streszczone w pojęciu Nemezis. Jakby dla zaznaczenia związku wpływów azyatyckich i greckich, do późnej starożytności na górze Pagos, oddawano cześć temu straszmemu i tak pięknemu zarazem bóstwu o podwójnem, azyatycko-greckiem pochodzeniu — jako Nemezis-Adrastei. Jemu też zawdzięcza swój byt w końcu IV wieku przed Chrystusem powstała dzisiejsza Smyrna. Bóstwo to, uosabiające całe wieki ubiegłe, objawić się miało wedle podania Aleksandrowi W., który zasnął znużony łowami na stokach Pagosu, zarosłych wówczas lasem, i kazało mu u stóp tej góry założyć miasto, zbudowane w następstwie przez jego spadkobierców Antigona i Lysimacha, na tem samym miejscu, gdzie dzisiaj stoi. Strabo, w I w. przed Chr. mówi, że za jego czasów miało ono na cześć

urodzonego nad brzegami Melesu Homera, świątynię zwaną Homereion, że przy wielkich kolumnadach, otaczających place, z powodu licznych potoków i górskich strumieni było przez znaczną część roku błotniste i brudne. Strumienie te i wody wyschły, lasy zostały zniszczone, a na stoku zachodnim Pagosu pozostały zaledwo ślady dwóch nieodłącznych każdego starożytnego grodu gmachów, stadionu i teatru, w których bujna wyobraźnia tylko może się wielkiej przeszłości domyślać. Rozpisałiśmy się szeroko o Sypilosie, ale trudno było przejść około takich wspomnień i sceny takich wypadków i nie zdać sobie z nich sprawy.

Nie traciliśmy zresztą czasu. W wygodnym powozie, razem z p. König, uprzejmym nauczycielem dzieci tutejszego konsula austriackiego p. de Rémy, objechaliśmy miasto, nie mogąc się nadziwić sile naszego wehikułu, którego koła na tym bruku nie pękały, i zręczności woźnicy, który przez najciaśniejsze zaułki i nie zważając na tulących się do ścian i kryjących w progi domów przechodniów, nie żałował biczka. Od czasu do czasu zatrzymywały nas karawany wielbłądów, których całe szeregi, z dzwoneczkami u szyi, objuczone i prowadzone przez małego osiołka, o inteligentniejszym o wiele niż jego reputacya spojrzeniu i z Turkiem na grzbiecie, o białej lub zielonej szmacie nad ciemnym czołem, co chwila nas mijały. Przy samym moście karawanowym i pod murami wielkich zarosłych cyprysami cmentarzy, spoczywały i koczowały także karawany. Porzuciwszy powóz, po godzinnym pieszym spacerze dostaliśmy się na szczyt Pagos. Z tej wysokości cieszyliśmy się szerokim widokiem na wszystkie strony, zmieniającym tony i barwy pod zachód słońca. Z olbrzymiej i wystarczającej na pomieszczenie całego miasta platformy, otoczonej wijącymi się po zaułkach terenu i poszczerbionymi, z łupanych kamieni bizantyń-

skimi w znacznej części murami, mieliśmy na wschód w długim i głębokim wąwozie, dnem którego biegnie wyschłe i kamieniste koryto Melesu, imponujący, na olbrzymich arkadach wsparty, rzymski akwedukt, a za nim, po falistych pagórkach, wyższe szczyty z bielejącymi w perspektywie osadami na tle pogrążonego w cieniach podnóża. Na zachód, jakby w ramy zwalisk ujęte, jaśniejące miasto, z lazurówką, błędną, to znowu roziskrzonym daleko morzem ostatnimi promieniami słońca. Po prawej stronie, od północy, wieczorna pomroka, coraz ciemniejszymi tyntami pokrywała tajemnicze wierzchołki Sypilosu, na których przy ukośnem i ostrem oświetleniu rozpoznać można było grób Tantala i wydatne pozostałości świątyni Cybeli. W tem świetle, ze śladami przedhistorycznej przeszłości i z całą tak dramatyczną poezją mytów, góra ta robiła jakieś ponure, fantastyczne i pełne uroku wrażenie. Chciałoby się tu zostać dłużej i dotknąć tego wszystkiego na miejscu, ale czas nie pozwala. Straciliśmy go już tyle z powodu kwarantanny, że musimy się zgodzić na męki Tantala, jechać dalej i poprzestać na tem. Już noc zaszła i łuna światła wieczornych unosiła się nad miastem, kiedyśmy schodzili ze szczytów i, oglądając się za siebie, podziwiali czarny cyprys na tle głębokiego, seledynowego nieba, nad tureckim grobowcem, w braskach zachodu. Przez cmentarz żydowski, pełen nagrobków, przypominających hebrajskie, dostaliśmy się do tramwaju, który nas wysadził przed hotelem.

Smyrna, d. 21 września w południe.

Żegnamy tu statek Argo, który nas tak długo nosił, i wyjeżdżamy stąd dzisiaj statkiem Lloyd'a Venus, o godzinie 4-ej po południu. Zabieramy ze sobą dragoman'a Arenę, którego w przejeździe dla nas Lanckoroń-

ski ugodził. Typ jedyiny w swoim rodzaju. Urodzony na Korsyce, był chłopcem okrętowym przy księciu Joinville i woził zwłoki Napoleona ze ś. Heleny, służył jako drogoman księciu Napoleonowi w Egipcie i sprawował przez życie najrozmaitsze funkcyje po wszystkich portach. Korzystam z wolnej chwili i pozostawiając kolegów zajętych przyborami podróży, idę w towarzystwie p. König do kąpeli tureckiej, aby się odświeżyć po trudach w dalszą drogę, z tem większą skwapliwością, że porządniejszej łaźni, jak tutejsza, dalej, jak nam zapewniają, nie znajdziemy. Wchodzimy przez nieznaczone drzwi do wielkiej sali, gdzie wokoło leżą pozawijani Turcy, popijający kawę i palący papierosy i fajki. Wskazują nam miejsce wzniesione, zasłonięte firanką na estradzie i przygotowane oczywiście dla nadzwyczajnych gości. Mój towarzysz i przewodnik czekał, a mnie rozebranemu obwiązano biodra płachtą i głowę rodzajem zawoju i wprowadzono, na drewnianych, stukających po kamieniach i zlatujących z nóg patynkach, do sali drugiej, ogrzanej mocno, przykrytej kopułą i mającej z grubego szkła nieliczne w górze okna. Na środku pod tą kopułą mieściła się kolista platforma, marmurem wyłożona i zwilżona parą. Telekczy, t. j. łaźiebnyk, który krokami mymi kierował, rozciągnął moje członki na niej i zaczął je naginać i masować, wyciągając palce u nóg i rąk, dopóki trzasku nie wydały. Klękał mi na plecach i gniótł, a po tej operacyi, nalewając na kark ciepłej wody, wycierał ze wszystkich sił jak konia włosienną rękawicą, czy szczotką, nie pamiętam. Nareszcie drugi, wniósł wielkie naczynie pełne piany mydlanej i pływającego w niej jeszcze w kawałkach, białego, wonnego mydła; kazano mi przejść do izby sąsiedniej, o wiele chłodniejszej, posadzono między dwoma kurkami, od zimnej i gorącej *ad libitum* wody i pędzlem z palmowej kory, zanurzonym w tej pianie, zaczęto oble-

wać, mazać i wycierać na wszystkie strony. Po tak sumiennem oczyszczeniu i obmyciu, owinięty jak inni w prześcieradło, leżałem kwadrans i z rozkoszą piłem wyborną, wonną, z osadem na dnie filiżanki kawę i paliłem papierosa, jakby na nowo na świat narodzony. Zrozumiałem i odczułem w pełni, jak przy sedentarnem życiu taka gimnastyczna kąpiel jest dla wschodnich ludów konieczna i zbawienna.

W porcie, leżącym na drodze do hotelu, najeżonym lasem masztów, uderzyły mię łodzie greckie, których znaczna część malowana ciemno-niebieskim, zielonym i czarnym kolorem, ma na przodach wyobrażone wielkie, otwarte szeroko oczy. Jest to kto wie czy nie najstarszy Apotropeion ludzkości, znak, zapewniający bezpieczeństwo i chroniący od złego. Znaleziono go na misach, wykopanych przez Schliemana w Hissarliku wśród trojańskich starożytności. Zdobi on trumny mumij i wplata się w ornamenta rozmaitych egipskich grobowcowych przedmiotów. W starożytnej Grecyi malowano go na murach miast, przedstawiano na naczyniach do picia, rzeźbiono na rękojeściach mieczów i inkrustowano z kamienia tak, jak dzisiaj — na przodach okrętów. Niedawno w Pirejskim porcie wydobyto z głębi fal marmurowe fragmenty takich samych oczu, pozostałych po jakiejś rozbitej prastarej tryemie. Tradycje nie zamierzają zatem na tym wschodnim świecie i umarła starożytność staje się tutaj zrozumialsza wobec żywej teraźniejszości.

Rhodos, d. 25 września 1884.

Statek *Wenus*, na któryśmy w Smyrnie wsiedli, był znacznie większy od tego, który nam dotąd służył. Szeroki, zbudowany we dwa piętra, wznosił się, jak olbrzymi gmach, po nad powierzchnią morza, i kilka go-

dzin z rzędu przed odejściem, karmił swe wnętrzności towarami. Przez ten czas przyglądaliśmy się ruchowi portu, domom białym wybrzeża, czytaliśmy machinalnie napisy greckie nad dachami i drzwiami budynków, pełne mitologicznych i klasycznych nazwisk, tak dziwnie brzmiących wśród nowożytnego otoczenia, i oswajaliśmy się z nowymi towarzyszami podróży. Kilka rodzin smyrneńskich jechało z nami na brzegi syryjskie lub do Aleksandryi, a między niemi jakaś młoda para odbywała pierwszą podróż małżeńską. Liczni znajomi i krewni ją odprowadzali. Wśród przyjaciółek i koleżanek panny młodej widzieć można było wysmukłe, czarnookie Smyrnianki, przypominające te piękności, które La-martine tak sławił.

Płynęliśmy przez dwie noce i przez dwa dni całe wzdłuż zachodnich brzegów Azji Mniejszej i pośród tych wysp Archipelagu, które nazwę południowych Sporad noszą. Minęliśmy brzegi starożytnej Lydyi, a później nieledwie całej Karyi. Pięć zatok z kolei, urozmaicających swemi wycięciami kontury lądu stałego, przesunęło się przed naszemi oczyma. Zatoka *Scala nuova*, ze starożytnym Efezem, później Latmicka z Miletem, zatoka Jassos z miastem tegoż nazwiska i z Mylassą w głębi kraju, nakoniec Kos z Halikarnasem, jaśniejącym kiedyś na jej północnem wybrzeżu, i Syme, ze sławnem Knidos, na przyładku zasłaniającym ją od wjazdu. Pierwsza należała do Lydyi, a cztery ostatnie do Karyi. Pasma gór, ciągnących się od wschodu, zakreślają granice każdej z nich, tworząc w starożytności tak kwitnące i bogate doliny, użyźnione dzisiaj zupełnie wyschłemi lub zabagnionemi i sitowiem przy ujściu zarosłemi rzekami i potokami. Wysunięte na ich krańcach przyładki, o wapiennych formacyach, bielejących wśród zieleni, to znowu sinych i zamglonych w oddali, zlewają się tak nieraz z wyspami, jakby przypadkowym

katakлизmem oderwanemi od lądu, że trudno jedne od drugich odróżnić. Po wyspie Chios, pomijając pomniejsze wysepki, trzy jeszcze większe wyspy pozostawiliśmy za sobą: Samos, Kos i Syme, nie mówiąc o apokaliptycznej Pathmos, sterczącej stromo nad morzem i rysującej się ponuro na nieboskłonie. Na płaskich wystęпах i ławach wysp, okrągłe, murowane wiatraki o płóciennych skrzydłach, urozmaicały widok. Wszystko to, skąpane powietrzem, ginęło za nami na tle nieskończonych horyzontów.

Brzegi te, doliny i wyspy, w dwóch zwłaszcza epokach historii, grały wielką rolę i miały czasy nadzwyczajnej świetności. W VII i VI wieku na początku dziejów helleńskich i po wojnie peloponezkiej w IV wieku przed Chrystusem. Tak w jednej, jak w drugiej z tych epok, nietylko wydawały ludzi o głośnych w rozwoju myśli i kultury nazwiskach, nietylko zasilają produktami zbytkowego przemysłu i handlu najdalsze zakątki ówczesnej cywilizacji, ale ściągają pomnikami, uchodzącymi za cuda świata i arcydziełami wyszłemi z pod pędzla czy dłuta najznakomitszych artystów, pielgrzymów i podróżnych ze wszystkich krajów. Na tych wybrzeżach rozpoczął się pierwszy, wiośniany rozkwit cywilizacyjnego życia. Na nich, obok pieśni aedów i początków lirycznej i epicznej poezji, powstała jońska filozofia i jońska architektura. Tu stały świątynia Diany i grobowiec Mauzola, tu podziwiać można było Wenus Anadyomene i Wenus z Knidos, największe i najpiękniejsze kreacje Apellesa i Praxitelesa. Zatoki te przysiętem, mianowicie efezka, dzisiejsza *Scala nuova* i Jassos, dzisiejsza *Mendalia*, słynęły niezwykłą obfitością ryb, a zatoka Syme połowem gąbek. Z dwóch portów efezskich jeden był wyłączną własnością bogini Artemis i służył do przechowywania połowów jej poświęconych. Miasto zaś Jassos robołostwu zawdzięczało dobrobyt

i swe wielkie handlowe znaczenie. W pewnych porach roku sieci rybackie wyciągały całe zasoby tego morskigo bogactwa na brzegi, na spotkanie, obrachowanie i podział którego zbierali się wszyscy mieszkańcy. Dzwon dawał znać o tej tak ważnej i stanowczej chwili, co tak roznamiętniało ludność, że nawet ci, co przez ten czas byli w teatrze, opuszczali na odgłos dzwonu miejsca i spieszyli nad morze. Jeden z pisarzy starożytnych mówi, że raz jakiś cytrzysta w czasie koncertu, spostrzegłszy się nagle, że teatr jest pusty, i że ze wszystkich słuchaczy jeden tylko gdzieś w kącie pozostał, zaczął mu z zapalem wieszować prawdziwego muzykalnego znawstwa, lecz się zaraz przekonał, że miał do czynienia z głuchym, który głosu dzwonu nie słyszał i dowiedziawszy się, o co chodzi, natychmiast pobiegł za drugimi.

Od wieków ślady tej dawnej świetności zniknęły. Kolumny i marmury świątyni efezkiej weszły w skład budowy św. Zofii konstantynopolitańskiej, a jakaś ich część w średnich wiekach przewieziona została do Pizy. Mauzoleum w Halikarnasie w podziemnych swych częściach i we fragmentach istniało, znane było i opisywane w XVI wieku. Wspaniałość jego resztek wywierała wrażenie na podróżników ówczesnych i rodyjskich komandorów, a kto wie nawet, czy dalekiem echem nie odbiła się w jednym z poetycznych obrazów Ariosta, ale dzisiaj, na zewnątrz przynajmniej i od strony morza, nic o tem nie świadczy. W przedostatniej dopiero zatoce Kos, którąśmy opływali wczoraj, uderzył nas wspaniały gmach, którego szerokie i imponujące ściany z dwoma czworokątnymi po bokach wieżami, bielegą nad morzem. To zamek Budrun, zbudowany częściowo z ruin Halikarnasu przez rycerzy św. Jana Jerozolimskiego, obecnie Turkom służący za fortecę, pomnik zapowiadający już Rhodos, z jego średniowiecznymi zabytkami,

ostatnia pozostałość historycznego i cywilizacyjnego bytu, którego spuściznę zajęły pustkowia. Cóż zatem pozostało z przedwiekowej przeszłości? Kultura upadła, mieszkańcy się zmienili, język zaginął. Wszystkie tak doniośle w uszach naszych brzmiące nazwiska, zostały przekształcone do niepoznania lub zastąpione innemi o barbarzyńskich dźwiękach. Jedno rybołówstwo budzi po dziś dzień wspomnienia starożytne. Stanowi ono dotąd główny środek utrzymania dla rzadkiej nadbrzeżnej tych zatok ludności, a połów gąbek w odnodze i na brzegach wyspy Syme niemniej jest obfity i kwitnący, jak za starożytnych czasów.

Mimo jednak tego zniszczenia i tej jałowości, te azyatyckie wybrzeża Egejskiego morza, razem z sąsiednimi wyspami, były i są zawsze płodne, jak się tego łatwo domyślać można, w archeologiczne i naukowe zdobycze. Od nich się rozpoczął wielki ruch archeologiczny naszych czasów, z całym szeregiem wykopalisk, które w przeciągu obecnego stulecia wskrzesiły przed naszymi oczyma starożytność. Początek mu dali Anglicy, tak pod tym, jak pod wielu innemi względami stojący na czele cywilizacji. W czasach, kiedy wojny rewolucyjnej francuskiej zajmowały Europę, trzymająca się sto sunkowo zdaleka i pośrednio w nich nieledwie tylko biorąca udział Anglia, zwróciła się do zbadania tej ziemi. Tyle dla nauki zasłużone Towarzystwo archeologiczne londyńskie *dei Dilettanti*, wysłało swoim kosztem w tym celu wyprawę, na której czele stanął archeolog i doktor teologii uniwersytetu w Cambridge, Richard Chandler. Uczony ten, razem z architektem Mikołajem Revett i malarzem Par, badał ruiny wówczas jeszcze pokaźne i widoczne tego kraju i złożył rezultaty swych poszukiwań w dziele p. n. *Antiquities of Jonia*, które wyszło z końcem przeszłego wieku. Był to wszakże za ledwo początek, obeznanie się, że tak powiemy, z terenem

i przedwstępny rekonensans do późniejszych, o wiele w następstwa i owoce płodniejszych, a zawsze angielskich exploracyj i badań. W r. 1812 architekt William Gell badał Knidos, a w r. 1820 Donaldson Efez. Trzydzieści zaś lat temu, ówczesny angielski konsul w Mytelenie, a dzisiejszy konserwator antyków Brytańskiego Muzeum, Karol Newton, porobił nowe odkrycia w Knidos i, co najważniejsza, w Halikarnasie wydobył z pod ziemi pozostałości grobowca Mauzola, które przewiezione do Londynu, stały się jednym z największych skarbów tego tak sławnego zbioru sztuki. Nakoniec wyprawy Falkenera po raz drugi do Efezu, a później w roku 1860 Wooda tamże, rozszerzyły zakres naszej wiedzy o rozwoju architektury greckiej wogóle, a jońskiej w szczególności, dały nam wyobrażenie o stylu i charakterze rzeźb i ozdób świątyni efezkiej i ważnością zdobyczy, dodanych do marmurów elgińskich, nadały British Museum wyjątkową zupełnie doniosłość. Historia tych wypraw i tych poszukiwań, następujących w pewnych odstępach czasu po sobie i przedsiębranych z coraz większym nakładem, sama przez się dowodzi, jak grunt tej ziemi był trudny do wyczerpania i jak coraz nowe obiecywał badaczom niespodzianki. W tem opuszczeniu i na tych pustkowiach, najpiękniejsze dzieła sztuki leżały pod odkrytem niebem, wśród zarośli i chwastów, niespostrzeżone i nietknięte przez wieki. Jeden z najbardziej interesujących posągów greckich, statua bolejącej Demeter z Knidos, tej prawdziwej *Mater dolorosa* starożytności, jak ją nazwano, znaleziona została przez Newtona w r. 1856 na temsamem miejscu, na którym ją pozostawił Gell w r. 1812. Szczęśliwy jej zdobywca potrzebował tylko odczytać opis swego poprzednika, aby ją po czterdziestu kilku latach znaleźć i zabrać prawie bez kłopotu ze sobą.

Z dzisiejszych żeglarzy, regularnie opływających te brzegi, żaden się tą wielką przeszłością nie interesuje. Doktor statku, Czech, mówiący wiedeńskim dialektem i w Wiedniu urodzony, opowiadał nam swe wrażenia z Japonii, z Chin i Brazylii, gdzie wszędzie przebywał ze statkami, ale tak jak i inni jego okrętowi koledzy, nie umiał nam żadnej wyspy i żadnej głośnej miejscowości oznaczyć i właściwie nazwać.

Przez cały czas tej żeglugi mieliśmy najpiękniejszą pogodę. W tem słońcu i w tem powietrzu, na dalekiem, cichem i szafirowem morzu, wyspy wyglądały jak grobowce wielkiej i idealnej przeszłości, wykute z różowego marmuru i oblane lazurowymi mgłami. Światło igrało po falach, a białe mewy ciągnione zapachem statku, gnały za nami, muskały skrzydłami wodę, to unosiły się znowu w przestworach. Wczoraj pod zachód słońca, kilku poważnych, wyniosłych Turków, o czarnych brodach, w białych, na tyle głowy osadzonych zawojach, w jasnych sukniach, ciągnących oczy kolorystyczną żywością, wyszło na pokład i, rozłożywszy dywany, z twarzą zwróconą ku Mekce, biło pokłony i odmawiało modlitwy. Skoro brzask wieczorny rozpałił firmament, oddzieliło się niebo od ziemi, pociemniało morze, ściemniły się jeszcze bardziej wyspy, brzegi nabrały jakiejś ostrej i czarnej wyrazistości, gwiazdy zadrgały w topazowej łunie nieboskłonu i uroczysty nastrój opanovał całą naturę. Wszystko, co żyło, odczuło wpływ tego nastroju, a greccy handlarze, rozłożeni na niższym pokładzie, zaczęli śpiewać, przy dźwięku fletni, tęskne, rumelijskie pieśni.

Już było zupełnie ciemno, kiedy migocące na widnokręgu światełka zapowiedziały nam Rhodos. Wkrótce stanęliśmy w porcie i przy świetle latarni, wśród gwaru i wrzasku oblegającej nasz statek ludności, dostaliśmy się z wielkim trudem z pomocą kawasa konsulatu au-

stryackiego i samego wicekonsula, p. Casili, który przybył na nasze spotkanie, do naszych rzeczy. Upakowa wszy kufry na dnie szerokiej rodyjskiej łodzi, sami siedząc na wierzchołku tak ułożonego balastu, przy plusku czarnych fal, przybiliśmy do brzegu, aby się rozprawić z turecką komorą i oddać pasporty. Trzeba było zostawić pakunki na komorze i szukać noclegu. Szliśmy długo przez całą szerokość miasta nad portem, mijając olbrzymie bramy fortyfikacyjne, aż na drugi jego koniec. Srebrny sierp księżycy się pokazał, palmy witały nas z za ścian ogrodowych, i niektóre zaułki linijami i charakterem przypominały nam żywo widoki ulic starożytnego Rzymu na freskach palatyńskich. Nareszcie drogoman nasz razem z kawasem doprowadzili nas do tak zwanej *locandy*, jedynej oberży chrześcijańskiej tutaj, gdzieśmy znaleźli spoczynek i rozlokowali się na czas dłuższy.

Locanda nasza budzi wspomnienie starożytnych domów pompejańskich. Jest to budynek, zamykający do koła prostokątne podwórko. Ma z dwóch stron piąterko oszklonym korytarzem otoczone od środka, z pokojkami, w których mieszkamy, a z dwóch drugich płaską terasę zamiast dachu, z niską baryerą, do której z korytarza prowadzą małe schodki. Widok stamtąd szeroki na morze, na brzegi Azyi i na wiatraki białe o płóciennych zawsze skrzydłach nad brzegiem. Podłoga tak całego podwórka, jak otaczających go na dole i otwartych pokojów, ułożona z mozaiki drobnych, okrągłych, szarych i czarnych morskich kamyków, a na kolumnach wapnem wybielonych przerzucona przez całą szerokość drewniana krata, przykryta gęstą i cienistą zielenią. Podwórko to, z którego się widzi wewnątrz kuchni z całym gospodarskim ruchem, służy zarazem za salę jadalną. Przy blasku latarni, zawieszonej wśród liści i rzucającej ruchome cienie na jasne kolumny i ściany, przy niskich i drobnych

wymiarach, wszystko to robiło wrażenie jakiejś dekoracyi teatralnej, pełnej fantastyczności i prostoty. Przenieśliśmy się w obcy i nieznanym nam świat.

Rhodos, 26 września, 1884 r.

Miasto tej wyspy stołeczne, leżące na północno-wschodnim jej krańcu, sławne kiedyś w starożytności, grające wówczas tak wielką rolę, głośne swym handlem, znaczące bogactwem i sztuką, unieśmiertelniło się przede wszystkim tą latarnią morską w formie kolosu z brązu odlanego, przedstawiającego Heliosa - Apollina, ze światłem nocą gorejącem w podniesionej dłoni, który wykonany przez Charesa z Lindos, należał do siedmiu cudów świata. Dzisiaj głównie ono uderza i imponuje pomnikami średniowiecznymi, które rycerze jerozolimscy przez wiek XIV i XV, od r. 1309 do 1522 w niem wzniesli. Otaczają je dokoła mury fortyfikacyjne, większe od największych wiedeńskich pałaców, zębate u szczytu i opatrzone malowniczymi basztami, które od strony morza największe robią wrażenie. Pamiętam, że będąc dzieckiem, w jakiejś illustrowanej książce, którą mi dano do zabawki, widziałem port Rhodos z tymi olbrzymimi murami, które ogromem swym żywo przemawiały do mej dziecięcej wyobraźni i budziły w niej przestrasz. Kto wie, czy to nie była podróż Anacharsisa do Grecyi i Rhodos starożytne. Przypomniałem to sobie obecnie z radością, przyznając, że ta średniowieczna rzeczywistość ma swoją własną wielkość, nieustępującą tamtej.

Kraniec wyspy, jakby klinem ostrym wchodzący między brzegi azyjskie, zbliżony od zachodu ku góróm Karyi, ścięty jest od wschodu ku Lykyi. W tem ścięciu zagłębiają się trzy naturalne, z wielką sztuką zużytkowane porty, zamknięte trzema wężkimi skalistemi

ławami, które sterczą daleko w morzu wysunięte ku północy. Jest to naprzód port Mandaraki, czy też Lazaretu, zwany niegdyś portem Galer, dlatego, że sułtańskie galery w nim zwykle stawały; następnie port Komory, czy św. Mikołaja, i nakoniec ostatni, dzisiaj opuszczony, stanowiący zatokę Akandia. Powiedziałbyś obejmując je jednym rzutem oka, że położone na wschodnich brzegach wyspy, zawracają się temi skalistemi ławami ku stronie zachodniej, jakby dla zaświadczenia, że służyć mają za przystań, łączącą dwie części świata i za przedmurze, broniące jednej z nich przed drugą. Nad środkowym z tych portów leży właściwe, średnio-wieczne miasto, podnoszące się ku południowi amfiteatralnie w górę i zataczające szerokie koło, opasane tych murów koroną. Zbudowane z wielkich i gładkich ciosów, których niektóre sztuki dochodzą do półtora metra długości, mury te są od strony lądu otoczone głębokimi fosami, o podmurowanych tysamym materiałem ścianach. Cokół ich podnosi się od dna fos zacząwszy aż do połowy wysokości, co im nadaje charakter niespożytej siły. Poniżej szczytu biegnie silny półokrągły ciosowy gzyms, ujęty w dwa małe wałki i uwydatniający linię. Nad tem wznoszą się wielkie i szerokie blanki, wycięte w trzy zęby. W każdej takiej blance jest dosyć miejsca do pomieszczenia w regularnych odstępach trzech wązkich strzelnic. Znaczna część ich jest wyszczerbiona i połamana. W taki sposób utworzone ściany zaginają się i łamią pod rozmaitymi kątami, odpowiednio do wymagań terenu i potrzeb obrony. (Fig. 6 i 7).

Od czasu do czasu przecinają je i urozmaicają wielkie okrągłe lub ośmiokątne wieże, czy też ozdobne, prowadzące do środka bramy. Od strony południowo-wschodniej kilka bastyonów, zasłoniętych kamiennym parapetem i dodatkowemi wieżami, wyskakuje na ze-

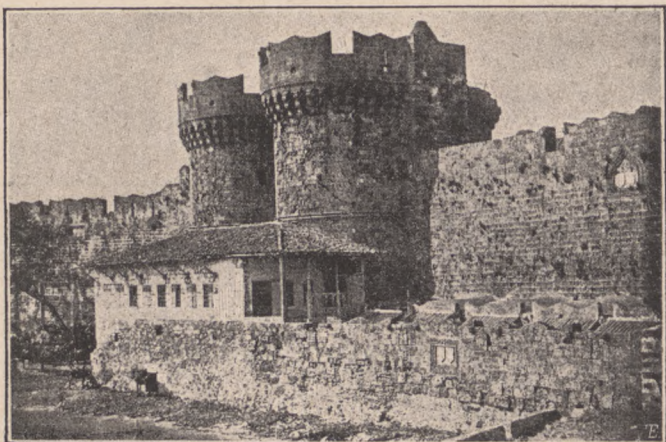


Fig. 6. Rhodos — mury fortyfikacyjne.

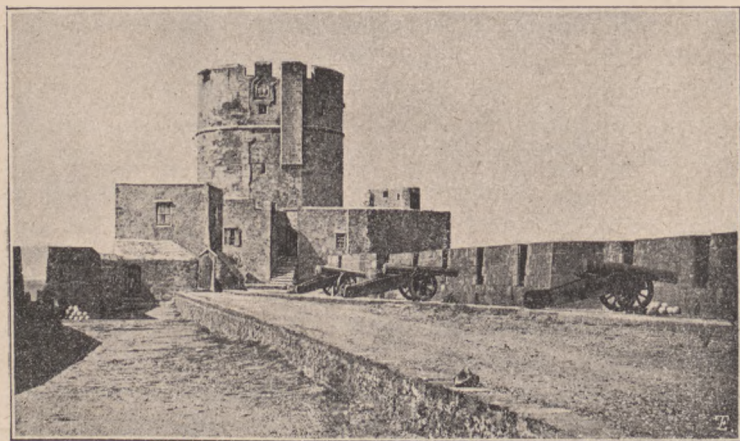


Fig. 7. Rhodos — mury fortyfikacyjne.

wnątrz fosy. Na płytami wyłożonych platformach przed każdym z tych parapetów stoją na lawetach, zwrócone ku szerokim strzelnicom i niekiedy jeszcze rodyjskich rycerzy pamiętające armaty, a obok sterczą stosy białych kamiennych kul, pochodzących, wedle podania, z ostatniego oblężenia miasta przez Turków. Zakon był złożony z rozmaitych narodowości, na które składało się całe Chrześcijaństwo, biorące udział w wojnach krzyżowych. Narodowości te zachowywały własną autonomię w organizacyi zakonnej, i wchodziły w nią, jako osobne narody, języki, lub jak je nazywano, od gospód, czy pałaców koncentrujących ich życie, *albergi*. Od narodowości tych zatem dostały nazwy te części murów i te bastiony, które każdej z nich trudem wzniesione, a w następstwie każdej krwią i potem bronione były. Są to bastiony Auvergnii, Niemiec, Francyi, Hiszpanii, Anglii, Prowancyi, Włoch, Kastylji, Leonu i Portugalii. Z licznych bram trzy zasługują na szczególniejszą uwagę, dwie od ładu: brama d'Aubusson, tak nazwana od wielkiego mistrza, który ją zbudował, i: brama Św. Jana, a jedna od portu i morza: brama Św. Katarzyny. Do dwóch pierwszych prowadzą przez fosę kamienne, szerokie, baryerą ciosową opatrzone mosty, dopełnione mostem zwodzonym, wiszącym przed samem wejściem na łańcuchach. Brama d'Aubusson ujęta jest z dwóch stron w kolisto zakreślone mury, które występami swymi jakby obronnemi wieżami jej wejścia bronią. Ścianę jej prostokątną i gładką, zlekka po nad linię murów podniesioną i uwieńczoną blankami u szczytu, przecinają w środku dwa pionowe, równoległe do siebie kanały, w których się poruszają belki, dźwigające most zwodzony. Kanały te tworzą z określonej nimi płaszczyzny muru, jakby osobną wieżę, w środku której po nad bramą mieści się w gotyckiej silnie profilowanej niszy, w szarym marmurze wykuta rzeźba. Przedstawia ona

skrzydlatego anioła w całej postaci, który trzyma w rękach dwie tarcze herbowe, z godłami zakonu i wiel-

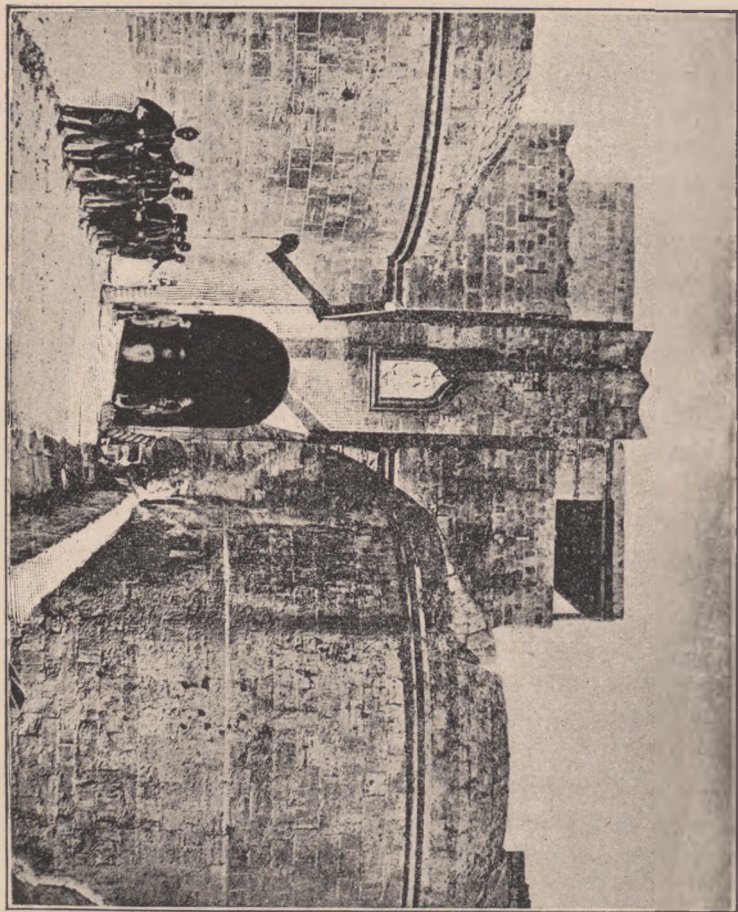


Fig. 8. Rhodos — Brama d'Aubusson.

kiego mistrza, od którego brama otrzymała nazwę. (Fig. 8). U spodu czytamy nawpół zatartymi literami wykuty następujący napis:

REVERENDUS D. F. PETRUS DAUBUSSONIS. RHODI MAGNUS
MAGISTER. HANC. PORTAM ET TURRES CONDIDIT. MAGISTERII
ANNO PRIMO.

Z dwóch bram pozostałych, brama św. Jana jest o wiele prostsza. Co zaś do bramy Św. Katarzyny, to tę otaczają szeroko rozsiadłe, okrągłe baszty, z występującymi naprzód, lecz takimiż samymi jak wszystkie inne, i na szeregach kamiennych kroksztynów wspartymi blankami, tworzącymi tak zwane *machicoulis*. Nad pierwszą z tych bram widzimy w ramach gotyckich o wydłużonym łuku, opatrzonych bogatym roślinnym ornamentem i obejmujących nieledwie całą jej wysokość, postać świętego patrona rycerzy; (Fig. 9) a nad drugą: Św. Katarzynę, Św. Jana i Św. Piotra, z herbami obok.

Wszystko to ma niezwykłą i prawdziwie monumentalną cechę. Wieże, mimo swej wielkości, nieznacznie wyskakują po nad linię murów. Szerokość blanków podnosi jeszcze ten horyzontalny nastrój. Łuki niekiedy wydłużone, mają zawsze szeroką podstawę i są obniżone nieco. Nad wieżami i basztami u góry i na szczytach sterczą tu i owdzie podpory sztandarów. Od czasu do czasu, nietylko nad bramami, ale wszędzie na murach, błyszczą w rzeźbionych ramach herby z marmuru. Ornament tych ram, a niekiedy i gzymsów, składa się z gładkiego wałka, z plecionego sznuru lub z szerokich i giętych liści. Jest on wszędzie grubo i dekoracyjnie traktowany, co się tak godzi z charakterem całości i w tem świetle nabiera szczególniejszej plastyki. Na tle płowych, zawsze słońcem ozłoconych ścian, siny marmur o niebieskawych tonach, wygląda w tej oprawie jak najdrogocenniejszy klejnot. Dodajmy do tego zniszczenie czasu i tureckiej niedbałości, dodajmy pnącą się na tych murach i bramach roślinność i głębokie niebo, uwydatniające długą linię ścian i zębatych szczy-



Fig 9. Rhodos. — Brama Św. Jana.

tów, a będziemy mieli wyobrażenie o malowniczości tego otoczenia.

Od strony morza, wzdłuż ław zamykających porty, ciągną się całymi szeregami tak charakterystyczne i zdumiewające zawsze, białe wiatraki o płóciennych skrzydłach, jakby wyrastające z ciemnych skał i pamiętające heroiczną obronę ostatniego rodyjskiego mistrza Villiers de l'Île Adam, jak o tem współczesne opisy i pamiętniki świadczą. Dla francuskich rycerzy nie były one nowością. Na murach fortyfikacyjnych znanej im dobrze Carcassony stały podobne wiatraki. Każda nakoniec z tych ław kończy się w morzu wielkim bastyonem, z których tak zwany bastyon Św. Mikołaja, największy i najpiękniejszy ze wszystkich, główną w widoku i w charakterze portu gra rolę. Na pryzmatycznym, szerokim i wysokim podmurowaniu, dźwiga się on w górę, złożony z dwóch okrągłych wież, jedna nad drugą; złociste i gładkie jego ciosy podnoszą się z ciemnych i chropowatych skalistych złomów, bitych bez końca falami. Inny jest widok od strony lądu. Za murami, zasłaniającymi całe miasto, rozciągają się rozległe, zeszlą roślinnością pokryte i pożółkłymi konarami platanów gdzieniegdzie ocienione cmentarze. Mieścić one mają pod kamiennymi słupami z turbanem u szczytu, zwłoki tych wszystkich wyznawców proroka, którzy w czasie ostatniego oblężenia pod murami miasta polegli, a było ich, jak wieść niesie, całe sta tysięcy. Za cmentarzami nakoniec leżą coraz wyżej wśród wielkich i szeroko rozrzuconych ogrodów przedmieścia. Z powodu podniesienia gruntu, mury do połowy pogrążone w fosach, zlewają się z tej strony z liniami horyzontu, kiedy przeciwnie, z całą wielkością swych łamanych i okrążających porty ścian, występują w pełni po nad morską powierzchnię wjazdu.

Na najdalej wysuniętym ku północy, a zachodnim cyplu tego wyspy krańca, pokrytym morskimi kamykami i zupełnie płaskim, rozrzucone jest przedmieście Nechoari, zamieszkałe przez europejskie konsulaty i przez chrześcijańską ludność. Tam, wśród labiryntu zaułków, kryje się nasza *locanda* i tam mieszkamy, mając znowu aż ku dalekiemu wybrzeżu, zwanemu Kumburnu, takiejsame, malownicze wiatraki przed sobą, z brzegami Azyi na tle i ginącą w lazurowych mgłach Lorymą, stanowiącą kiedyś helleński »phrurion«, a później przedmurze portu, dla rodyjskich rycerzy.

Nietylko mury jednak, ale i inne części miasta, mimo całej ruiny i może dla niej właśnie, są pełne romantycznego uroku. Najbardziej malowniczą z nich może jest tak zwana ulica rycerzy, *strada dei Cavalieri*, którą podróżnik i archeolog angielski Newton nie bez powodu nazwał najlepiej w całości zachowaną ulicą XV wieku na świecie. (Fig. 10). W okolicach portu zaczyna się ona i piętrzy ku górze, wązka, o małych lecz wysokich, kamiennych po obu stronach chodnikach. Widzi się, wchodząc w nią, przed sobą blanki ufortyfikowanych pałaców, występujące naprzód kroksztyny zniszczonych balkonów, głowy zakończone potworami kamiennych rynien, nareszcie łuki czy arkady, przerzucane z jednej jej strony na drugą, i drewniane, zakratowane, zazdrosne, na belkach wsparte, haremore, tureckie klatki, tak zwane *muszarabi*. Wszystko przepalone słońcem, poczerniałe wiekiem, o jakichś nieokreślonych tonach, mogących w rozpacz wprowadzić malarza i przemawiających przenikliwym akcentem do naszych uczuć.

Wśród domów, składających się na taką całość, w znacznej części zniszczonych i odartych, najlepiej dochował się zajmujący znaczną część ulicy pałac: *Albergo di Francia*. Zbudowany w stylu przekwitłego gotyku,

jest on tak piękny w swoim rodzaju, tak bogaty w skulpturalne i architektoniczne motywy, że się doprawdy zdziwić nie mogłem, że nie jest głośnie i sławny, i że nic o nim dotąd nie wiedziałem. Inne narody, mianowicie Anglia i Hiszpania, miały tu obok niegdyś podobne pałace, ale te straciły pierwotny charakter. Ten jeden zniósł z całą godnością i dumą ruinę.



Fig. 10. Rhodos. — Strada dei Cavalieri.

Wyobraźmy sobie ścianę jednopiętrową, mającą nie więcej, jak 60 metrów długości i nierówną, z powodu pochyłości ulicy, wysokość. W najwyższym punkcie od wejścia, nie sięga ona wyżej nad 25 metrów. Dla sprostowania tej nierówności, ściana ta, w całej długości, przedzielona jest trzema, równoległymi do siebie, lecz nierówno łamanymi i w różnych wysokościach, jeden nad drugim, leżącymi gzymsami. Od dołu całą jej powierzchnię zapełniają tworzące szereg nisz okrągłe arkady. Z boku wznosi się piękny i bogato rzeźbiony gotycki portal. Na drugim gzymsie opierają się wysokie

prostokątne okna. Dwa z nich w samym środku zbliżone są bardziej do siebie, a niektóre umieszczone wyżej z powodu złamania i podniesienia gzymsu. Tak portal, jak okna, ujęte są w górze w osobne, pod węgielnicą zakreślone, ramy gzymsów, podpartych konsolami. Nad tem nakoniec wznosi się wysoka attyka, złożona z blanków o podwójnych i potrójnych zębach, naprzemian. Do blanków tych są przyparte okrągłe, ze stożkowatych podstawek wyrastające wieżyczki, a pod niemi znowu w dowolnych odległościach występują naprzód, formę głów krokodylich mające oprawy rynien, tak zwane *gargouille*. Gzyms, tworzący ramy portalu, tak samo jak pierwszy nim przecięty, są proste i złożone z dwóch listew wydatnych i silnych o różnych profilach. Gzyms drugi, tak jak gzymsy podpartych nim okien, jest o wiele lżejszy i ozdobniejszy; składa się on z plecionki sznurowej, ujętej we dwie lekkie listewki. Z gzymsów zaś okiennych każdy ma inną ornamentację. Tworzą ją przeważnie sploty liściaste, okolone sznurkiem lub plecionki sznurów z kutasami, ocienione wydatnością gładkiego wałka. Każdy z nich przytem ma na czole małą tarczę herbową, misterną jak cacko z trzema pionowemi beleczkami i spoczywa na konsoli, rozwiniętej w kształcie naturalistycznej czy heraldycznej lilii lub rozczłonkowanego kokosowego orzecha. Podziałowy gzyms trzeci jest najprostszy i zarazem najlżejszy. Na trzech blankach środkowych u szczytu sterczą jak wszędzie kamienne, rzeźbione oprawy i podpory sztandarów. Te podziałowe gzymsy o różnych i stopniowanych załamaniach, zacierają nierówności ściany, a coraz mniejsza ich wydatność daje budowie lekkość, wyniosłość i rytmiczny nastrój. Od ciężkich stosunkowo arkad idzie oko coraz wyżej w górę do wykwintnych ozdób i spoczywa na grzebieniu zębów, które się ostro rysują na tle nieba. Słońce modeluje swym blaskiem

wszystkie te szczegóły i nadaje im doniosłość i znaczenie. Ale okna są najciekawsze. Prostokątne, oprofilowane starannie w gotycki sposób, lecz bez wnęków, podzielone są one w środku szerokimi krzyżowymi ramami, stawiającemi nam przed oczyma obraz krzyża, jako godło Chrześcijaństwa i zakonu. Każde z nich zatem wygląda jak wielki krzyż, oparty o gzyms podziałowy i oprawiony w ramy. To nam tłómaczy pochodzenie utartego francuskiego wyrazu *«croisice»*, na ramy okienne, który, jak z tego widzimy, datuje od czasu wojen krzyżowych. Miejsca puste między ramionami tego krzyża wypełnione były kiedyś okrągłemi szybkami, osadzonemi w ołowiu, a dziś je zakrywają zmurszałe deski, przez szparę których światło wpada do wnętrza. Lecz to nie dosyć. Na wszystkich wydatnych i znaczących miejscach, nad portalem, między dwoma środkowymi gzymsami lub oknami, czy też nad niemi wyżej, wprawione są w płową ścianę bogato ramowane, większe i mniejsze, białe marmurowe tablice, z napisami i herbami W. Priorów i W. Mistrzów. Niektóre z nich mają znaczenie wotywnie i dedykacyjne, związane z jakimś uczuciem, czy pobożnością i odnoszące się do jakiegoś nieznanego nam w wewnętrznem życiu zakonu wypadku. Widzimy między niemi francuskie napisy: *«Pour la maison, 1511»*, *«Pour l'Oratoire, 1511»*, lub obok herbu ostatniego rodyjskiego mistrza, a przedtem W. Priora Francyi, wyraz dewocyi dla cudownej Najśw. Panny z Philermos, którą rycerze szczególną czcią otaczali: *«Pour Philermes, 1512»*. To znowu, wśród nazwisk Piotra d'Aubusson i Emery d'Amboise i dat, wypisanych obok, wśród krzyżów i lilij powtarzających się ciągle, czytamy stare a szlachetne godła: *«Montjoie et S. Denis»* lub *«Voluntas Dei est!»* Na bandoreli pod herbami wejścia wryta jest data 1492.

Ciosy murów są poszczerbione tu i owdzie, nisze arkad i węgarty portalu zabelone wapnem, ściana środkowa o złocistych tonach, od których odbijają marmury, górne części ciemniejsze i brunatne, a na blankach ślady późniejszego jakiegoś różowego tynku, który przybrał fioletowe odcienia. Wszystko to błyszczy i mieni się w słońcu, jak szmat błotem zbrukanej królewskiej purpury. Przy malowniczości wrażenia i całego układu, proste i pod kątem łamane gzymsy i ramy nadają całości powagę w upadku, wprowadzają jakby jakieś prawo w świat rozkiełznanej fantazyi. Wielkie linie panują nad szczegółami, a fortyfikacyjną surowość łagodzi wykwintność wykończenia. Jak z pięknej karty dziejów duch głębszy i wyższy mówi wymownie do nas z tej fasady.

Wnętrze jest całe przedzielone późniejszymi ścianami dla dzisiejszego użytku. Zajmują je dzisiaj dwie rodziny tureckie; ale zachowało, jakeśmy się o tem przekonali, dostawszy się za pomocą *bakczisza* do środka, wielkie kominy, gdzieniegdzie stare drewniane belkowania, kilka kolumn tu i owdzie z bizantyńskimi czy też nawpół romańskimi kapitelami i wszędzie na marmurach, w ciemne mury oprawnych, wspaniałe herby rycerzy. Podwórka małe, połączone wążkami sklepionymi korytarzami, przez których ciemną perspektywę widać jasnym słońcem oświecone ściany, z odrzwiami marmurowymi, o renesansowych profilach z boku i z wysokimi schodami, prowadzącymi do nich. Jest w tem coś przypominającego weneckie pałace i budzącego w fantazyi jakieś romantyczne dzieje, pełne namiętności, zbrodni, lecz zarazem szlachetnych porywów. W jednym z zaułków, nad drzwiami czyta się z głębi duszy płynący wykrzyk psalmisty:

• *Exsurge Domine, judica causam tuam!* •

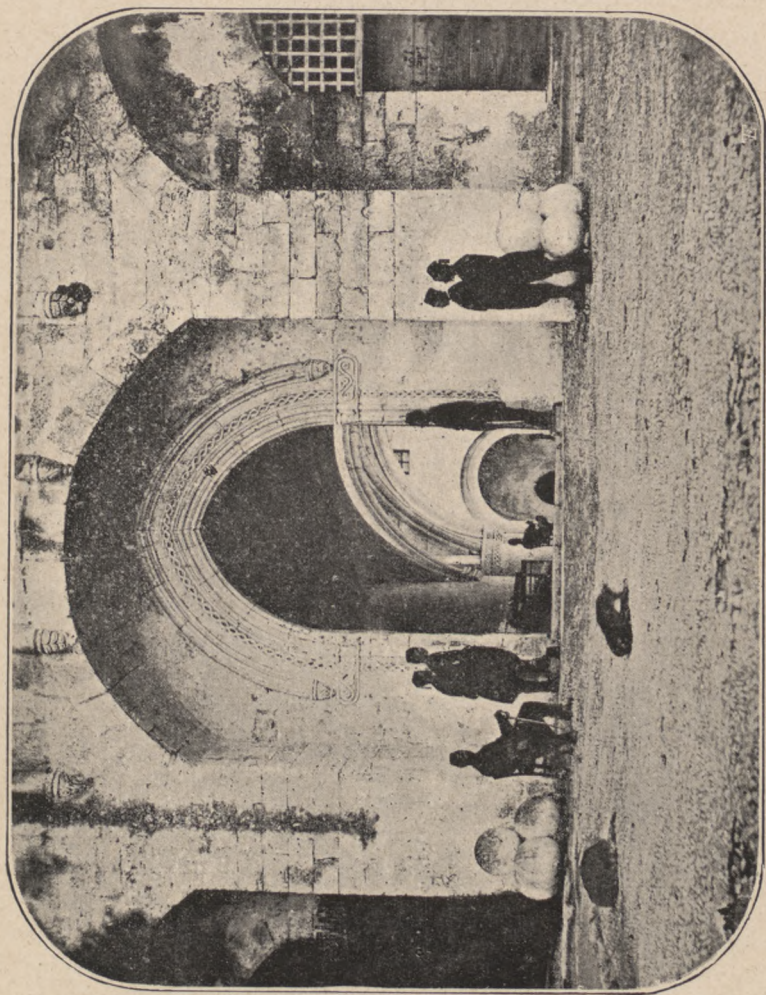


Fig. 11. Rhodos, — Dawny szpital rycerzy.

Cała tak dramatyczna historia rodyjskiego zakonu, ze scenami mogącymi służyć za treść nowelli lub tragedyi nawet, staje nam na ten widok przed oczyma i dziwić się zaiste trzeba, jak mało piśmiennictwo nowożytne te dzieje, w ich całości i szczegółach pełne heroicznego zakroju, na tle takiej sceneryi zużytkowało. Skoro noc zstąpi na ziemię, ta noc ciemna, niespodziewana, raptowna, jaką tylko pod tem niebem się widzi; skoro jasna tarcza księżycy światło swe blade na te gzymsy, na okna krzyżowe, na herby i godła, na bramę gotycką u wejścia położy i uwydatni podpory sztandarów na szczycie, wtedy widma zmartwychwstałych rycerzy zdają się te ciemne bramy i zaułki zaludniać i wszystko nabiera jakiegoś zagrobowego życia, które melancholicznie do duszy, wobec głosu muezzina na sąsiednim minarecie, przemawia.

Jeżeli z tej ulicy cofniemy się kilkadziesiąt kroków w tył, to znajdziemy się na placu, z któregośmy wyszli, i będziemy mieli przed sobą wielki, ciężki gmach, dzisiaj zrujący za więzienie, a który wedle podania był rycerskim szpitalem, lub, co wiele prawdopodobniejszą jest rzeczą, właściwym konwentem (Fig. 11). Piramidalne stopy białych kamiennych kul, pamiętających zdo-
bycie miasta, stoją jakby na straży przy bramie, a żołnierze tureccy bronią wejścia. Pod ciężkim, spłaszczonym łukiem widzimy gotycki portal, o szerokim ostrołuku, obwiedzionym, jak na wszystkich nieledwie zakonnych budowlach, plecionką kamiennego sznuru. Łuki portalu spoczywają na płaskich roślinnych, w bizantyński sposób stylizowanych impostach. Przez bramę widać spadki ciężkich i olbrzymich gotyckich sklepień, wspierających się na okrągłych filarach, mających zamiast kapitelu, opaskę ze splotów liściastych i sznurowych u góry i tworzących arkady, okalające krużganki podwórza. Na zewnątrz i nad łukiem portalu, dźwiga

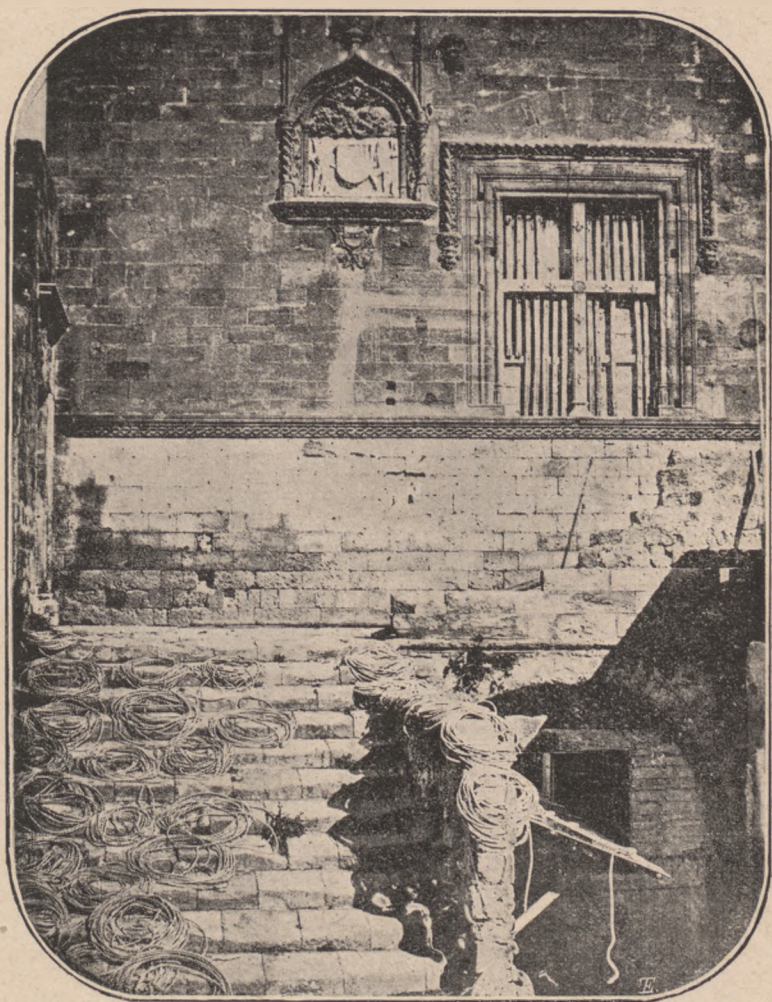


Fig. 12. Rhodos, — Tak zwany pałac sprawiedliwości.

się w górę wielki i ciężki erker, w pięć ścian złamany, którego narożniki obwiedzione są grubemi, wałkowatemi laskami, wspartemi od dołu na jakichś bizantyńskich czy romańskich kroksztynach, o kształtach nawpół zwierzęcych, a nawpół roślinnych. Z boków tej fasady, po obu stronach wązkie, lecz cieniste arkady, tworzą w masie muru pogrążoną górną galeryę. Przy gotyckich konstrukcyjnych formach, bizantyńska i zupełnie płaska, jakby w szczegółach ryta, a nie rzeźbiona ornamentacya, nadaje całości jakiś archaiczny i pokrewny romanizmowi charakter.

Idąc dalej na lewo, ku wschodniej stronie miasta i ku portowi, w blizkiem sąsiedztwie bramy Św. Katarzyny, zwracamy uwagę na prosty ale imponujący budynek, noszący nazwę: pałacu sprawiedliwości (Fig. 12). Archaizm i ciężkość ustępują w nim miejsca stosunkowej wykwintności i wysmukłości, przy pokrewnych stylistycznych cechach. Jest to zupełnie prostokątna, nieledwie że kwadratowa ciosowa ściana, ścięta horyzontalnie u góry. Szeroka kamienna terasa ją poprzedza, wsparta z jednej strony mocno ocienionym łukiem, a z drugiej szerokimi i wygodnymi schodami. Ścianę tę dzieli poziomo wydatny sznurowy gzyms na dwie nierówne połowy. Na tym gzymsie się wspiera jedno wielkie prostokątne okno, tegożsamego charakteru i rodzaju, co okna w *Albergo di Francia*, chociaż może jeszcze wykwintniejsze, staranniejsze w szczegółach i większe od tamtych. Okolone u góry prostokątnym, raz sznurowym, to znowu z roślinnych splotów złożonym gzymsem, który podpierają konsole o giętych, naturalistycznych liliach, ma ono piękne gotyckie profile i tę krzyżową, tak charakterystyczną, oprawę ram w środku, która nas już zastanawiała. Krzyż środkowy jednak, ma na przecięciu monogram Chrystusa, owinięty cierniową koroną i wszystkie ramiona pokryte szeregami dro-

bnych, rzeźbionych heraldycznych lilij. Z boku i nieco wyżej tego okna występuje z muru na spiralnych kolumniach wsparta, fijałami i kwiatonem uwieńczona nisza, na dnie której pod splotami kwiatów i liści błyszczą herby. Nareszcie na samym szczycie wyskakują podpory sztandarów. W murze, zamykającym terrasę z boku, są drzwi prowadzące do wnętrza. Ściana ta dumnie i otwarcie patrzy na nowożytnie dzisiejsze miasto, na przeciwległe domostwa i na motłoch przekupniów grzejących się na słońcu, składających powrozy i ryby u jej podnóża i depcących jej schody.

Jest jeszcze jeden budynek w ruinie, należący do tejsamej kategorii i tegożsamego rodzaju zabytków, na który spojrzeć warto. Leży on w niedalekiem sąsiedztwie ostatniego, w kwartale miasta, zamieszkałym wyłącznie przez żydów. Jest to tak zwany gmach Admiralicji. Podobny charakterem i stylem do poprzednich, z temi samemi i w ten sam sposób dekorowanemi oknami, z gotyckim portalem, ze śladami podpór u szczytu na proporce, wznosi on podłużną swą fasadę, na większym znacznie i bardziej otwartym od tamtych placu, i ciągnie oko malowniczością ruiny. Okna jego, pozbawione dzisiaj tych kamiennych a tak charakterystycznych *crois-ées*, jak tamte, zamurowane są prawie wszystkie cegłą lub zabite deskami, przez szpary których przegląda pustka. Linie jego gzymsów są zakryte długą, płócienną, podartą i zczerniałą zasłoną, ocieniającą połamane, na drągach wsparte balkony, które z wiszącemi i suszącemi się na nich szmatami, stanowią ponętny motyw dla akwaforcisty.

Cała zresztą ta część miasta ma urok dla artysty i malarza. Przez drzwi szerokie domów, otwarte zawsze na oścież, przechodzień patrzy do wnętrza. Całe życie domowe przesuwają się przed jego oczyma, ściany obielone tak wewnątrz jak zewnątrz jaskrawo wapnem, re-

werberują światło ulicy i otaczają wszystkie kształty i barwy jakimś jaśniejącym i promieniejącym półcieniem. Co chwila widzi się giętkie postacie wysmukłych, biało ubranych żydówek, których czarne, ogniste oczy i ciemna płeć, odbijają od złotych cekinów, wiszących na czole i szyi. Jedne z nich karmią dzieci, drugie tkają na krosnach, lub kręcą się około gospodarskich porządków. Żydzi tutejsi pochodzą po większej części, jak na całym Wschodzie, z Hiszpanii lub Portugalii, lecz mają o wiele czystszy i piękniejszy typ od naszego i przede wszystkim matową, oliwkową, właściwą południowym rasom cerę. Znaczna ich ilość jednak musi pochodzeniem swem sięgać najdawniejszych, i kto wie, czy nie starożytnych czasów. Przy oblężeniach miasta walczyli już oni w obronie zakonu, jak o tem źródła współczesne świadczą, a wiemy, że Św. Paweł, w apostołskich swych podróżach, zatrzymywał się na Rhodos i znajdował współziomków tutaj osiadłych i wyznających judaizm.

Opuszczając tę część miasta i zwracając się bardziej jeszcze ku wschodowi pod górę, spostrzegamy ulice, mające znowu zupełnie średniowieczną cechę. Niektóre z nich przypominają najstarsze części Perugii, przy całym swym wschodnim kolorycie. Bruk ich jest z wielkich i nieregularnych kamieni złożony. Sterczą nad nim grube mury, tak nieraz zbliżone do siebie, że ich nigdy słońce nie ogrzewa. Zaułki te tworzą nierozwikłane labirynty; łuki i półłuki, przerzucane z jednego domu do drugiego, ocieniają je jedne za drugimi. Z boku widać strome schody do wązkich, gdzieś wysoko położonych drzwi, lub pod wielkimi arkadami otwarte i czarne wnętrza, to znowu wiszące nad głową, raz kamienne i na konsolach wsparte, albo drewniane, zakratowane *muszarabi*. Od czasu do czasu wązka przecznica przecina taki zaułek i jaskrawym snopem światła uwydatnia jego cienie. Tu i owdzie strzela w górę oświecona

słońcem ciosowa ściana ze sznurowym gzymsem, profilowanym oknem lub też okrągłą wieżyczką na rogu. Wszystkie szczyty murów są horyzontalne i biegną równoległe do poziomu, a wśród czarnej ich masy i nad nią płynie jak rzeka błękit niebieski. (Fig. 13).



Fig. 13. Jedna z ulic w mieście Rhodos.

Między tą wschodnią częścią starego grodu, a znaną nam już »ulicą rycerzy«, która w zachodniej jego części leży, podnosi się, od portu zaczawszy, równoległe do tej ostatniej, ulica Bazaru. Podobna zapewne do wszystkich i tylokrotnie opisywanych ulic tego rodzaju na Wschodzie, jest ona z wielu względów, jak sądzimy, bardziej interesująca od innych. Otoczona z dwóch stron niskimi, otwartymi zupełnie kramami, ze studniami w ka-

miennej oprawie, ocienionemi drzewami, z pnącemi się roślinami na ścianach i dachach, stanowi najbardziej ożywioną część miasta. W ciemnych zagłębieniach kraków widać stosy owoców i jarzyn, to znowu najrozmaitszych i najbarwniejszych przedmiotów. Flegmatyczni Turcy w białych turbanach i ruchliwi Grecy z czerwonymi fezami na głowach, siedzą na piętach i zaczepiają przechodniów. Po nad tem wszystkim rozpostarte są od czasu do czasu płachty na sznurach, lub wisi cienista zieleń na drewnianych kratkach. Światło wśród tego gra, błyszczący i coraz to nową barwą, niespodziewanym tonem lub niezwykłym charakterem uderza. Działa to upajająco na nerwy, na wyobraźnię i potrzebowałoby pędzla jednego z malarzy francuskich romantycznej epoki, ze szkoły tak zwanych orientalistów, Diaza lub Ziemy, aby się dało skupić w jednym obrazie i jednym wrażeniu.

Na końcu tej ulicy, za szeregiem piętrzących się w górę brukowanych schodów, na małym placu, ze wszystkich stron ogrodzonym i zacisznym, stoi meczet Sulejmanieh, zapewne tak nazwany na cześć wielkiego sultana, który zdobył Rhodos. Portyk tego niewielkiego meczetu wsparty jest na ośmiu białych, marmurowych, starożytnych kolumnach, które cały swój pierwotny charakter zachowały. Przed nim stoi szeroka, kamieniem obłożona studnia, nad którą szumi rozłożysty platan. Najbardziej jednakże interesującą rzeczą jest zadziwiającej piękności czerwony, marmurowy portal, prowadzący pod portykiem do środka. Wykonany bezwątpnie we Włoszech w XV stuleciu, wyszedł on z pod dłuta niezwykłego artysty i sprowadzony tu został zapewne przez jednego z ostatnich wielkich mistrzów. Wykwintne jego kolumnienki, pilastry i podstawy, pokryte subtelnymi arabeskami i panopliami z tarcz, hełmów i innych wojennych godeł, tak się różnią pojęciem

i wykonaniem od innych zabytków współczesnych i wszystkich pomników z czasów rycerzy, tak nie mają z nimi nic wspólnego, że tylko w ten sposób to uderzające na tem tle zjawisko można sobie wytłómaczyć. Wśród budynków i rzeźb, noszących wybitne piętno średniowiecznych tradycyj, wygląda ono jak zadatek Odrodzenia, świadczący, że wpływ tej wyjątkowej epoki doszedł do dalekiej wyspy i dotknął panujący na niej zakon w ostatnich chwilach jego świetności i w przeddzień upadku.

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire. Moglibyśmy zastanawiać się jeszcze nad innymi zabytkami, zbierać skrzętnie po mieście i wśród dzisiejszych ścian i lepienek, szczątki dalsze wielkiej przeszłości i opisywać je po kolei, gdyby nie uczucie, żeśmy i tak zamało korzystali z tej dowcipnej uwagi Woltera. Poprzestańmy więc na tem. Pomniki wyżej opisane, są najbardziej charakterystyczne i streszczają w swych cechach i w swoim stylu to, cobyśmy w innych w mniej znaczący i wyraźny sposób powtórzone znaleźli. Wystarczają nam zatem w zupełności do streszczenia wrażeń i do zdania sobie sprawy z tej tak oryginalnej, jak czytelnik widział, rodyjskiej i rycerskiej architektury. Jeżeli kiedy i wobec jakich architektonicznych pomników, to przede wszystkim wobec tych właśnie, uderza z całą przekonującą wymową ta prawda, że ta najpoważniejsza ze sztuk pięknych, prawdziwa *alma mater* i *magna parens* sztuk innych, jest najwierniejszym wyrazem położenia czyli ziemi, czasu i ludzi, trzech faktorów, które na jej powstanie wpłynęły.

Wszystkie konstrukcyjne i zasadnicze, stylistyczne nawet podstawy budowy tych rodyjskich pomników, są europejskie i zachodnie, a jednak jak i o ile się one od zachodnich różnią? Blanki fortyfikacyjne na zachodzie są prawie zawsze prostokątne, a te są przeciwnie wycięte w trzy zęby, tak, jakto widzimy najczęściej w tego

rodzaju budowlach arabskich lub pod arabskim wpływem powstałych. Podobne do nich jedynie są tak zwane blanki gibelińskie we Włoszech, których kształt datuje od budowlanych przedsięwzięć Hohenstaufów, a mianowicie Fryderyka II, mającego na swe usługi arabskich budowniczych i otaczającego się Arabami. Kto wie, czy forma ich, ginąca swem pochodzeniem w otchłaniach wieków i zawsze azyatycka, nie sięga przez Sassanidów assyryjskich początków. Gzyms następnie sznurowy i pleciony w rozmaity sposób, a tak często się w nich powtarzający, należy do najstarszych ornamentacyjnych motywów ludzkości. Znajdujemy go na płaskorzeźbach Niniwy i na fajansach Babilonu. Plecionka jego otacza bazę attycką jońskiej kolumny, ale największą rolę grać on zaczyna w czasie upadku starożytnego świata. Przechodzi w sztukę starochrześcijańską i bizantyńską, a pod wpływem tej ostatniej w arabską, i służy we wszystkich do najrozmaitszych zastosowań. Łuki ostre są na naszych budynkach, niekiedy zlekka wydłużone, i mają formę tak zwanego »oślego grzbietu«, jak w arabskiej architekturze. Nareszcie stylizacja ozdób, rzeźb, tak roślinnych, jak linearnych ornamentów, ma często, jakśmy widzieli, zatartą wydatność i plastykę zredukowaną do minimum, a zatem czysto wschodni, bizantyński, jeśli nie arabski charakter. Z zachodnimi zatem i gotyckimi, feudalnymi i francuskimi pierwiastkami, stanowiącymi podstawę, zmieszają się pierwiastki wschodnie i azyatyckie. Odbiło się i utrwaliło na wieki w kamieniu, co było w obyczajach i życiu rycerzy. W czasie wojen krzyżowych książęta i hrabiowie przybierali strój arabski i stalowe swe hełmy ubierali w arabskie zasłony. Nic więc dziwnego, że na tych bramach, donjonach i basztach, że na tych kastelach i murach, co mogłyby stać w Prowancyi lub w Auvergnii, gzymsy

i blanki, a niekiedy i inne szczegóły, wyglądają jak *kufieh* emira pustyni na hełmie frankońskiego rycerza.

Co odznacza przytem gotycyzm zachodni, to przede wszystkim przewaga w nim linii pionowych nad poziomymi. Przewaga ta odróżnia go na pierwszy rzut oka, tak od tych stylów architektonicznych, jakie go poprzedziły, jak od tych, które nastąpiły po nim, tak od romanizmu, jak od renesansu, a szczególnie od stylu klasycznego, który był matką obojga i w którym linie poziome główną grają rolę. Tymczasem w naszym wypadku cóż widzimy? Budynki rodyjskie są wszystkie gotyckie, a jednak mimo tego linie poziome w ich charakterze i w ich nastroju biorą stanowczą górę nad pionowymi. Najstarsze z nich, jak opisany przez nas konwent, robią po pobieżnym rzucie oka wrażenie budowli romańskich, a późniejsze, jak *Albergo di Francia*, renesansowych. Najlepiej przekonali mię o tem moi towarzysze podróży, którzy nie wchodząc w subtelnosci stylowe, tak ich charakter określali. Przewaga linii pionowych gotycyzmu, która na północy doszła do ostatecznych granic, prócz powodów leżących w samym konstrukcyjnym założeniu, miała dwie główne i ściśle ze sobą związane przyczyny. Jedną klimatyczną, a drugą, że tak powiemy, obyczajową. Warunki dżdżystych i śnieżnych klimatów wymagały wysokich i stromych dachów, które same przez się podnosiły budowę i nadawały wysokości w jej ustroju większe od szerokości znaczenie. Mieszkańcy północy następnie, mniej mający zetknięcia z naturą, zamknięci w sobie, gromadzili się po ściśniętych murami miastach i żeby się módz w nich pomieścić, zmuszeni byli do stawiania wysokich, kilkupiętrowych domów, o wąskich fasadach, zwartych szczelnie jeden koło drugiego i krytych takimi szczytowymi czy spiczastymi dachami. Dla uwydatnienia, wśród takiej masy zabudowań, monumentalnego gmachu, jak kościół,

ratusz lub jaki inny budynek publiczny, należało go dźwignąć nad otoczenie, wyłonić, że tak powiemy, z całości i wskutek tego dać w nim stanowczą przewagę liniom strzelistym i pionowym nad poziomymi, należało nawet podwyższyć wieże po nad łączące je mury, aby skutecznie panowały nad okolicą. Wszystko się konsekwentnie składało na to, aby skupić życie do środka, aby je od zewnętrznych wrażeń zwrócić do wewnętrznego świata i wywołać, przy religijnem uczuciu, ten poryw wysoki, który stanowi idealną i charakterystyczną stronę gotyckiej architektury. Na wyspie Rhodos te warunki nie istniały. Gotycyzm przeniesiony na nią, tak, jak na stokach i wzgórzach Palestyńskich i Syryjskich, znalazł inne wymagania i inne potrzeby. Człowiek żył tutaj na otwartem powietrzu i w bezpośredniem zetknięciu z naturą. Terrasowe platformy, na których ludzie spędzali noce, zastępowały miejsce dachów i wszystkie domy otoczone były ogrodami. Wobec trwałej pogody i klimatu bez deszczów i śniegów, szczytowe i wysokie dachy straciły rację bytu, a ta jedna zmiana pociągnęła inne za sobą. Budowa zbyt wyniosła i strzelista, wśród miast rozrzuconych szeroko i podnoszących się zaledwo zlekka nad poziom, oblana zewsząd powietrzem, byłaby zginęła na horyzoncie, należało więc dostroić ją do otoczenia i wskutek tego rozszerzyć, aby jej zapewnić znaczenie i monumentalny charakter. To sprawiło, że gotyckie formy na tej klasycznej ziemi musiały się zastosoować do norm klasycznych, zbliżyć się do nich swemi ogólnemi cechami i poddać ich prawu. Dzięki temu jedynie, godzą się one z całym krajobrazem, robią tak silne wrażenie i wyglądają, jakby naturalnie wyrosły z gruntu, który je niesie.

Ale to nie wszystko. Architektura ta maluje nie tylko obyczaj ludzi, co ją wzniesli, lecz odzwierciedla zarazem ich charakter moralny i ich ducha. Widzimy

w niej cały średniowieczny feudalizm z jego indywidualizmem; widzimy średniowieczną szwaleryę z poczuciem dumy i honoru, rycerskość pełną poświęcenia i domyślamy się z niej mnichów. Wszystkie te budowle są przeważnie obronne i fortyfikacyjne, potężne, niespożyte i zawsze z bezwzględnością praktyczną i w pewnym określonym celu stawiane, a jednak uderza w nich, nie narzucona i dodatkowa, lecz ściśle z pomysłem związana i z koncepcji wynikająca, ozdobność i niekiedy wykwiwność pełna uroku. Czyż nie dają nam one wernego obrazu tych rycerskich natur, surowych, dzikich, lecz fantazyi i poezyi pełnych, wierzących w siłę miecza, lecz zatykających na hełm pióropusz i nie zapominających stroju? Rozumiemy, dlaczego ci rycerze, co nosili czarny płaszcz z białym krzyżem na piersiach, kładli czerwony kaftan na stalowy pancerz, skoro mieli iść do boju. Czyż zresztą z tych dumnych dewiz, godeł i herbów rzucanych całemi garściami na mury, nie mamy o nich dostatecznego wyobrażenia? Gmachy prztem przez nas opisane i inne im pokrewne, są zawsze nie regularne i nie symetryczne, a mimo to, te silne i proste gzymsy, te wydatne i plastyczne sznury, które oprawiają okna i dzielą długimi liniami ich ściany, robią wrażenie nieugiętej reguły. Z bogatego zasobu wschodnich motywów, te właśnie zostały wybrane, które najlepiej temu uczuciu odpowiadają. Nie dziwi nas wobec tego, że złamanie ślubu karane było tutaj nietylko więzieniem, lecz publiczną infamią i zdarciem płaszcza z ramion w obecności ludu. Jakiś świat namiętny i burzliwy, który kark ugiął pod surowem prawem, objawia się oczom naszym na ten widok. Mimo swej świeckiej wspaniałości i wojowniczego akcentu, bundynki te mają charakter zakonny. Pod średniowiecznym kastelem, czujemy w nich niezwykły, gdyż rycerski klasztor.

Żeby zrozumieć dobrze dwuwiekowe dzieje zakonu św. Jana Jerozolimskiego na wyspie, trzeba się temu przyjrzeć. Pomniki dopiero architektoniczne dają nam w całej pełni pojęcie o tym, najbardziej na wschód wysuniętym bastyonie chrześcijaństwa, przeciwko niewier- nym, i Europy przeciw Azji. Rozpisałiśmy się o nich szeroko, gdyż o ile wiemy, nie były nigdy i nigdzie z dostateczną dokładnością badane, a dla nas mają jeszcze ten interes, że zapoznają nas z ludźmi, którzy tak, jak my w przeszłości, kosztem swej krwi bronili kresów cywilizacyi.

Wrzesień, 1884 r.

Są miejscowości, jakby przeznaczone od natury i od Opatrzności na to, aby w najróżnorodniejszych epokach historyi grały podobną, jeśli nie tęsamą rolę, i mimo największych zmian i przewrotów, zachowywały zawsze jeden i tensam charakter. Do miejscowości takich należy Rhodos. Zbudowane pod koniec wojny Peloponeskiej, podług planu Hippodamusa z Miletu, tego samego budowniczego, który współcześnie budował port Pireus Ateński, głośne z piękności i regularności, »prawdziwa stolica słońca, godna Apollina«, jak mówił Lucyan, a za nim powtarzali starożytni, ma ono zawsze po dzisiaj coś z tego klasycznego piękna. Mimo średnio-wiecznych budynków i ulic, mimo ruiny i pustkowie, w całości, razem ze swemi przedmieściami, robi wrażenie regularniejsze i czystsze, jak każde inne miasto na Wschodzie. Mury, które je otaczały za helleńskich czasów, budziły podziw starożytnych, tak, jak dzisiejsze te- raźniejszych podróżników zdumiewają. Tamte się wsła- wiły odporem dwóch oblężeń: Demetriusa Poliorcety, tego »zdobywcy miast« w końcu IV wieku, i Mitridata, króla Pontu w II wieku przed Chr., tak, jak te, hero-

iczną obroną dwóch W. Mistrzów, Emery d'Amboise i Villiers de l'Île Adam, w XV i XVI stuleciu. Nawet podania ludowe, w tych różnych czasach powstałe, są sobie pokrewne. Starożytni Rodyjczycy święcili pamięć Phorbosa, syna Triopasa, który swem męstwem uwolnił ich od straszego węża; a średniowieczna ludność wciąż otaczała tego W. Mistrza zakonu, Dieudonné de Gozon, który w XIV wieku miał tak, jak nasz Krakus, zabić smoka w walce, znanej z ballady Szyllera. Epiczny heros przemienił się w romantycznego paladyna, ale treść mytu pozostała tażsama, i kto wie, czy żywymi wspomnieniami nie prześladuje dotąd wyobraźni ludu. Za czasów rzymskich nareszcie miasto to było miejscem wygnania dla tych, którzy w zupełności łaski Cezarów nie stracili i odpoczynku dla ludzi możnych i znużonych nadużyciami. Dzisiaj zamieszkują je wskutek rewolucyj pałacowych pozbawieni swych urzędów paszowie tureccy i egipscy, pragnący w spokoju użyć nagromadzonych bogactw. Kultura z całą swą świetnością stała się i znikła jak śnieg na wiosennem słońcu; z pomników starożytnych, których opisów jest pełne greckie i rzymskie piśmiennictwo, nic nie pozostało, a mimo to, nietylko zaniedbany ten port, ale nawet miasto, z całą otaczającą go okolicą, ma dotąd jakiś klasyczny nastrój. Przyczyna tak tej identyczności w starożytnych i średniowiecznych dziejach, jak tego nastroju, leży w trzech niezmiennych warunkach: w położeniu, w klimacie i w trwałych na tej ziemi tradycjach. Natura jest zawsze tażsama, jaka była za starożytnych czasów: niebo nad nią i morze wokoło zawsze tegożsamego czaru i tej samej barwy. Phoebus-Apollo ma teżsame blaski, jak wówczas, kiedy wedle mytu podnosił też wyspę nad powierzchnię fal. W głębi jej wydobywany kamień wapienny, o płowych, złocistych w świetle odcieniach, służył tak, jak niebieskawy marmur, który się wśród gór

od admirała angielskiego, który na jej szczycie posiadał dom, dzisiaj zrujnowany i patrzący w świat wyszczerbionymi otworami okien. Góra ta stanowiła starożytny Akropolis rodyjskie, a dzisiaj jest cała zarosła wielkimi, opuszczonymi i zaniedbanymi ogrodami. Chodząc wśród tych ogrodów, deptając opadłe liście platanów i patrząc na wspaniałą stamtąd widok, na złocisty pas Kumburnu z szeregiem białych wiatraków, na lazurkowe porty i mury miasta w oddali, na brzegi Azji i wyspy we mgłach morskich ginące, ma się przy tej tak pięknej, wielkiej naturze głębokie uczucie zniszczenia i ruiny. Na wschód, wśród daleko rozciągających się i zawsze zdziczałymi ogrodami poprzecinanych przedmieść, widzi się tu i owdzie sterczące na horyzoncie, czy na wzgórkach, kamienne, wysokie a opuszczone budynki, wyglądające jak sześciany, które formą swoją przypominają staroperskie grobowcowe wieże. Mimo tego azyatyckiego piętna, nie psują one klasycznej cechy krajobrazu. Rhodos starożytny, leżące na drodze między dwoma częściami świata, tak zbliżone do Azji i wystawione na bezpośredni wpływ Egiptu, miało bezwątpienia w stylu swoich budowli dużo azyatyckich i afrykańskich pierwiastków. W najświetniejszych swych czasach przypominało więcej Seleucję, Antiochię i Aleksandryę, niż Rzym lub Ateny. Linie horyzontu, zagięcia lądów, morze, wreszcie powietrze i światło wyjątkowe, nieporównane, nadają temu zniszczeniu jakąś uroczystą pogodę i dostrajają ten widok do wielkich wspomnień. Najznakomitszy z podróżników nowożytnych, Moltke, powiada: »Morze z nieskończonym ruchem swych fal, ma dla nas zawsze tężsamą imponującą prostotę, jaką miało dla Argonautów. Beduini pasą swe konie i wielbłądy na tychsamych łąkach i polach zielonych, na których je paśli Abraham i Mahomet. Widok olbrzymich płaszczyn, zasianych bryłami ba-

zaltu nad niższym Eufratem, jest dla dzisiejszego podróżnika niemniej smutny, jak nim był dla nadgranicznych strażników państwa rzymskiego, a wiele dolin w okolicach Jeruzalem, robi nam takieżsame wrażenie, jakie robiły Zbawicielowi, skoro wędrował po ziemi. Ustęp ten czytany na miejscu, przenosi myśl w te czasy, w których ta ziemia i to miasto było jednym z najpierwszych i najważniejszych ognisk kultury, kiedy jego floty królowały nad morzami, prawo morskie było obowiązującym dla ludów, a organizacja wewnętrzna, jako wzór doskonałości, stawiana była za przykład przez polityków i myślicieli. Wszystkie cywilizacje, jedne na ruinach drugich, przesuują się przed oczyma z kolei: rzymska, bizantyńska, arabska, zachodnio-łacińska i nakoniec turecka, która już sama przechodzi w ruinę. Przy promiennym spokoju, panującym nad temi grobowiskami, uczucie wyższego prawa rządzącego historią, powstaje w duszy i budzi w niej jakąś pewność i ufność. Religijny nastrój ogarnia człowieka i chce się z głębiem, wewnętrznym przeświadczeniem powtórzyć, tak temu nastrojowi odpowiadające, chociaż w innej myśli wypowiedziane Lukrecjusza słowa:

.
„Sed mage pacata posse omnia mente tueri“.

Kościół Franciszkanów, który leży na naszym przedmieściu, kazał nam przeszłej niedzieli o tej przeszłości zapomnieć, lecz był dla nas miłą niespodzianką. Żeby nie podwórze wyłożone kamiennymi płytami, w głębi którego się wznosi, moglibyśmy sądzić na pierwsze wejście, że będąc w nim, jesteśmy u Kapucynów w Krakowie lub w Warszawie. Tażsama prostota, czystość i tożsamo urządzenie wewnętrzne. Trafiliśmy na włoskie kazanie, które miał Kapucyn ze stopni ołtarza do nielicznej gromadki, złożonej wyłącznie z kobiet czarno

ubranych i czarnemi mantylami owiniętych, jak w Hiszpanii lub we Włoszech.

29 września, 1884 r.

Oprócz stołecznego i portowego miasta Rhodos, trzy są zwłaszcza interesujące dla podróżnika miejscowości na wyspie: Lindos, Kamiros i Jalissos. Wyspa jest, jak z karty geograficznej widać, podłużna i ciągnie się od północo-wschodu na południo zachód, jakby językiem. Grzbiet gór przecina ją jak zebro w środku na dwie połowy, kończąc się ku południowi wielkimi szczytami sławnego w starożytności Atabyrosu, Atairos dzisiejszego. Na wschodnim brzegu tego języka leży Lindos, a na zachodnim, dążąc z północy, naprzód Jalissos, a później Kamiros. Wszystkie te trzy osady są o wiele starsze od samego miasta Rhodos; były one w zamierzchłej przeszłości kiedyś fenickimi emporiami handlu, w epoce, w której się ruch cywilizacyjny na wybrzeżach i morzach śródziemnych zaczynał. Kwitnęły bogactwem już w czasie powstania homerycznych epej. Homer o nich wspomina:

„Heraklides Tlepoem — i dzielny i silnej budowy,
„Dziewięć z Rodu okrętów prowadził Rodian butnych,
„Których troje zasiadło potężnych w Rodzie pokoleń
„W Lindos i w Jelyzos i w biało świecącym Kameiros.
.....
„W trojgu oddziałach tam zamieszkali; łaskawie
„Zeus im pomagał, co ludźmi zarówno i rządzi bogami,
„To też boskimi dostatki obsypał ich możny Kronion“¹⁾.

Lindos odległe jest od Rhodos o cały dzień drogi, któryśmy dla większej wygody na dwa dni przedzielili. Jalissos o wiele bliższe, na brzegu przeciwnym, może

¹⁾ Tłómaczenie p. Pawła Popiela (syna).

być zwiedzone w dniu jednym, rachując drogę tam i na powrót. Kamiros na koniec, ze względu na uskutecznione tam i przed laty, a tak interesujące archeologiczne odkrycia, może najważniejsze, chociaż na pustkowiu położone i nie mające widocznych nazwewnątrz pomników, rozłożone jest w niedalekiem już sąsiedztwie Atairosu, i do zwiedzenia najmniej całych dwa dni zająć musi. Ze względu na statek, który nas miał zawieść do Adalii, musieliśmy zwiedzenia tej ostatniej miejscowości na teraz zaniechać i rozpoczęliśmy naszą wyprawę w głąb wyspy, od Lindos. Wyruszyliśmy na mułach, objuczeni przyczadami podróżnymi, wraz z Hartlem i Areną, charakterystycznym naszym dragomanem, który w żółtej jedwabnej, niebieskim sznurem obwiązanej na głowie, arabskiej zasłonie, komicznie wyglądał na małym osiołku za nami. Malczewski pozostał dla studyów w Rhodos, mając kawasa konsulatu do swojej usługi.

Wyjechawszy za bramy miasta, przez osadę nazwiskiem Zumbuli, pełną starożytnych murów, które ścianami z olbrzymich ciosanych bloków, jakby niskim jakimś cyklopejskim parkanem, towarzyszyły nam po drodze, cieszyliśmy się długo bujną i obfitą roślinnością z lasów oliwnych, figowych, z krzaków lauru różowego i arbatusu, gdzieniegdzie cedrów i pinij. Odpoczęliśmy i napoili muły w przepysznej tureckiej wielkiej studni, w cieniu platanów, i wydostaliśmy się na płaszczyznę suchą, jałową, odartą z roślinności, pokrytą zaledwie zeszlými krzakami ostu, czasami wykwiłntnemi kitami kwiatu grobów, asfodalu i urozmaiconą karłowatymi krzakami drzew oliwnych. Niskie i nagie wzgórza zakrywały nam morze od lewej strony, lub pokazywały od czasu do czasu nieskończony jego błękit. Powoli grunt się coraz wyżej podnosił, a formacja gór, o wielkie tarasowe platformy tworzących szczytach, o dziwnie poziomych i równoległych do siebie liniach, jakiś ho-

ryzontalny i klasycyźnie rzeźbiarski nastrój nadająca krajobrazowi, z dalekimi wierzchołkami strzelającymi w niebo i zamglonymi na widnokręgu, zaczęła się rysować przed naszymi oczyma. Co parę godzin, może co godzina nawet, mieliśmy studnię z czystej źródlanej wody przy drodze, z kamieni murowaną, z napisem tureckim z Koranu, w cieniu zawsze jakiegoś rozłożystego platanu, którego białe, gładkie gałęzie, zielenią pokryte, drżały w powietrzu. Tu i owdzie spotykaliśmy na osiołku Greczynkę w białej zasłonie, z niemowlęciem na ręku, a przy niej, czy za nią, idącego mężczyznę w malowniczym stroju. Wszystko to razem przypominało wiernie biblijne obrazy.

Pod wieczór wzgórze stawały się coraz uciążliwsze, droga coraz mniej pewna; ostrożnie muł stąpał po rozwalonych arkadowych mostach, nad wyschłymi potokami. Noc zaszła, sierp księżyca nad najwyższymi szczytami gór się pokazał, zrobiło się zupełnie ciemno, tylko woń przenikliwa, aromatyczna, górskich ziół napełniła powietrze. Nie mogliśmy się wydziwić, jak te pocziwe zwierzęta nad takimi przepaściami i tak wąską ścieżką, jak ta, co prowadzi do rajy Mahometa, z taką pewnością stąpać mogą. Raptem zrobiło się jasno. Góry przed nami o fantastycznych konturach, uwydatniły się w świetle i długie cienie naszego pochodu odbiły się na nich. Na szczytach, któreśmy zostawili za sobą, pasterze rozpalili wielkie ognie, i jakiś czas jechaliśmy wśród tej nadzwyczajnej iluminacji. Zjechaliśmy nakoniec ze szczytów i w ciemności na płaszczyźnie ujrzeliśmy wśród drzew białe domostwa wsi Archangelos, gdzieśmy zostali na nocleg. Przez cały ten czas jechaliśmy w milczeniu, które przerywał tylko głos wieśniaków, poganiających muły i idących za nami.

W środku wsi, pogrążonej w czarnych cieniach, ogień błyszczał przed drzwiami domostwa, które nam

miało dać spoczynek, i rembrandtowskiem światłem uwydatniał zgromadzonych koło niego mieszkańców. Cały dom składał się, jak wszystkie domy wiejskie na wyspie Rhodos, z jednej wielkiej izby, przedzielonej wpoprzek na dwie połowy arkadą, zakreślającą łuk ostry. W głębi za arkadą stały szafy drewniane z naczyniami, dzbanami, talerzami i całym dobytkiem. Na ścianie nad szafami błyszcząły bizantyńskie ikony przy świetle latarni, zapalonej na nasze przybycie, czy też na cześć świętych. Przed tem, z boku, lekkie po nad ziemię wzniesienie przykryte matami, na których złożyliśmy kołdry i gdzieśmy noc spędzili.

Zanim udaliśmy się do snu, ruch się zrobił w wiosce, zeszło się dużo ludzi i przyszedł pop miejscowy, brudny, odarty, z kołpakiem na głowie, którego Hartel ciągle nazywał biskupem, i który nam przedstawił swego syna, dwunastoletniego chłopca, imieniem Xenophont, chwając się, że pisać umie i pokazując jego szkolne kajety. Spożyliśmy razem z popem lekką wieszczkę z owoców i jaj, Arena ugotował nam w garnku herbaty i wyprosiwszy gości, spaliśmy wybornie po trudach dnia, przy otwartych drzwiach.

Dwie wsie, Malona i Massari, któreśmy przejechali na drugi dzień, ze wschodem słońca opuściwszy nocleg, dały nam wyobrażenie o żyzności tej ziemi i o jej bogactwie wtedy, kiedy za starożytnych czasów uprawiana była. Jechaliśmy długo najpiękniejszymi ogrodami, pełnemi roślinności, którą tylko w naszych cieplarniach widzieć można; rwaliśmy figi po drodze z gałęzi, wiszących nad naszymi głowami, i minawszy ten kraj ziemi obiecanej, dostaliśmy się znowu na skalistą pustynię i nad brzeg turkusowego morza, posrebrzonego pianą na brzegach. W cieniu skał nagich, na piasku nadmorskim, odpoczęliśmy chwilę, patrząc na nieskończony, a zawsze tak pociągający przed nami horyzont, i wy-

kąpaliśmy się w przezroczystych nurtach. Pokrzepiwszy siły łykiem koniaku, wdrapaliśmy się wreszcie na szczyty skaliste, jałowe, czerwone, o gwałtownych i chaotycznych formacjach, które oczom naszym zakrywały Lindos. Wspaniały widok! Odnoża morska, zakreślona przed nami daleko występującym przylądkiem, z ruinami zamku, który tak wyglądał, jakby był w tej sa-



Fig. 14. Akropolis z zamkiem rycerzy w Lindos.

mej, czerwonej, o jakichś ciepłych, pomarańczowych tonach skale wykuty. (Fig. 14). Przed tem, w dolinie, wśród bladej czy szarej zdaleka zieloności, białe domostwa osady, z kilkoma minaretami, i wszystko ujęte w ramy błękitu i na tle błękitu!

Zjeżdżając powoli ze stromej góry, przyglądaliśmy się długo temu widokowi. Droga zaczęła być kręta, raz kryliśmy się za skały, to znowu wysuwali na wolniejszą przestrzeń, z tym nieskończonym jak widnokrąg i tak wspaniałym widokiem. Przez ścieżki, zaledwo odgrozione od przepaści murem, wzdłuż skalistych wysokich

ścian, u stóp których rosły platany i szumiące źródła sączyły wodę z drugiej strony, dostaliśmy się w dolinę, do miasta, o płaskich, tarasowych zawsze platformach, zamiast dachów, nad domami, z palmami kołyszącymi swe wachlarze nad niemi, i ciasną uliczką, podążając naprzód, stanęliśmy przed domem, gdzie wisiała zielen winna o ciężkich gronach nad drzwiami, i gdzieśmy się zatrzymali. Był to prywatny dom Greka, imieniem Basilides, w którym mieszkał roku zeszłego Lanckoroński. Przyjęto nas gościnnie i z uśmiechem radości. Zastaliśmy tam młodego utalentowanego malarza, nazwiskiem Giallina, urodzonego w Korfu, który przez Lanckorońskiego ugodzony, bawił już tu od paru dni przed nami dla zdjęcia widoków. Uradowany listami, któreśmy mu z Rhodos przywieźli, oświadczył nam on swoje usługi dla obejrzenia dobrze mu znanych ciekawości miejscowych. Bawiliśmy w Lindos w ten sposób przeszło dobę całą i popołudniu dnia następnego powróciliśmy z naszej wycieczki tążsamą drogą.

Trzy są rzeczy, które tutaj miały dla nas szczególniejszy interes: naprzód góra, dawna Akropolis, z rycerskim średniowiecznym zamkiem, następnie dorycka fasada w skale wykuta, wyglądająca jak świątynia, a stanowiąca wejście do nekropolu starożytnego, i na koniec, ze starożytnych, hellenistycznych, jak się zdaje, czasów pochodzący grobowiec, na szczycie skalistego przylądka, wchodzącego w morze, zwany przez lud grobowcem św. Emilionia.

Wdrapaliśmy się przy pałacu słońcu i w pocie czoła razem z Gialliną i dwunastoletnim, bardzo inteligentnym wyrostkiem, synem właściciela domu, który nas tak gościnnie przyjął i dał nam go za przewodnika, na szczyt góry zamkowej, wyższej o wiele od Wawelu, dźwigając się ze skały na skałę, z kamienia na kamień i dziwiąc się, że innej drogi do zamku niema. Zbliża

widziana, ta góra ma barwę szarą, o popielato-stalowych tonach, od których wydatnie odbijają płowozółte ściany fortyfikacyjnych murów, dokoła ją wieńczących, z wysokimi, kwadratowymi od czasu do czasu basztami, o blankach wyciętych w trzy zęby. Przez gotycką bramę dostaliśmy się do środka, mając przed sobą u szczytu wysokich kamiennych i zrujnowanych schodów — dumny donżon zamkowy, z wysokim erkierem u góry, na konsolach wspartym, i z ciemnym rozpadłej ściany otworem, w miejsce okna. Od wieży tej największej i najważniejszej, ciągnie się dość długa ściana dalszych zabudowań na lewo pod kątem, a między tą ścianą i wieżą biegnie śmiało zakreślony łuk, rzucony w powietrze i służący kiedyś za pomost komunikacji na tej wysokości. Na ścianie tej, prócz bardzo ozdobnego i rzeźbionego w szczegółach okna, mającego arabski charakter i opatrzonego z dołu wielkimi, w szarym kamieniu na tarczach herbami, prócz ciężkiej, kamienniej i naturalistycznie pojętej lilii, która wieńczy ostry koniec jego ostrołukowych ram, znać jeszcze na zębach górnych rzeźbione również starannie podpory sztandarów, co kiedyś z tych murów powiewały i były widziane z dalekiego morza. Silny gzyms pod zębami uwydatnia ścianę, a zeschłe krzaki zieleni trzymają się muru i drżą poruszone wiatrem.

Charakter tego wejścia, piętrzącego się coraz wyżej i dumniej, jest przepyszny i zastanowić musi każdego, co wie, jak wymownie pomniki świadczą o duchowej wartości tych, którzy je wzniesli. Przeszedłszy wieżę pod olbrzymim sklepieniem, ujraliśmy cały środek podwórca zamkowego na szerokich przestrzeniach, zasypany rumowiskami. W wieży tylko dochowała się w części wielka izba, przedzielona kominem na dwie połowy. Nad kominem fresk zniszczony, przedstawiający św. Jana Chrz. z Barankiem Bożym w bizantyń-

skim stylu, lecz z łacińskim napisem: »*ecce Agnus Dei*«, na banderoli w ręku, a obok z dwóch stron cztery wielkie malowane herby rycerskie, wśród których uderza jeden Piotra d'Aubusson, złożony z czterech krzyżów na krzyż, z kardynalskim kapeluszem, jako oznaką godności, którą piastował ten jeden z wielkich mistrzów zakonu. Na szlaku czerwonym, otaczającym ścianę dookoła, są jeszcze ślady delfinów, lilij białych i innych znaków herbowych. Obok wieży sterczą bizantyńskie ruiny kościoła św. Janowi poświęconego, z potrójną absydą od wschodu, z gzymsami marmurowymi, białymi, ornamentowanymi staranną plecionką i płaskimi kwiatami we wklęsłościach, przy ścianach, złożonych naprzemian z kamieni i cegły. Po drugiej stronie podwórza stoją mury sali kapitulnej, z wielkim okapowym kominem i mieszkaniami obok. Znaczna część platformy jest podmurowana na arkadach, dla powiększenia i zrównania przestrzeni, tak, że się często po sklepieniach chodzi, pod którymi mają się mieścić, jak wszędzie w takich wypadkach, zaczarowane skarby, wedle ludowego podania, i często omija otwory, grożące zapadnięciem.

W podstawach swoich zamek ten pamięta dwudziestego czwartego z rzędu W. Mistrza zakonu, a pierwszego mistrza rodyjskiego, Foulque de Villaret, zdobywcę Rhodos, który się w nim bronił przed zbuntowanym zakonem. Skutkiem zniesienia Templaryuszów, olbrzymie ich dobra w znacznej części przeszły na zakon św. Jana Jerozolimskiego, co jednocześnie ze zdobyciem wyspy nagromadziło w rękach w. mistrzów tak wielkie bogactwa, że te prowadzić musiały do nadużyć. Foulque otoczony sławą zdobywcy, z namiętnością i dumą niepohamowaną gwałcił wszystkie reguły i prawa, a skoro go rycerze chcieli złożyć z urzędu i pociągnąć do odpowiedzialności, zamknął się w tym zamku i opór im stawiał do końca. Zastosować do niego można było

w pełni te piękne, a tak wymownie charakteryzujące tych wyniosłych ludzi słowa, które do niedawna czytać się dały nad wejściem do sali kapitulnej jednego z zamków syryjskich zakonu:

Sit tibi copia, sit sapientia, formaque detur;
Inquinat omnia sola superbia, si comitetur.

Przychodzą one na myśl na widok tej dumnej ruiny, jakby stworzonej, wśród tego otoczenia, na gniazdo takiego sępa.

Ale to nie wszystko. Wśród złomów i ciosów, zarosłych suchem zielskiem, napotyka się tu co chwila starożytne marmurowe bloki z napisami, które Hartel z wielkim trudem przy pałacu słońcu, a w pocie czoła odczytywał. Góra zamkowa, była to Akropolis starożytnego Lindos, sławnego świątynią Ateny, i ruiny tejsze weszły w skład średniowiecznej budowy, z pod zwalisk której je powoli czas wyłania i wydobywa na wierzch. Między innymi znaleźliśmy tam postument z szarego, miejscowego marmuru, o niebieskawych tonach, ikonicznej jak się zdaje statui, na której z pięknej epoki datujący napis świadczył, że ją mieszkańcy Lindos postawili Agorastritesowi, obywatelowi swemu, za zwycięstwo odniesione w igrzyskach Olimpijskich. W ten sposób wspomnienia najświetniejszych czasów starożytnego świata łączą się na tej górze i w tym zamku, ze wspomnieniami bohaterskimi średniowiecznego, chrześcijańskiego rycerstwa. Dwa światy, tak różne i tak wielkie same przez się, stają nam naraz przed oczyma. Patrzyliśmy z góry na nieskończoność lazurowego morza, odbijającego się o skały brzegów, przypominających Amalfi. Białoskrzydłe mewy unosiły się pod naszymi stopami, a sęp szybował po nad najwyższą wieżę w przestworzu. W środku zamkowej platformy sterczy wśród rumowisk wysoko giętki pień palmy, która kiedyś ko-

łysała swój liściasty wachlarz nad tą ruiną, lecz piorun ją przed miesiącem roztrzaskał...

Naprzeciwno góry zamkowej i tej starożytnej Akropolis zarazem, za głęboką doliną, w której się kryje rozrzucone miasto, a na stoku, z któregośmy do Lindos zjeżdżali, wznosi się na sztucznie w skałę wykutej i półokrągło zakreślonej terasie, starożytna fasada dorycka, jakby świątynia, przyparta do góry, która służyła za wejście do grobowców. Góra została nad tą terasą ścięta i w jej żywej ścianie wyżłobiono kolumny z kapitelami i architrawem, który w samym środku skutkiem trzęsienia ziemi opadł i otworzył za sobą i za opadłą kolumnadą ciemne lochy grobów. Części architrawu i bocznych kolumn, ze wszystkimi charakterystycznymi szczegółami, są z dwóch boków dobrze zachowane. Poważny, ciężki, prawdziwie monumentalny nastrój stylu, daje tej ścianie jakiś potężny wyraz i akcent. Wszystko ma kolor czerwonej, spalonej słońcem skały, o gorących tonach, przy których wyraziście odbija świeża zieleń, porosła na gzymsach i złomach. Nie wiadomo, co większe robi wrażenie, czy to dzieło męskiego ducha i sztuki, czy ta siła natury, która wycisnęła na nim piętno zniszczenia, nie zacierając godności i powagi w upadku. Na terasie leżą olbrzymie, z szarego kamienia kute *tambury*, czyli podstawy ołtarzów ofiarnych, otoczone dobrze rzeźbionymi festonami i głowami byków dokoła, takieżsame, jakie się często znajdować mają na wyspie Kos i w Halikarnasie, a zatem noszące stylistyczne cechy kraju. Wszystko, boki skaliste tej doryckiej fasady, a nawet cała podstawa terasy, jest podziurawiona sztucznie stolami ciemnych, nieregularnie rozrzuconych grobowcowych otworów, zrabowanych oddawna i pustych dzisiaj. Kiedyśmy usiedli na tych podstawach ołtarzów, aby się temu przyjrzeć, cały rój jaskółek, gnieźdzących się pod gzymsami, zerwał się

raptem i muskając ziemię pod naszymi stopami, tak blisko, że je ręką dotknąć można było, uleciał na przeciwną dolinę. U stóp tego grobowca, czy też nekropoli z fasadą świątyni i u stóp dźwigającej ją platformy, rozciąga się w tej dolinie miasto. Białe jego domki, odbijające wyraziście od ciemnej i czerwonej ziemi, z zielenią drzew i ogrodów, staczają się nad brzeg morza, niosącego wzrok i myśl w nieskończoność. Za doliną zaś sterczy naprzeciwko góra zamkowa z murami i basztami zębatego, którą jaskrawo w tej chwili oświecały ostatnie promienie zachodzącego słońca. I tutaj zatem, wyraźniej jeszcze i wymowniej, dwa światy stoja, jeden patrząc w twarz drugiego, uosobione w dwóch charakterystycznych i tak do wyobraźni przemawiających pomnikach.

Na drugi dzień rano, po wschodzie słońca, zeszliśmy na brzeg morski, gdzie są w skałach kute ślady starożytnych zabudowań. Widzieliśmy po drodze części murów klasycznych i na spadku góry zamkowej ocalałe półkoliste wycięcie amfiteatru. Na łódce rybackiej puściliśmy się potem, sami wiosłując, po przezroczystych nurtach, i omijając sterczące w nich skały, dostaliśmy się na ten skalisty, wąski, wysunięty w morze daleko przylądek, na którego wierzchołku wznosi się tak zwany grobowiec św. Emiliona. Z kamienia skacząc na kamień, trzymając się skał rękoma, dźwignęliśmy się z trudem na wierzch, aby w cieniu tej wspaniałej ruiny odetchnąć przestworem otaczających ją błękitów. Jestto z regularnych, wielkich ciosów, starannie na wysokim cokole zbudowany okragły budynek, mogący wynosić 10 metrów w przecięciu. Ma wydatnie i pięknie profilowany gzyms u góry i kończy się dzisiaj stożkowato, schody tworzącymi stopniami. Kiedyś oczywiście ustępy tych schodów były wypełnione i grobowiec przykryty marmurowymi płytami, o piramidalnem nachyleniu, kończył

się brązową, złoconą szyszką pinii, lub statua na ściętym szczycie, i błyszczał daleko w słońcu na morskim widnokręgu. Przez otwarty mur zajrzeć można do wewnętrznej kamery, w której rybacy, czy pasterze szukający noclegu, zawiesili drewnianą latarnię. Na podłodze znać zgliszczce ogniska. Od żółtej, chropowatej powierzchni skał i od złomów rozrzuconych wokół, odbijają się wyraziście i pięknie gładkie ściany ciemnego zaokrąglonego muru. Wszystko razem ma tę potężną, monumentalną cechę, która tak cechuje dzieła starożytne. O ileż piękniejszy jest ten tak wysunięty w morze i rozbijającym się o jego podstawy falami otoczony grobowiec, od tego, który Chateaubriand wykuć sobie kazał na skale Oceanu w S. Malo w Bretanii. Tam płytę kamienną z nazwiskiem poety otacza krata żelazna, mizerna, nędzna, słaba; tutaj pomnik wyrasta ze skały, jakby wyrzucony siłami natury i stanowiący z nią nierozdzieloną i jednolitą całość. Cała różnica uczuć i instynktów dwóch światów w tej różnicy znajduje swój wyraz. Tam wszystko jest nieco chorobliwe i sztuczne, obrachowane na efekt i pozę przed sobą i światem, tutaj pokrewne uczucia z elementarną potęgą manifestują się same przez się.

Na tych trzech głównych jednak, jakeśmy się wyrazili wyżej, punktach, interes artystyczny i naukowy tej miejscowości się kończy. Szczególniejszy charakter ma samo miasto. Obok domków nowożytnych, pobielonych wapnem, o płaskich przykryciach, zamkniętych po większej części od zewnątrz, otwartych i opatrzonych często perystylem wewnątrz, o podłogach wyłożonych mozaiką z drobnych morskich kamyków, szarych przy czarnym deseniu, ubranych w zieleń, obok tych domów, powtarzających się w tejsamej formie i rozmiarach na całej wyspie, są tu jeszcze inne domy. W zaułkach i uliczkach przez nie utworzonych uderzają nas

i zwracają uwagę budynki, pokrewne tym, chociaż wiele ozdobniejsze od budowli, któreśmy widzieli na przedmieściach w Rhodos i porównywali ze staroperskimi grobowcami wieżowymi. O jednym pięttrze, z drzwiami jednemi zwykle na dole i kilku oknami u góry, mają one, jak tamte, formę wielkich, podniesionych sześcianów, o ścianach z ciosowych, miejscowych kamieni i ornamentach rzeźbiarskich niezwykłej oryginalności. Co chwila pokazuje się nad białymi murami ulicy szczyt takiego monumentalnego budynku, lub zastanawia w perspektywie bogata fasada, przypominająca Kordubę lub Grenadę. Drzwi zwykle ostrołukowe, lub jeszcze częściej zakreślone łukiem tak zwanego »oślego grzbietu« w sposób wschodni, ujmuje jak w ramy dokoła wyrzeźbiony sznur czy też gzyms, złożony z powtarzających się obok siebie maleńkich tureckich nisz. Nad prostokątnym otworem drzwi właściwych, w polu w ten sposób powstałem, mieszczą się rozmaite ornamenty. Widać między nimi dwa koguty zwrócone do siebie, a w środku lilię heraldyczną i nad tem dwie gwiazdy; to znowu inne ptaki i jakieś fantastyczne rośliny, w środku których krzyż świadczy o chrześcijańskim początku. Często zawikłane monogramy z liter greckich i napisy w greckim języku, wplatają się w tę ornamentację, towarzyszą jej na listwach, lub grają znaczniejszą rolę w samym polu. Daty wyrzeźbione wśród tego arabskimi, naszymi cyframi, mówią o XVII wieku. W sąsiedztwie domu, który nam dał schronienie, czytaliśmy rok 1643. Obok drzwi, z boku wpuszczone są w mur, w rzeźbiony sznur oprawne, podobnież zdobne i tensam mające charakter tablice. Zwykle piętro od dołu jest gzymsem w formie także plecionego sznuru oddzielone, jakieśmy to widzieli w pomnikach rodyjskich, a nad tem wznoszą się prostokątne lub wydłużone ostrym łukiem w takiż sznur lub gzyms z nisz ujęte okna. Wszystko

ścięte u góry, kończy się linią poziomą bez okapu i dachu. (Fig. 15).



Fig. 15. Jeden z domów w Lindos.

Dodać do tego należy, że cała ta ornamentacja jest wycięta z wielką precyzją w kamieniu, lecz płaska i gładka na powierzchni. Cios budowy, z drobnych i re-

gularnych sześciątów, jest ciemny na ścianach, a czerwony na gzymsach i ornamentach, niekiedy pobielonych wapnem. Całość robi wrażenie bardzo malownicze, regularne i proste, a fantazyi pełne. Do niektórych domów prowadzi od ulicy podwórko wyłożone flisami i od niej zamknięte prostokątnymi drzwiami lub ostrołukową bramą w białym murze, obwieszonym festonami zieleni.

Zrazu na pierwszy rzut oka sądziłem, że to są domy tureckie; krzyż na nich i greckie napisy wyprawały mię z błędu. Myślałem później, że pozostały tak, jak im tak pokrewne pomniki rodyjskie, po jerozolimskich rycerzach, lecz daty XVII w., kiedy już dawno na wyspie rycerzy nie było, kłam temu zadały. Trzeba było się rozpatrzeć w masie innych zabytków kraju i w dziejach, które przechodził; trzeba było objąć okiem dalekie sąsiedniej Azji przestrzenie, aby ten oryginalny charakter i tę mieszaninę bizantyjskich, łacińskich i tak wybitnych arabskich czy perskich cech, wobec tych dat zrozumieć. Pokrewieństwo z opuszczonemi willami rodyjskich przedmieść, jest widoczne. Jedne i drugie przypominają staroperskie wieżowe grobowce z Naksze-Rustem i z Murgab, nie dlatego, aby między nimi a tą grobowcową architekturą istniał związek bezpośredniej filiacji, ale dla tej prostej przyczyny, że mają wspólne z nią źródło. Grób jest mieszkaniem wiecznym, i najstarsze cywilizacje dawały mu zwykle formę doczesnego domu. Sześcienna kamienna wieża syryjskiego domostwa, stała się prototypem obu, rozeszła się na zachód i przyjęła tutaj. Oczywiście jest rzeczą przytem, że jerozolimscy rycerze z Syrii przybyli, sami arabskimi właściwościami przesiąknięci, nie mieli dość sił francuskich i zachodnich do skutecznienia swych architektonicznych przedsięwzięć, i że w miarę czasu, coraz częściej musieli się posługiwać greckimi i bizantyjskimi rzemieślnikami. Jest rzeczą charakterystyczną, że nawet

język najstarszych napisów jest łaciński lub starofrancuski, a później staje się nim coraz powszechniej grecki. Tożsamo dałoby się wykazać na słabych pozostałościach malarstwa tych czasów. Miejscowe i wschodnie pierwiastki zaczęły powoli podnosić się coraz silniej i występować na wierzch. Doszło do tego, że lilia herbowa nad oknem zamkowym, jak w wielu innych podobnych wypadkach, straciła heraldyczną stylizację i przybrała ciężką naturalistyczną cechę, jedynie dla ludzi miejscowych zrozumiałą. W drugim dziesiątku XVI wieku Soliman opanował Rhodos, lecz i za rządów tureckich miało ono czas względnej swej świetności. Chrześcijańscy mieszkańcy Lindos, wzbogaceni nadmorskim handlem, doszli do znacznych fortun i wtedy, ulegając otaczającej ich wschodniej, persko-arabskiej i tureckiej atmosferze, a nie wyrzekając się mimo tego rodzinnych tradycji, wzniesli te domy, powiedzieć można pałace, w których stylu odbiła się cała historia. Pokazuje się zatem, że i w stosunku do Azji, charakter wyspy Rhodos nie zmienił się od starożytnych czasów, i że różnica jej w tych dwóch epokach polega tylko na zmianach, jakim uległa ta cała część świata.

Wedle tradycyi żywej na wyspie, niewolnicy perscy mieli zaprowadzić tutaj przemysł majolik. Naczynia i talerze tutejsze, bogato ornamentowane w różnobarwne kwiaty o perskim rysunku i przepysznej kolorystycznej gammie, błyszczą jeszcze jak klejnoty na ścianach wielu domów, są bardzo poszukiwane i sławne, lecz należą już do rzadkości, za którą się drogo płaci. Na niektórych poznać można styl pokrewny temu, który w rzeźbiarskiej dekoracyi domów uderza. Domy te wewnątrz, jak wszystkie domy greckie, składają się z wielkiej jednej i wysokiej halli, przedzielonej łukiem na dwie połowy. Na ścianie przeciwległej wejściu, za łukiem takim, widzimy całe szeregi starych talerzy, mie-

niące się i błyszczące w półcieniu. Niektóre z tych domów mają jeszcze belkowane i w podobny sposób polichromowane stropy. Ptaki zwrócone głowami do siebie i dziobiące winogrona, orły dwugłowe, kwiaty i rozety przy geometrycznych wzorach barwy żółtej, niebieskiej i czerwonej na ciemnym tle, pokrywają je i tworzą pociągający oko efekt.

Jak się to wszystko raz widzi, to się nie zapomina. Chciałbym być malarzem i akwarelistą, aby móżdżek zbierać te wszystkie wzory i zabrać ze sobą. Niestety, poprzestać muszę na tym suchym i bladym opisie, który o nich dać może tylko słabe wyobrażenie. Lanckoroński pisał mi przed rokiem z pierwszej swojej podróży, że Lindos, to Amalfi, Grenada i brzegi Renu ze swemi zamkami w jednym obrazie i w jednej całości. To wyrażenie, które mi się wówczas niezrozumiałem wydało, stanęło mi obecnie w całej swej prawdzie przed oczyma.

Wróciłem do Rhodos, nocując po drodze we wsi Malona, w domu Greka, nazwiskiem Themistokles. Część nocy była księżycowa i mary wrażeń odniesionych prześladowały mię, zanim zasnąłem. Pozostawała nam jeszcze wycieczka do Jalissos.

2 października 1884 r.

Wiatr szumiał i huczał noc całą. Onegdaj o 8-ej rano, razem z Hartlem, Malczewskim i Gialliną, który z nami do Rhodos powrócił, ruszyliśmy na mułach w drogę. Charakter kraju z tej strony o wiele różny od strony przeciwnej, którąśmy widzieli, jadąc do Lindos. Brzegi tu bardziej stromo spadają do morza. Skorośmy opuścili miasto, mieliśmy na lewo dzikie olbrzymie złomy skały, o szarych barwach i wyrazistych konturach, zwalone z wierzchołka Monte Smith. Tworzyły one na tle nieba wydatne kształty o ściętych geometrycznie i jakby

ociosanych powierzchniach, a u ich stóp rozciągał się wazki, piaszczysty pas wybrzeża, którym kroczyły nasze muły. Morze też od tej strony miało tego dnia jakiś niezwykle charakter, mimo tej głębokiej poezji, która zawsze do duszy przemawia. Cały widnokrąg zakreślało szerokim smugiem indigo, posrebrzonym tu i owdzie; bliżej było zielonawe, przezrocze, ale ciemne, a jeszcze bliżej przybierało na szerszej przestrzeni barwę seledynową, czasami jakby mlekiem lub wapnem zaprawną. Nareszcie mięszając się w gwałtownym ruchu z piaskiem i kamieniami wybrzeża, uderzało o nie ciemno-brunatnymi, obramowanymi pryskającą pianą falami. Za tą wielką przestrzenią ruchomego żywiołu, o bezmiernych liniach, rysowały się na jasnym niebie góry dalekiej Karyi, oświecone słońcem i poplamione cieniami gnanych wiatrem chmur. Z jednej strony te piętrzące się i zakrywające horyzont dzikie kontury skał, a z drugiej ta nieskończona przestrzeń o kapryśnych barwach, tworzyły razem fantastyczny kontrast.

Patrzając na to i słuchając w zadumie tej gwałtownej i zawsze tak pociągającej muzyki fal, wyjechaliśmy na żyźniejszą i bardziej odkrytą płaszczyznę, na której leży wioseczka Trianda, służąca za letnie mieszkanie bogatszym mieszkańcom Rhodos. Domy małe, bez piętra, lub z jednym piąterkiem, z kamieni ciosowych, podobne do tych, któreśmy bliżej jako wille przedmieść rodyjskich poznali, i które są tak charakterystyczne dla wyspy, czasami z okrągłą wieżyczką, wspartą na ostrokątowym kroksztynie, z prostokątnymi oknami, zawsze bez dachów, ścięte u góry, owinięte roślinnością drzew oliwnych i figowych, czasami platanów i olbrzymich kaktusów, przeglądających z za murów, robią sielskie i z powodu swej czystości pociągające wrażenie. Czystość ta tembardziej uderzała, że to był dzień świąteczny i że dzieci i kobiety siedzące na progach

i goniące ciekawym wzrokiem przejezdnych, ubrane były w jasny i barwny strój. Z Triandy dostaliśmy się przez opalone słońcem, jałowe i gdzieniegdzie tylko oliwnymi drzewami pokryte pola, do stoku góry *Philermos*, u stóp której rozciągało się przed wiekami *Jalissos*. Góra ta znana w starożytności pod nazwą *Ochyroma*, stanowiła *Akropolis* tego miasta, którego dziś śladów niema. Stała na niej świątynia *Posejdona* i *Fenicjanie* najdłużej się tutaj bronili przed inwazyą *dorycką*, a nawet część ich jakaś złała się z ludnością przybyłą i weszła w skład *arystokracji miejscowej*. Nazwa dzisiejsza *Philermos*: »kochająca pustynię«, tłómaczyby się mogła żyznością jej stoków, przy pustce otoczenia, gdyby powstanie nazw nie miało prostszych początków. Wedle innego podania, nazywała się ona pierwotnie *Phili-hermeros*, od jakiejś erotycznej legendy, w której pośrednik wszystkich miłości, *Hermes*, grał rolę. Najprawdopodobniejszą jednakże jest rzeczą, że jestto dawna, starożytna nazwa, tylko zepsuta i zmieniona do niepoznania. Spadki tej góry od zachodu i południa, podziurawione są sławnymi grobami, z których w ostatnich latach wydobyte zostały zabytki, rzucające tak interesujące światło na początki greckiej kultury, i które tyle w świecie naukowym narobiły hałasu. Między zabytkami tymi na szczególniejszą uwagę zasługuje skarabeusz egipski z kartuszem *Amenophisa III* z XVIII dynastji, a zatem z XVI wieku przed Chr., i naczynia gliniane, dawniejsze od *mykeńskich*, chociaż im pokrewne ornamentacją, której *molluski*, *zoophity* i *annelidy morskie* za główny służą motyw. W zagłębieniach zatok oblewających te brzegi, przy tem powietrzu i świetle, morze jest niekiedy tak przejrzyste aż do dna, że płynąc łodzią, lub nachylając głowę nad wodą, można widzieć ten cały świat podmorski, rysujący się wyraziście w głębi przezroczystych kryształów. Rozumie się

wtedy, jak gięte tych tworów kształty, o tak delikatnych tonach, przemawiać musiały do wyobraźni rybaków i żeglarzy i utkwieć im w pamięci. Groby te jednak, po skończonej eksploracji, która się kosztem Brytańskiego Muzeum odbyła, zasypane dzisiaj, nie przedstawiają nic ciekawego. Interesującą jedynie jest sama góra i położenie, jakby wskazane na to, aby było siedliskiem jednej z najstarszych osad ludzkości. Ma ona kształt podłużnej, prostokątnej u dołu i ściętej szeroko na szczycie piramidy, jak mniej-więcej wszystkie najdawniejsze i prawdziwie klasyczne Akropola; przypomina zatem w ogólnych zarysach, mimo swych większych bez porównania rozmiarów, Akropolis ateński. Poorana od szczytu ku dołowi, tu i owdzie wyschłymi potokami i wąwozami, obrosła zielenią od zachodu i morza, panuje nad całą okolicą i widać ją dobrze z piaszczystego wybrzeża Kumburnu na naszym rodyjskim przedmieściu, tak, jak z góry S. Stefano.

Dźwigając się niezwykle stromymi ścieżkami i pochylając naprzód, aby na siodle nie stracić równowagi, mając po obu stronach las z jasno-zielonych pinii i woniących cedrów, zatrzymaliśmy się poniżej szczytu w uroczej miejscowości. Na terasie podmurowanej wysoko, stoi tu piętrowy dom, z balkonem wspartym na drewnianych słupach. Wokoło platany, drzewa mirtowe, oliwne i figowe, a wyżej, nad nim piniowy las, aż do wierzchołka. W tem zaciszu, otoczonym zielenią a otwartym ku płaszczyźnie i morzu, widać na tejsamej co dom wysokości, nieco dalej do góry przypartą, białą, murywaną altanę, a przy niej szarzeje stary bizantyński sarkofag, z ornamentem rzeźbionym z krzyżów, przeciętych strzałami, w szeregu wspartych na podwójnych kolumnienkach arkad. Służy on za zbiornik wody źródlanej, która szumiąc, pod festonami granatowych, obwisłych owocami gałęzi, do niego wpada. Na ławce tej

terasy i przed tym sarkofagiem, siedząc w cieniu platanów, których liściaste kosy wisiały nad naszymi głowami, wpatrywaliśmy się długo w szeroki przeciwległy krajobraz i w morze, mające przy jaśniejszem słońcu znowu swą zwykłą lazurową i uśmiechniętą barwę. Malczewski z Gialliną wydobyli przyrządy malarskie i szkicowali widoki, a my z Hartlem przygotowywaliśmy śniadanie. Wkrótce przybył gospodarz i właściciel, o długiej siwiejącej brodzie, z fezem na głowie, zamozny Grek, nazwiskiem Basilides Georgiades. Był on członkiem parlamentu tureckiego za prezydium Mehmeta Vefik Effendego i deputowanym z Rhodos. Przywitał nas z powagą dygnitarza i z gościnnością tutejszym mieszkańcom właściwą; kazał nam przynieść kawy, owoców i wina, a następnie dał nam syna swego za przewodnika do wejścia na szczyt góry i obejrzenia ruin.

Z trudnością wdrapaliśmy się tam przy palącym słońcu, trzymając rękoma zawoje korkowych hełmów, które nam wiatr z głowy zrywał, lecz trud się opłacił widokiem. Za nami ta przestrzeń morska z całą swą wielkością, którąśmy się już poniżej cieszyli, z wybrzeżem, z domkami Triandy, jaśniejącymi jak białe ziarenka porwanego różańca wśród szarej zieleności, ze ścianą gór Azyjskich dalej, a przed nami wielka dolina, zamknięta łańcuchem i szczytami Atairosu. Dolina ta, jałowa, opuszczona, ze ścianami żółtawych skał i stoków, smętna i melancholii pełna, ginęła we mgłach. Na szczycie płaskościętym i tworzącym rozległą platformę, prócz rumowisk, zeschniętego ostu i nielicznych oleandrów, na pierwszy rzut oka nic więcej nie widać. Przecinają go we wszystkich kierunkach, z kamyków i ciosów zebranych na miejscu ułożone zagrody, przez które trzeba przeskakiwać. Wkrótce jednak w zagłębieniu terenu pokazała się nam niepozorna ruina. Byłoto niewiele ponad poziom podnoszące się sklepienie, pod które nale-

zało spuścić się po złomach. Jedyna pozostałość sławnego kościoła N. Panny z Philermos, głośnej cudami i opieką w dziejach zakonu, i zniesionego, jako punkt groźny, bo najwyższy i górujący nad miastem Rhodos przez W. Mistrza, Piotra d'Aubusson, w oczekiwaniu tureckiego oblężenia. Sklepienie to jest całe pokryte śladami ściennych malatur, podzielonych na trzy równoległe do siebie i z dwóch stron sobie odpowiadające pasy, przy zupełnie zatartym szczycie. W pierwszych pasach od góry zdają się one przedstawiać sceny z życia Chrystusa i Maryi; w drugich, klęczących szeregami średniowiecznych, w pełnych zbrojach rycerzy, zapewne w mistrzów i komandorów, z herbami na tarczach obok. Poniżej rozpoznać można dwóch świętych patronów rycerstwa, Ś. Michała i S. Jerzego, na koniach, którzy depcą smoków; a na ścianie przeciwległej wejściu, między nimi, z astragalu wyrasta lilija, na której między dwoma zielonemi palmami podnosi się znak zbawienia i godło zarazem zakonu. Malatury te miały być wykonane przez Włocha, Florentczyka, ucznia Cimabuego, ale ta tradycja na niczem jest oparta i w ocalałych resztkach nie znajduje dostatecznego usprawiedliwienia. Kontury są tak zatarte i zniszczone, że po długim i uporczywym wpatrywaniu się zaledwie można się tych scen i tych przedstawień domyślać. Są one przytem od dołu do góry pokryte tak zwanymi *grafitami*, czyli ręcznymi napisami zwiedzających, między którymi spotyka się nazwiska podróżników XVI wieku, a może i starsze.

Nieco dalej leżą okazańsze zwaliska jakichś kościelnych czy zakonnych zabudowań, noszących utartą nazwę Hagios Elias. Są wśród nich jeszcze piękne i śmiałe ciosowe sklepienia o starannych gotyckich gzymsach, pod którymi pasterze szukają nocnych legowisk. Na tej ziemi, w ten sposób, spotyka się ruinę na

ruinie, i tak, jak warstwy geologiczne o dziejach globu, tak tutaj warstwy ruin, jedne nad drugimi, o dziejach kraju i o znikomości rzeczy ludzkich świadczą.

Schodząc z góry, znaleźliśmy kilka kamieni z greckimi napisami, które nam przypominały Ochyromę, a między nimi piękną marmurową głowę starożytnej roboty, przeciętą od czoła wpoprzek nosa, wielkim wykutym w jej rysach krzyżem, z napisem na policzku: ΝΙΚΑ: Zwycięzca! Czy pierwsi chrześciance pozostawili ten znak tryumfu na pomniku bałwochwalstwa, czy ikonoklaści późniejsi dali nim wyraz swej obrazoburczej nienawiści, tego nie wiemy. W każdym razie ciekawem jest ona świadectwem namiętności, jakie każdy wielki przełom dziejowy budzi i wywołuje. Zanimieśmy zeszli, trzymając muły za cugle, w dolinę, i pożegnali gospodarza, odczytaliśmy jeszcze nawpół zatarty napis na kamieniu, służącym za schód do altany, przy której jedliśmy śniadanie. Dowodzi on, że cesarz rzymski, Wespazyan, Sebastos i Evergetes, ten właśnie, który pierwszy zniósł niezależność wyspy i przyłączył ją ostatecznie do państwa rzymskiego, wracając z Palestyny i zatrzymując się w Rhodos, zwiedzał Jalissos i Ochyromę, czego dotąd nie wiedziano. Późnym wieczorem stanęliśmy w naszej *locandzie*, po tej krótkiej ale miłej wycieczce, odkładając zwiedzenie Kamiros aż do powrotu z Azji.

10-go grudnia, 1884 r.

Powróciwszy po kilku miesiącach z naszej azyatyckiej wyprawy, zatrzymaliśmy się kilkanaście dni w Rhodos, czekając na statek, który miał nas zawieźć tążsamą drogą, którąśmy tu przybyli, przez Smyrnę i Ateny do Europy. Byliśmy znowu we trzech, ale tym razem z Lanckorońskim i Malczewskim, gdyż Hartel

opuścił nas już parę tygodni przedtem. Mieliśmy zatem dosyć czasu przed sobą, dla dokładniejszego zbadania wyspy. Pragnąłem poznać Kamiros, a Lanckoroński chciał zwiedzić wnętrze i niektóre góry, których jeszcze nie widział. Postanowiliśmy zamiary te uskutecznić jednocześnie i wyruszyliśmy znanym mi już zachodnim brzegiem przed dwoma dniami, wczesnym rankiem w głąb kraju.

Mimo spóźnionej pory roku, zimy czuć jeszcze w powietrzu nie było. Przejeżdżając przez Triandę, znaleźliśmy jednak tę uroczą wioskę zupełnie opuszczoną. Domy wzdłuż długiej i pustej ulicy, miały pozamykane okiennice. Na wołania nasze, głuche tylko echa odpowiadały. Zsiadłszy z mułów, pchnęliśmy bramę jakiejś willi kamieniem podpartą i ujrzelśmy się w mozaikowanym morskimi kamykami podwórku. Na białych kolumnach sterczała belka, odarta z zieleni, a olbrzymi czarny cyprys strzelał wysoko i zdawał się dumać o samotności. Za temi kolumnami i tym cyprysem, widać było smugę oliwnych lasów i daleko niebieską ścianę gór Azyi. Wszystko klasyczne i proste, ale i świadczące o pustce.

Po lewej ręce zostawiliśmy Akropolis Jalissos za sobą, i zjechaliśmy na pola urodzajne. Czarnoziem uprawiany w niektórych miejscach parą ciężkich, czarnych wołów, to znowu leżący odłogiem, gdzieniegdzie fontanna, ocieniona drzewami, a przy niej schronienie z beczkowem sklepieniem, bez dachu, otwartem ku drodze. Grupy drzew oliwnych, o pniach szarych, chropowatych i o liściach ciemnych, posrebrzanych zimowem światłem, jak kopy siana rozsiadłe na polach. Ścieżka często błotnista, zwłaszcza w wąwozach obrosłych zielonością. Na falistych i zielonych pagórkach, wszędzie kwiaty liliowe i białe anemonów, a po stronie prawej lazurowe, blade morze, z azyatyckim brzegiem we

mgłach skąpanym, ciągnącym się długo na widnokręgu. Dalej, jak oko sięgnie, skalista wyspa Chalkis, o jakichś idealnych tonach, między którą a lądem majaczejną mniejsze skały w morzu. Taką była droga.

Minęliśmy wioskę Kremasti, gdzieśmy zjedli śniadanie, i przedostawszy się wpław przez kilka strumieni i kilka innych wiosek, stanęliśmy pod zachód słońca w miasteczku Kalavarda, gdzieśmy w domu przewodnika, nazwiskiem Lefteri, mieli spędzić nocleg. W obu tych głównych osadach, w Kremasti i Kalavardzie, dla nas, którzy przez Ruś tak się blisko bizantynizmu dotykamy, kościoły wiejskie miały szczególniejszy interes. Są one po większej części wielkie i czysto utrzymane, lecz tak, jak inne większe budynki na wyspie, o sklepieniach uwydatnionych nazewnątrz i nie przykrytych dachem. Liczne półokrągłe zakończenia fasady Ś. Marka w Wenecyi, są niczem więcej, jak pozostałością takich odkrytych, bizantyńskich sklepień; ale gdy tam kryje je odpowiednia ornamentacya i odwracają od nich uwagę kopyły, to tu półkolisty, beczkowy ich kształt występuje w całej nagości i nadaje budowie jakiś niedokończony pozór. Kościoły te nie należą do tak zwanej architektury dośrodkowej i centralnej, którąśmy zwykli uważać za typową dla bizantyńskiego budownictwa, ale są zawsze podłużne i jednonawowe. Pobielone wapnem od dołu do góry, tak zewnątrz, jak wewnątrz, mają złoczone ikonostazy, z jaskrawymi obrazami świętych, wśród których zwraca uwagę Ś. Jan Ewangelista ze skrzydłami, taki, jakiego czasami widzieć można, chociaż wyjątkowo tylko na Rusi. Otaczają je murem ogrodzone i staranną mozaiką z morskich kamyków wyłożone podwórka, z kamiennymi płytami w napisy opatrzonych grobowców. Często stoi koło nich w pewnem oddaleniu wieża, grająca rolę dzwonnicy, złożona z przejrzystych arkad, wznoszących się kilku piętrami w górę, jedne na

drugich, i uwieńczona zaokrągloną przejrzystą również czapką, jakby koroną z krzyżem, między dwoma cienkimi piramidalnymi stożkami. Bieleje to zdaleka na tle krajobrazu, i uwydatnia się pod tem niebem w szczegółach. W Kalavardzie, gdzie się terasa kościelna wznosi nad samem morzem, miejsce takiej wieży zastępuje przedsionek na arkadach wsparty, u sklepienia którego wisi brązowy dzwon, z Marsylii sprowadzony, czego dowodzi położony na nim francuski napis. Co zaś najciekawsza, to, że w obu tych kościołach, a prawdopodobnie i w innych, którychśmy nie badali bliżej, na zewnętrznej południowej ścianie od wejścia, jest pod szczytem wyrzeźbiony lew z zakręconym i ku paszczy zwróconym ogonem, pomalowany niebieską farbą, monstualny, niezgrabny i przypominający tych lewków, których widzujemy na naszych żydowskich malaturach i dekoracjach bóżnic, a które mają bezwątpienia tężsamą azyatycką, i kto wie, czy nie assyryjską tradycję. W Kremasti kroczy on sam jeden; w Kalavardzie jest przed nim umieszczone cyprysowe drzewo, tak, jak się to spotyka na assyryjskich płaskorzeźbach i w staroperskich ornamentach.

Pół godziny drogi od Kalavardy, leży zasłonięte górami Kamiros, gdzie przed laty uskutecznione wykopaliska przez Salzmanna i Billiotego, miały jeszcze więcej rozgłosu, jak te, o których mówiliśmy z powodu Jallissos. Dały nam one wyobrażenie o sztuce fenickiej i przyczyniły się do wyjaśnienia jej naśladowniczego i mieszanego charakteru. Wśród grobowców takichsamych i taksamo w wapiennej skale kutyh, jak syryjsko-fenickie koło Gebal i Ruad, semickiego pochodzenia, wydobyto tu znaczną ilość naczyń, o nadzwyczajnych formach, zawsze glazurą krytych i szkieł wzorzystych i barwnych, wazy do wonności w kształcie greckich hełmów i jedyne dotąd nam znane naczynie w formie

morskiego delfina, z greckim napisem, pokryte glazurą, które należy do ciekawości Brytańskiego Muzeum. Wszystkie te zabytki, starsze w każdym razie od inwazyi doryckiej z VIII wieku przed Chr., stwierdziły i wyjaśniły nam wiele podań starożytnych, które były dotychczas uważane za bajeczne, i nowe światło rzuciły na wstępną grecką historję. Lanckoroński z Malczewskim zostali w domu Lefterego, a ja ugodziwszy pięknego i inteligentnego chłopca, któremu dla pośpiechu Malczewski odstąpił swego muła, puściłem się dalej dla rzucenia okiem na położenie tej miejscowości.

Skoro się tylko opuszcza Kalawardę, kraj przybiera inny charakter. Okrąża się długie wzgórze i przez urodzajną dolinę z wartkim w głębi potokiem, która wysuwa się wprost nas i zagina pod kątem, aby nam zastąpić drogę, wjeżdża się na wyniosłe garby gór, ciągnące się aż ku morzu. Z wierzchołka tych garbów mamy po lewej ręce zagięcia dopiero co opuszczonej doliny, pokrytej grupami oliwnych drzew; a po prawej, za ostrą linią górskiego widnokręgu, morze z brzegami Azyi w oddali. Przy wspaniałym zachodzie widok ten miał w swej prostocie prawdziwie klasyczny urok, przypominający freski Rotmana w Pinakotece Monachijskiej i ilustracye Prellera do Odyssei, z całą świeżością kolorytu, którą tylko natura dać może. Dolina o szerokich liniach, pełna ciszy i spokoju, pogrążona była w przezroczytych i głębokich cieniach; blaski słoneczne, o białych i jakby cytrynowych barwach, wypełniały firmament, a morze z brzegami Azyi i wyspą Chalkis, miało delikatne, liliowe, nieopisaney lekkości i szlachetności tony. Trzy barwy: czarna, fioletowa i żółta, przy całym bogactwie odcieni i całej dramatyczności kontrastów, składały się na wielkie masy i na jeden efekt. Powiedziałbyś, że cały krajobraz wykuty był w górskim kryształ, i że przez pryzmat jego prze-

puszczone światło, rozłożyło się na te trzy barwy, żywe i promienne jak w tęczy. Długośmy stąpali temi garbami, na których rosną iglaste krzaki i karłowate pine, napawając się tym widokiem. Wtem chłopiec jadący przedemną, wskazał mi palcem Kamiros. Zjeżdża się ze szczytu nieco niżej i ma się przed sobą krótki, spadzisty, rozszerzający się coraz bardziej i coraz głębszy wąwóz ku morzu. Wypełniony on jest krzakami i od morza zasłania go wpoprzek góra w formie ściętej piramidy, o wiele mniejsza i niższa od Ochyromy, którą z dwóch stron ujmują wązkie ramiona wąwozu. Na górze tej, pokrytej karłowatą roślinnością i coraz ciemniejszej przy nadchodzącej nocy, mieściła się Akropolis, a za nią na szerokiej płaszczyźnie nadbrzeżnego piasku leżało starożytne miasto. Wszystkie stoki i spadki są siednie wypełnione są grobami. Położenie jest jakby stworzone na starożytne i obronne emporium handlu.

Lefteri, jestto przystojny, wygadany chłop, mówiący po francusku jak Francuz, mający piękną młodą żonę i ładne dzieci, a dom takiżsam, jak inne domy wiejskie tutaj. Służy on za przewodnika od lat cudzoziemcom zwiedzającym wyspę, zna, jak twierdzi, najlepiej wszystkie jej zakątki. Pod jego przewodnictwem zatem wyruszyliśmy w głąb gór, aby się dostać na szczyt Leftopeda, wysunięty od Atairosu ku północy i skąd, jak nam mówiono, można okiem wyspę objąć, przynajmniej na tym jej krańcu, i mieć przed sobą z obu stron morze. Zamieniliśmy muły na konie, dla wygodniejszej i pospieszniejszej jazdy, i przed wschodem słońca minęliśmy kilka wiosek bielejących na wzgórzach, aby się wczesnym rankiem wpośród gór znaleźć. Jadąc naprzód w tymsamym kierunku i tążsamą drogą, którąśmy do Kalavardy przybyli, a później, coraz dalej i coraz wyżej na wschód, dotarliśmy do niepozornego klasztoru Kalopetra, leżącego na szczycie oto-

czonym górami, i pozostawiwszy konie na stromej ścieżce przed klasztorną zagrodą, spoczęliśmy chwilę. Pokazało się, że Letteri, chociaż się znajomością miejscowości tak chwalił, drogi nie znał, musieliśmy przeto wziąć stąd nowego przewodnika. Ksiądz w kołpaku, przystojny brunet, o czarnej, długiej brodzie, prosty jak chłop, dopomógł nam do sprowadzenia koni w dolinę. Poczem wdrapaliśmy się na wierzchołek, który się nam wydawał najwyższy, lecz przekonaliśmy się zaraz, że o trzy kwadranse drogi mamy istotną Leftopedę, zakrywającą stąd widok przed nami. Rzeczywiście stanęliśmy wkrótce u celu i ujrzeliśmy nieledwie całą wyspę, rozpostartą, jak wypukła geograficzna karta pod stopami.

Ku północo-wschodowi, za falistemi i ciemnymi wzgórzami, ciągnął się daleko jasny, piaszczysty i płaski pas Kumburnu ze ścianami wiatraków, błyszczących jak małe punkciki, i z murami Rhodos. Na lewo, od zachodu, za Monte Smith i za niewiele stąd wzniesioną platformą Ochyromy, o ścianach jakby ociosanych w wapieniu, Monte Paradiso, koło Kremasti, z charakterystycznym i jak dziób zagiętym szczytem. Jeszcze bliżej szeroka płaszczyna, poprzecinana potokami, o łożyskach bielejących przy ujściu, a za nią góry zakrywające Kalawardę i garby Kamiros. To wszystko z morzem, z wyspami i brzegami Azji, której Karyjskie wybrzeże jaśniało już śniegiem na szczytach. Na południe, ponury Atairos, zasłaniający horyzont i sławny w starożytności z tych brązowych byków, które rykiem swym miały ostrzegać wyspę o grożącym niebezpieczeństwie, a przed nim góra S. Elia. Na wschód zaś w kierunku Lindos, oryginalny szczyt Archangelos, wyglądający jak kołpak na olbrzymiej, zgubionej w ramionach głowie; z kolei poszarpany i zębaty grzebień Zumbu i za rozpadliną górskiego widokręgu kształtna góra Aphen-

dos, na tle szerokiej i gładkiej morskiej powierzchni, odzwierciedlającej słońce. Zdawało nam się, że stoimy na krańcu jakiejś tytanicznej łodzi, płynącej ku azyatyckim brzegom. Pierwsze plany poplamione roślinnością, chaotyczne w swych formach, przegowane światłem, a za linią ciemnych garbów, sine i niebieskie szczyty. Formacja ziemi od podstawy, złożona z przeglądającej tu i owdzie breccii, brunatnej i czerwonej, a nad tem z jaśniejszego, płowego i żółtawego wapienia, który w załamach i stokach tworzy równoległe warstwy ścian. Roślinność z mchu miękkiego jak aksamit, z krzaków iglastych, bochenkowatych i zielonych, a niekiedy szarych, z karłowatych pinij i z tak zwanego poziomkowego drzewa, rosnącego obficie, o kwiatach z drobnych różowych i białych dzbanuszków i o czerwonych smacznych jagodach, któreśmy jedli po drodze. Mieliśmy takie uczucie, jakbyśmy obejmowali w posiadanie ten kraj, oblany falami, który nam wypadało za parę dni opuścić.

Późną nocą wróciliśmy drugą stroną wyspy do Rhodos, przejeżdżając przez wsie Pithos, Koskino i przez przedmieście Zumbuli, koło tejsamej fontanny z platanem, która nas tak uderzała w pierwszej naszej wycieczce z Hartlem do Lindos. Przy czarnych konturach krajobrazu, na tle gwiaździstego nieba, wszystkie drzewa widać było pochylone od morskich wiatrów w jedną stronę.

12-go grudnia, 1884 r.

Mieliśmy wrócić do Europy. Za tą drugą bytnością mieszkaliśmy na temsamem przedmieściu, ale w nowym, świeżo postawionym hotelu, który przedtem skończony nie był i miał inny od *locandy*, bardziej europejski charakter. Przez wielkie szklane drzwi, wychodzące na

balkon, patrzyłem tu ostatni raz na morze, toczące swe nurty w nieskończoną dal, na białe żagle okrętów, na ciemne fale posrebrzone pianą, na góry za nimi odbijające blaski słoneczne i owiane lazurowymi mgłami, przy bladym i pogodnym niebie, myśląc o kraju, o swoich i czując tęsknotę powrotu.

Pod zachód słońca wyszliśmy z Malczewskim nad brzeg morski i obeszliliśmy część miasta wokoło, aby je raz



Fig. 16. Rhodos. Część miasta.

jeszcze pożegnać. Cały dramat zachodu ze słoneczną swoją glorią, napawał nas ze oczy i rozpierał nam piersi. Śpiewaliśmy głośno z radości. U nas już ślota, mrozy i śniegi, a tutaj palmy kwitną i pomarańcze dojrzewają na drzewach. Powietrze jak eter. Wróciwszy do siebie, usiadłem przy otwartym oknie. Czarne kontury widnokrzęgu, z wieżami strzelistymi kościołów, z minaretami, z grupami zębatego drzew, z masztami konsularnych bander na terasowych dachach, o linach i linjach jakby wrytych na firmamencie, a nad tem rubinowe, blade brzaski

i gwiazdy na sinem niebie. Morze szumiało od strony północnej, a widok ten kończyła czarna, wysmukła palma z ruchomym swoim wachlarzem...

Jeśli wspomnienie natury przemawia do wyobraźni, to jak ktoś słusznie powiedział, natura sama przemawia do duszy. W masie wrażeń, którycheśmy tutaj doznali, przeważa jeden ton. Żal minionych cywilizacyj, minionej wielkości i znaczenia. Dostraja się on do tęsknoty i tworzy z nią jeden chór. Radość i śpiew, wywołane światłem i powietrzem, jak dźwięk uderzeniem strun instrumentu, mijają. Pozostaje szlachetny, pogodny smutek, który nie wyklucza poczucia siły i moralnego zdrowia, jakie w każdej normalnej organizacyi podróż taka budzić musi.

III.

WAZY GRECKIE W NASZYCH ZBIORACH.

J. de Witte: „Membre de l'Institut.“ Description des Collections d'Antiquités conservées à l'hôtel Lambert. Paris. 1886. Wielkie 4^o, str. LXXX i 182, tabl. XXXVI i liczne figury w tekście.

Zbiór starożytności, którym poświęcona jest powyższa publikacya, jest własnością hrabiny Izabelli z książąt Czartoryskich Działyńskiej, i przewieziony został przed kilku laty z hotelu Lambert w Paryżu do Gołuchowa w W. Księstwie Poznańskiem, gdzie się obecnie znajduje. Zapoznaje z nim ona szeroki świat uczony. Wydana została w chwili, kiedy skarby ten zbiór składające opuszczały Paryż, jakby na pożegnanie, i najwymowniej świadczy o jego wartości. Zbiór ten gromadzony w kolei lat, w części przez samą właścicielkę, w części przez zmarłego jej męża hr. Jana Działyńskiego, przy pomocy takich znawców i archeologów francuskich, jak nieżyjący już dzisiaj Longpérier, Franciszek Lenormant i nakoniec najstarszy z nich wszystkich, a zawsze jeszcze pełen życia de Witte, składa się przeważnie z waz greckich. Pojedyncze jego okazy opracowywane już były przez tychsamyh uczonych, w takich naukowych przeglądach, jak *Revue* lub *Gazette archéologique*. Dzisiaj cały ze wszystkimi swymi okazami, staje nam przed oczyma. Autor jest prawdziwym Nestorem archeologii klasycznej. Razem z księciem de

Luynes i de Blacas, z Bunsenem i Edwardem Gerhardttem, należał jeżeli nie do założycieli, to do pierwszych, najczynniejszych i najbardziej zasłużonych pracowników sławnego *Instituto di corespondenza archeologica* w Rzymie, wtedy, kiedy ta wielka instytucja, która się w naszym stuleciu najwięcej do poznania starożytności przyczyniła, miała jeszcze swój szeroki międzynarodowy charakter i nie zamieniona została na dzisiejszy, ciasny cesarsko-niemiecki instytut.

Z nauką o wazach greckich jest nazwisko de Witte na zawsze i jak najściślej związane. Najważniejsza część prac i tak licznych publikacyj tego uczonego, była wazom poświęcona. On sam się może najwięcej przyczynił do wyboru i nabycia tych okazów, które w skład zbioru Gołuchowskiego weszły. Nikt więc nie był właściwiej wskazany do napisania dzieła, a raczej naukowego i ilustrowanego katalogu, temu zbiorowi poświęconego, do przedstawienia go publiczności od niego; nikt nie mógł być pewniejszym i bardziej uprawnionym przewodnikiem do ocenienia tych pomników, dla zrozumienia których niezawsze sam smak estetyczny wystarcza. Co do nas, ograniczymy się jedynie do ogólnego rzutu oka na ich znaczenie, w przeświadczeniu, że na naszym widnokrzęgu promień ateńskiego słońca powinien mieć szczególniejszy urok i że, przez wzgląd na jego ożywcze ciepło, tytuł i treść tego szkicu nam czytelnik z łątwością wybaczy.

Nauka o wazach greckich stanowi dzisiaj, kto wie, czy nie najważniejszą gałąź archeologii klasycznej. I to dla bardzo prostej przyczyny. Niema w całej spuściznie starożytności zabytków, któreby nas w tak znacznej ilości i w tak stosunkowo dobrym stanie doszły, jak wazy. Niema żadnych, któreby tak powszechnie na wszystkich przestrzeniach świata klasycznego były znajdowane, jak one. Obecnie, w samych muzeach europej-

skich i zbiorach, rachują ich ilość na przeszło 60,000 okazów, która się z każdym rokiem pomnaża. Niema nareszcie żadnego źródła, któreby tak wszechstronne rzucało światło na wszystkie strony życia starożytnego, i któreby razem tak wysokie nam dawało pojęcie o artystycznym poczuciu greckiem w ogóle, a ateńskiem w szczególności, jak te kruche i nietrwałe napozór, a jednak tak w istocie rzeczy niespożyte przez czas i zarazem tak misterne wyroby. Powiedziano słusznie pod pewnym względem, że należą one do najpiękniejszych rzeczy, jakie kiedykolwiek człowiek stworzył. Dziwnym jednak zbiegiem okoliczności, że wszystkich pozostałości starożytnego świata doszły nas o nich stosunkowo najskąpsze piśmienne świadectwa. Rozgłos ich był w odwrotnym stosunku do ich znaczenia. Chociaż grały tak wielką rolę w życiu, jak tego sama ich ilość dowodzi, to w piśmiennictwie nie pozostawiły prawie śladu po sobie. Oprócz pobieżnych wzmianek Arystofanesa, tudzież Aristotelesa i Strabona, żaden starożytny pisarz o nich nie mówi. W tem leży, kto wie, czy nie najważniejsza przyczyna trudności z ich badaniem związanych, i zarazem tego, że tak długo na nie i na ich ważność nie zwracano uwagi.

W drugiej połowie zeszłego stulecia i prawie jednocześnie z odkryciem Herkulaneum i Pompei, zaczęto je na większą skalę wydobywać w południowych Włoszech z grobów i powoli gromadzić, jako ciekawość. Z kolei znajdowano je w innych stronach Włoch, ale zawsze najobficiej w tych częściach półwyspu, które były siedliskiem starożytnych Etrusków. Uważano je też powszechnie za zabytki tych ostatnich. Hamilton, ambasador angielski na dworze neapolitańskim, który jeden z pierwszych zaczął się wazami specjalnie zajmować, przypisywał je Etruskom. Mniemanie to tak się rozpowszechniło, że do dzisiaj jeszcze szeroka publiczność

w całej Europie powszechnie je wazami etruskiami nazywa. Miało to tem większe pozory słuszności, że przez długi przeciąg czasu żadnych waz podobnych na ziemi helleńskiej nie znajdowano. Winkelmann pierwszy, z bystrością i intuicyą sobie właściwą i z tą genialnością poglądu, która go odznaczała, domyślał się w nich dzieł czysto greckich, ale uwagi jego pod tym względem nie znalazły szerszego echa. Dopiero koło r. 1830 archeolog niemiecki, Edward Gerhardt, zdając sprawę z największych, jakie dotąd dokonano, odkryć waz w *Vulci*, a zatem na ziemi przedewszystkiem etruskiej, w sławnem swoim *Rapporto Volcente* otworzył oczy światu uczonemu i w znacznej części dawny, utarty przesąd dotyczący ich pochodzenia obalił. Od tego czasu jednak upłynęło wiele czasu, zanim poszukiwania ostatnich lat dwudziestu na całym obszarze helleńskiego świata, nietylko wnioski jego pod każdym względem poparły, ale wazom samym dały tak wielką naukową doniosłość, o jakiej się uczonym zeszłego stulecia nie marzyło. Poszukiwania Schliemannna w Troadzie, a za nim innych francuskich i angielskich archeologów na wyspach Archipelagu i badania nad ich rezultatami, doprowadziły do przekonania, że w tych naczyniach glinianych, a nieraz jedynie w skorupach tych naczyń, doszły nas najstarsze ślady kultury na tej ziemi. Odkrycia pod tym względem mnożyły się z każdym nieledwie rokiem i w sumie swej pozwoliły nam wszystkie w ten sposób wydobyte z ziemi okazy, że tak powiemy, chronologicznie obok siebie ustawić; oznaczyć mniej-więcej czas powstania, rozkwitu i upadku tej ceramicznej przemysłu, i sformułować prawo, rządzące całym zamkniętym już i skończonym w sobie cyklem jej rozwoju.

Wiemy dzisiaj, że najstarsze z tych naczyń glinianych są wykonane tylko ręką, bez użycia garncarskiego kręgu czy koła, i że dekoracya ich ogranicza się do

najprostszej rytej a nie malowanej jeszcze ornamentacyi, tak, jak w naszych własnych przedhistorycznych popielnicach. Po tej, z linearnych i geometrycznych pierwiastków złożonej dekoracyi, następuje peryod, w którym się naczynia zaczynają malować i w ornamentacyę swą wplatać motywy zaczerpnięte z pierwszych, codziennych, najpowszechniejszych wrażeń, jakie nadmorska ludność, z tego wielkiego żywiołu, który ją otacza i karmi, zaczerpnąć jest w stanie. Są to fale, rośliny wodne, lub nad wodą rosnące, są muszle, polipy, annelidy, meduzy i wszystkie te twory delikatnych kształtów pełne, które na dnie morza, w kryształowych jego przezroczach, w zaciszu zatoki lub u dna łodzi, rybak czy żeglarz w pogodny dzień widzi. Powoli dodają się do tego zwierzęta nawet, ptaki, jakby mewy unoszące się nad falami, chociaż jeszcze zupełnie ogólnikowe i nie mające bliżej określonych i pozwalających je nazwać kształtów.

Zmienia się to pod wpływem wzorów, przychodzących handlem z zewnątrz, ze Wschodu, z Azji mniejszej, lub z wysp Grecyi najbliższych, fenickimi faktoryami zaludnionych. Naczynia gliniane wschodnie, a raczej fenickie, pokryte są ornamentacyą o wiele bogatszą, przypominającą sławne od najdawniejszych wieków wschodnie dywany i tkaniny. Zdobią je w pasach równoległe po sobie następujących, szeregi zwierząt, lwów, potworów skrzydlatych, fantastycznych roślin lub takich, które są tylko Wschodowi właściwe; wzory te nieraz w całych swych pojedynczych motywach pokrywają ściany naczyń, czarno czy ciemno malowane na ich jasnym tle. Obcy ten produkt jest naśladowany. Najstarsze wazy korynckie i attyckie nawet, noszą wyraźne ślady tego wpływu na sobie. Odzwierciedlają one na tym jednym wyrobie domowego przemysłu, ten wielki proces, który się w dziedzinie wyższej sztuki i całej kultury współcześnie odbywa. Możemy na nich nama-

calnie widzieć, jak prastare i zamierające cywilizacje azyatyckie, oddziaływają na wyrobienie się młodocianej cywilizacji greckiej. Taki jest w najogólniejszych zarysach charakter pierwotnych epok.

Lecz Grecy wcześniej wprowadzają w tę ornamentację człowieka. Dekoracja waz motywa roślinne i geometryczne ogranicza do pewnych części naczynia, a głównie staje się figuralna. W pierwszej archaicznej epoce swego rozwoju figury te są zawsze czarne na jasnym, czerwonym tle i wyglądają jak cienie, o dziwnych nieraz i kątowatych kształtach, przesuwane się na jasnym płomieniem oświeconej ścianie. Powiedziałybyś, że przypominają one tę wizję Rzeczypospolitej platońskiej, którą wielki filozof i poeta wywołuje przed naszymi oczyma, aby przeciwstawić świat realny, światowi idealnemu. Zwyczaj ten długo trwa, lecz obok niego już w końcu VI wieku, jak dzisiaj wiemy, proceder się ten udoskonala. W miejsce cieni stają przed nami na wazach całe kształty. I aby można je wyraźniej i z całą swobodą uwydatnić, figury zaczynają być przedstawiane czerwone, a zatem jasne, na czarnym tle, zupełnie odwrotnie od poprzednich. Nietylko zewnętrzny kontur, ale i wewnętrzny podział formy daje się wówczas zaznaczyć. Obok profilów, dochodzi się do przedstawienia figur widzianych wprost; kompozycja jest ułatwiona i przedstawienie na naczyniu, zamienia się na obraz. Cały rozwój wielkiej sztuki odbija się na tych ceramicznych okazach, jak w zwierciadle. W najpiękniejszej epoce opromienia je odblask arcydzieł Fidyasa; motywy zaczerpnięte ze sławnych obrazów Polygnota i Mikona, powtarzają się na nich. Skoro sztuka się ma ku schyłkowi i zaczyna gonić za efektem, skoro zapomina o dawnej skulpturalnej prostocie i staje się rozmyślnie malowniczą, skoro czystość formy dla wyrażenia jej uczuć nie wystarcza, widzimy, jak przesadzony

dramatyzm kompozycje waz psuje, jak powoli nietylko do dawnych dwóch, z naturą materiału zespolonych barw, zaczynają dodawać złoto i urozmaicać jego blask innymi kolorami, ale jak nawet plastyczne dodatki i ornamenty, maskarony i rozety, zacierają i mącą czystość kształtu samego, świadcząc temsamem, że ta technika przez wieki największej sławy greckiej trwająca, już się przeżyła. Epoka Aleksandryjska, w. III przed Chr. jest czasem, w którym na ziemi helleńskiej ta ceramiczna industria nietylko się psuje, ale i zupełnie upada.

Jednocześnie jednakże podnosi się ona na półwyspie włoskim. Rozkwita nowem życiem w Apulii, w Lukanii, w dawnej wielkiej Grecyi, i trwa, wydając bardzo jeszcze piękne, chociaż wartością nie mogące iść w porównanie z tamtymi okazy, aż do końca nieledwie II wieku przed Chrystusem, to jest do roku 186. Jest to data edyktu senatu rzymskiego przeciw Bachanaliom, z którymi się wiązały nietylko pewne religijne i mistyczno-orgiastyczne wyobrażenia i zwyczaje, ale, jak się zdaje, nawet spisek nurtujący podziemnie podstawy społeczne i polityczne państwa Rzymskiego. Jest rzeczą interesującą, a tak ściśle z prawami każdego rozwoju związaną, że ten koniec w dziejach starożytnej ceramiki przypomina z wielu względów jej początki. Na najstarszych historycznych już wazach greckich, jakieśmy to widzieli, wyobrażone były pod wpływem azyatyckim i wschodnim zwierzęta. Tężsamą ornamentacyę znajdujemy pod temiż samymi wpływami, na inną formę mających i bogaciej, w sposób wyrafinowany i zbyt kowry dekorowanych wazach Aleksandryjskiej epoki. To nie dosyć. Grecy, którzy w mycie, w bajce, w poezyi nieraz pełnej i jej mgłą owianej anegdocie, znajdowali początek wszystkiego, każdej techniki, każdego wynalazku, każdej nowej swej zdobyczy, przypisywali powstanie waz bajcznemu Keramosowi czyli garncarzowi, inaczej mówiąc,

który miał być synem Dyonisosa i Ariadny. Dyonisos, Bachus, bóg najdrogocenniejszego i najszlachetniejszego napoju, wina — dał początek naczyniu do picia. Otóż na wazach ostatnich czasów, tych, co pochodzą z Włoch i Apulii i tam na miejscu były wyrabiane, znajdujemy prawie wyłącznie mythy z kultem Dyonisosa i z Bachanaliami związane. To nam domyślać się pozwala, dlaczego ostateczny upadek tej przemysłu przypadł na czas edyktu znoszącego Bachanalie.

To, co w tym krótkim szkicu powiedzieliśmy o rozwoju dekoracji waz i jej stylu, tożsamo się odnosi do ich form. Kształty waz są najrozmaitsze. Znamy ich dzisiaj przeszło 100 rodzajów, nie mówiąc o licznych odmianach. Wszystkie mają swoje nazwiska, po których je świat uczony rozpoznaje. Rozwijają się one, udoskonalają i uszlachetniają współcześnie z samą dekoracją. W najpiękniejszej epoce należą do najwykwintniejszych wyrobów, mają doskonałość prawdziwie typową i idealną. Wyglądają jakby nie były robione ręką człowieka, ale jakby je stworzyła sama natura na mocy praw wewnętrznych, w chwili jakiejś wyjątkowej i świątecznej twórczości. Powoli się ten kształt urozmaica, bogaci, ociąża i psuje; traci idealną wykwintność i prostotę, tak, jak dekoracja.

Wielkość tych naczyń jest najrozmaitsza. Są takie, które mają półtora metra wysokości; drugie znowu są tak drobne, że dochodzą zaledwie do czterech, a nawet trzech centymetrów. Nie potrzebujemy dodawać, że doskonałość i trwałość materiału, że dobroć wypalenia i lekkość ich, jest w ścisłym stosunku do ornamentacji i kształtów. Przeznaczenie ich było najrozmaitsze. Najważniejsza część waz służyła do napoju, do przechowywania płynów i wina; drugie w niemniej może wielkiej ilości wiązały się z kultem umarłych. Używano ich do ozdoby grobów, zakopywano razem ze zmarłymi. Nie-

które grały rolę wyłącznie dekoracyjną, czego najlepiej ten fakt dowodzi, że nigdy dna nie miały. Wyrabiane przeważnie na ziemi helleńskiej i w rozmaitych centrach jej kulturalnego życia, a przeważnie w najpiękniejszych czasach w Attyce i w samych Atenach, rozchodziły się po innych i najdalszych częściach starożytnego świata drogami handlu. Na handel je nawet wyrabiano w sposób uwzględniający wymagania i przyzwyczajenia tych krajów, dla których były przeznaczone, i gdzie właśnie najznaczniejsze ich ilości znajdujemy. Niektóre z nich rzucają wskutek tego światło na nieznane nam z innych źródeł właściwości pewnych ognisk ówczesnego życia.

Sławne są między innymi trzy rodzaje waz ateńskich: 1) Wazy pogrzebowe, czyli wielkie wydłużone amfory o wysmukłej formie, bez dna, które się stawiały na grobach. Na ścianach ich w znacznej części wypadków widzimy scenę tak zwanej *prothesis*, czyli wystawienie zwłok umarłego przed pogrzebaniem; 2) wazy szczególniejszego rodzaju, niewielkie, lekkie, wykwintne i formą może najpiękniejsze ze wszystkich, służące do wonnych olejów i balsamów. Wypełnione w ten sposób, ustawiały się one około wystawionego na marach ciała przed pogrzebaniem, a często kładły z tem ostatniem do grobów, gdzie się najczęściej znajdują. Są to tak zwane »*Lekythoi*«, o których wspomina Aristofanes. W przeciwieństwie do wszystkich innych, są one prawie zawsze białe i mają w najpiękniejszych czasach czysty, samymi brunatnymi lub czarnymi konturami zaznaczony ornament z figuralnem przedstawieniem; 3) nakoniec tak zwane amfory panathenejskie, o tradycyjnych archaicznych kształtach, zawsze mniej więcej jednych i tych samych przez cały czas trwania wielkich panathenejskich uroczystości, czci bóstwa Atheny poświęconych. W czasie tych ostatnich odbywały się igrzyska i atleci, odnoszący w gimnicznych walkach zwycięstwo, otrzymywali w na-

grodę najdrogocenniejszą i najbardziej w starożytności poszukiwaną oliwę, pochodzącą ze świętych oliwnych



Fig. 17. Jutrzenka na wazie ze zbioru hr. Działyńskiej w Gołuchowie.

gajów, które były samego bóstwa własnością. Oliwa ta wręczana była tryumfatorom w takich właśnie, umyślnie na ten cel wyrabianych amforach. Na jednej ich stronie

przedstawiony był prastary, archaiczny wizerunek Ateny, a na drugiej walka będąca przedmiotem igrzyska. Zwycięscy odpowiednio do zasługi mogli dostać cztery, do stu czterdziestu takich amfor, a ponieważ oliwa miała pokup, rozprzedawali ją razem z niemi. To sprawia, że te naczynia, — tem ważniejsze dla chronologii waz greckich, że na nich wypisane było zawsze imię Archonta przewodniczącego igrzyskom i data, — znajdowane są dzisiaj po wszystkich częściach starożytnego świata.

Wspomnieliśmy wyżej o treści przedstawień. Treść ta jest najrozmaitsza i obejmuje jak najszerszy zakres, tak z dziedziny mytów, podań, epepei, jak zwłaszcza z codziennego życia. Nietylko przedstawienia mytologiczne, ale i epiczne, wprost z homerycznych poematów zaczerpnięte, spotykają się bardzo wczesnie na wazach. Do najstarszych należy walka Menelaosa i Hektora na sławnym glinianym talerzu, wykopanym na wyspie Rhodos i pochodzącym z końca VII wieku, a zatem mająca zupełnie archaiczny i jeszcze wschodnimi pierwiastkami przesiąknięty charakter. Dwie są jednak epoki, w których treść tych przedstawień nabiera dla nas szczególniejszego znaczenia i przytem wyjątkowego zupełnie uroku. Obie obejmują przeważnie dział waz czarnych z czerwonymi figurami. Pierwszą jest pierwsza połowa V wieku, kiedy surowy dawniejszy archaizm zaczyna się ożywiać poczuciem swobody, i kiedy wszystkie utwory sztuki, a zatem i wazy, mają tak w swej ornamentacyjnej treści, jak w sposobie jej wyrażenia, świeżość wiosennych pączków, że tak powiemy, które się jeszcze nie rozwinęły »w stulistne kwiaty«. Drugą epoką jest koniec V wieku, a zwłaszcza pierwsza połowa IV, t. j. czas największej doskonałości, apogeum helleńskiego w ogóle, a w szczególności ateńskiego kulturalnego rozwoju.

W pierwszej z tych epok zaczynają grać rolę sceny pod wpływem codziennych zewnętrznych wrażeń kre-

ślone. Czuć w nich radość życia i zadowolenie użycia, opromienione poezją młodości i wypowiedziane z pełną wdzięku naiwnością. Na jednej z czar widzimy trzy postacie, starszego mężczyznę między dwoma młodzieńcami i u góry jaskółkę. Jeden z chłopców mówi pokazując palcem: »*Patrz, jaskółka!*« »*Prawda na Heraklesa!*« odpowiada mężczyzna. »*To ona*«, dodaje drugi. »*A zatem mamy już wiosnę!*« kończy trzeci, jak świadczą napisy. Najcharakterystyczniejsze jednak są te czary do wina, niskie, płaskie a szerokie, o prześlicznej formie, na których malarz waz nam kreśli życie świetne, nieraz hulaszcze złotej młodzieży ateńskiej, z czasów po wypędzeniu Pizistratidów, po morderstwie Hipparka i ucieczce Hippiasza, a może pręcej z epoki Kimona, i kto wie, czy nie późniejsze. Są na nich przedstawione efeby sławne ze swego sportu, ze swych koni i kochanek. Spotykamy tam jakby sceny wyjęte z dyalogów heter późniejszego Lucjana, chociaż bez rysów znamionujących upadek. Młode dziewczyny w stroju Ewy leżące na posłaniach, grające na fletniach, to znowu pijące wino i opatrzone zawsze znanymi zapewne wszystkim imionami. Widzimy jednego z takich efebów na koniu w tessalskim kapeluszu, ze stopami obutymi w wykwintne »endromidy«, w chlamydzie pokrytej haftami, z dumą jadącego przed siebie. To znowu inny zupełnie nagi, z wieńcem na czole i z naczyniem wina w rękę, tańczy na dnie czary, a na zewnętrznych ścianach otaczają go również nagie fletnistki w bachicznych skokach.

Patrząc na niektóre z tych scen, przypominają się słowa poety:

- „Dajcie mi bursztyn, i różę, i wina!
- „Kłębami dymu niechaj się otoczę,
- „Niech o młodości pomarzę półsenny.
- „Czuję, jak pachną kochanki warkocze,
- „Widzę, jaki ma w oczach blask promienny...“

Cytata ta, jakkolwiek zanadto romantyczna i znamionująca natchnienie już »mdlejącej Muzy« — w stosunku do tego świata zdrowych, silnych i pierwotnych uczuć — nie jest naciągnięta. Jeżeli wpływ poezji epicznej na przedstawienia waz był tak znaczny, jakieśmy to widzieli, to spotykamy na nich także ślady wpływu poezji lirycznej. Na jednej ze znanych i sławnych czar również, widzi się w długi joński chiton zawiniętego młodzieńca, który leży w znak na łożu, jakby po jakim symposionie. Palcami opuszczonej ręki bawi się on z ułaskawionym królikiem, siedzącym u stóp łoża, i ma głowę podniesioną w górę a usta otwarte, tak, iż widać że śpiewa. Nad nim czytamy wstępne wiersze poematu Theognisa. W tej pierwszej epoce, jak tego przytoczone przykłady dowodzą, nieraz przedstawienia przekraczają granice moralności i dają bezwzględny wyraz zmysłowym instynktom, ale czynią to zawsze z takim świeżem poczuciem naturalności i z takim wdziękiem naiwnym, że im tego za złe brać trudno.

Jest jeszcze jeden szczegół ze scenami temi związany, którego pominąć nie można, gdyż ma wyjątkowy zupełnie interes. Wokoło głównych bohaterów, nad ich głowami, czytamy zwykle napis z ich imieniem i dodatkiem »*kalós*« — piękny: »*Telenikos kalos!*« »*Athenodotos kalos!*« Na późniejszych czarach tego rodzaju, datujących już z IV wieku, spotykamy wśród tych napisów nawet tak znane i sławne imiona, jak Alkibiades i Perykles: — »*kalós*«. Wiemy, jak ludy południowe są wrażliwe. Na ścianach teatrów, na murach miast w południowych Włoszech czernieją węglem kreślone wykrzykniki: »*Eviva la Patti!*« »*bravo Niccolini!*« Na pięknych fajansowych talerzach włoskich Castel-Durante, czy Faënza, błyszczą nieraz popiersia młodych kobiet z napisami: »*Lucrezia la bella,*« »*Leonora bellissima.*« Tożsamo jest tutaj. Ze wzmianek starożytnych, z opo-

wieści nieocenionego, a zawsze tak subtelnie dowcipnego Lucyana, wiadomą jest rzeczą, że na kolumnach marmurowych ceramicznego portyku w Atenach, w podcieniach którego Ateńczycy płci obojga szukali schronienia przed słońcem i deszczem, węglem także wypisane były wykrzykniki uwielbienia dla tej lub owej piękności męskiej czy żeńskiej. Oczywiście jest rzeczą, że w tym wypadku mamy z podobnym faktem do czynienia. Do imion tych wszakże nikt nie przywiązywał wagi. Imiona te nawet, które w naszych czasach nabrały nadzwyczajnego dźwięku »pod uderzeniem młota historii«, były dla współczesnych zwykłe i głuche, ponieważ je wszyscy nosili. Tymczasem w świetle nowszych badań zyskały one szczególniejsze znaczenie. W skoncentrowanem na małej przestrzeni życiu starożytnych Aten, historia wiązała się jak najściślej z interesem codziennym każdego mieszkańca. Dzięki pracom jednego z najzdolniejszych młodych archeologów niemieckich, Studniczki, który skrzętnie zebrał wielką ilość tych napisów na czarach i zestawił je z tekstami takich pisarzy, jak Tuki-dydes, i późniejszy, lecz z dawniejszych źródeł korzystający Ateneusz, pokazało się, że w tych ateńskich don Juanach, epoki Kimona czy Peryklesa lub późniejszych, mamy prawdopodobnie postacie historyczne, a w każdym razie i w większej części wypadków, głośne, używające istotnie wielkiej w swych czasach sławy, o których zręczności, sporcie, wystawnem życiu, kochankach i koniach, wszyscy mówili i których wesołe, błyszczące i wykwintne, a przelotne jak meteor życie, pozostawiło w ten sposób ślad swój w piśmiennictwie i sztuce. Iskra napozór znikoma ich egzystencji coś znaczyła w nieśmiertelnym blasku Aten!

Lecz jeżeli w początku V wieku przedstawienia te grają przeważną rolę, to później należą one stosunkowo do rzadkości. Inny jest zupełnie, o wiele wyższy i szla-

chetniejszy nastrój czasu. To uczucie, które do nas przemawia z tragedyj Sofoklesa, z chórów i monologów Antigony, czy Edypa króla, ta wysoka i tak podniosła w nieśmiertelnej swej prostocie harmonia, która zaklęta w marmur Parthenonu, w jego proporcję i attycką »symetrię«, po wiekach z ruin potężnym chórem się do nas odzywa; ten nastrój smętny a pogodny zarazem, wypływający z głębszego pojęcia życia i ze zgodności z prawami natury jednocześnie, to, co stanowi właściwe »ethos« Polygnota i Fidyasza, odbija się w najznaczniejszej części przedstawień tych czasów. Sceny rodzajowe odnoszą się nie tyle do wypadków zewnętrznych, nie tak często do rozrywki i zabawy, co do życia wewnętrznego. Dom naprzód, rodzina z całością uczuć, które pociąga za sobą, staje nam w nich przed oczyma. Przypominają one przeważnie sławne, a tak pełne nieporównanej pogody nagrobki ateńskie współczesne. Oto piękny młodzieniec w tessalskim kapeluszu na pochylonej i zadumanej głowie, w długim płaszczu trzyma dwie dzidy przed sobą, jakby się w drogę gdzieś wybierał, dla spełnienia ciężkiego, ale koniecznego obowiązku. Ojciec i matka patrzą na niego, a prześliczne dziewczę, siostra czy narzeczona, czarę mu wina na pożegnanie podaje. Oto ateński hoplita w sile wieku i któremu już posługacz towarzyszy, żegna się z sędziwym ojcem i żoną, a nad nimi imiona homerycznych bohaterów. Powiedziałbyś, że to cytata poety, podnosząca tę prostą scenę w świat ideału i zarazem przypomnienie rytmicznych strof, które uzupełniają muzykę uczuć, jaka w tem przedstawieniu leży. To znowu Achilles w pełnej zbroi, już do czynu gotów, żegna się z posłańcem bogów Hermesem, aby porzucić spokój, szczęście domowe i iść na zdobycie Troi. Bezwątpienia, we wszystkich tych scenach gra przeważną rolę uczucie miłości ojczyzny. W niektórych jest ono jeszcze wyra-

źniej wypowiedziane i łączy się bezpośrednio z mytami i podaniami, których treścią jest ta miłość właśnie. Kodrus żegna się z ojcem swym Aegeuszem, aby się poświęcić za szczęście i wolność Aten. Młody Tezeusz rozstaje się z rodziną, aby przedsięwziąć wyprawę na Kretę i uwolnić Ateny od straszego haraczu. Moglibyśmy w nieskończoność mnożyć podobne przykłady. Z jednej strony miłość rodziny, syna do rodziców, męża do żony, z całą poezją swych uczuć, a z drugiej poczucie obowiązku względem ojczyzny i poświęcenie dla niej, co każdej z tych scen nadaje bohaterski akcent, oto przeważna treść dekoracyi naczyń w epoce, o którą nam chodzi. W panathenejskiej procesyi Fidyasza, która jak wizya najpiękniejszych i najszczęśliwszych lat życia ludzkości przed oczyma się naszymi przesuwają, — młodzieńcy jadący na koniach, dziewice niosące dary, są pełne pogody, a jednak mają głowy pochylone ku ziemi i nieraz pół twarzy owinięte zasłoną, i tem bardziej są pogrążeni w zadumie, im się bardziej zbliżają do tajemnic bóstwa. Tensam duch, tensam nastrój, opromienienia te przedstawienia na wazach.

Zgodnie z tem tak wysokiem i szlachetnem pojęciem życia, uszlachetnia się jednocześnie pojęcie śmierci. Najlepszym tego dowodem są wazy grobowcowe IV wieku, o których rodzajach jużśmy wyżej mówili. Kiedy w kompozycjach poprzedniej epoki śmierć jest wyobrażona zawsze realistycznie i z całym swoim pogrzebowym aparatem, tutaj mamy przed sobą inny świat. Straszni synowie Nocy, Thanatos i Hypnos, Śmierć i Sen, dawnych, prastarych mytów, stracili swą grozę. Jak dwa piękne i pełne słodczy skrzydlate geniusze, znoszą ostrożnie uszpioną postać zmarłego do grobu u stóp grobowcowej steli uwieńczonej antemią. Niema nic piękniejszego i poetyczniejszego zarazem, jak te powtarzające się tak często, a zawsze z indywidualnemi zmianami

sceny na grobowcowych wazach. Dopełnia to uczucie pełnią delikatnej i smętnej poezji zwyczaj stawiania amfor wypełnionych wodą, tak zwanych »Lutrophoroi«, na mogiłach zmarłych przed ślubem. Do obrzędów ślubnych w Atenach należała woda, czerpana w źródle Kallirhoe u stóp Akropolis. Otóż na tych wazach z wodą malowano scenę zaręczyn, odczuta z tym pełnym uroku nastrojem, który najsłodsze i w tym wypadku najkłiwsze zarazem uczucie budzi. Narzeczona cichym krokiem zbliża się do narzeczonego. Za nią służebna opina jej zasłonę, u góry Eros skrzydlaty, a z drugiej strony postać z zapaloną pochodnią Hymenu... Napróžno! »O patrzcie na mnie, współziemie, obywatele jednej ojczyzny! na mnie idącą po ostatniej drodze — na mnie, ostatni raz patrzącą na światło Heliosa. — Drugi raz nigdy go już nie obaczę. — Śmierć, która w kolebce swojej wszystko usypia, wiedzie mnie żywą ku brzegom Acherontu — mnie żywą, mnie niepoślubioną, mnie, o której uszy nie odbiło się nigdy weselne pienie zaręczyn, — Acheront jeden tylko woła mnie do ślubu!...«

Wspominaliśmy już kilkakrotnie, że wszystkie nieledwie wazy mają napisy. Te ostatnie w miarę czasu są przez garncarzy za tak nieodzowną ozdobę ich wyrobu uważane, że niekiedy kreślą je oni jedynie dla dekoracyi, wypisując obok siebie litery, nie składające się na wyrazy i nie mające żadnego związku. W największej jednakże ilości wypadków, napisy te mają niepoślednią archeologiczną wartość. Przyczyniły się one do poznania dziejów greckiego alfabetu i pozwoliły nam poznać rozmaite odmiany ludowego starożytnego greckiego narzecza. Niektóre z nich mają jeszcze inną w stosunku do samych waz i do związanej z nimi in-dustryi — doniosłość. Sąto nazwiska garncarzy i, co najważniejsza malarzy, którzy te wazy dokorowali. Nietylko poczucie artystycznej indywidualności i samo-

wiedza wartości dzieła była tych napisów powodem, ale przede wszystkim względy handlowe. Naczynia opatrzone uznaną etykietą, mogły być pewne odbytu i pewnej z góry oznaczonej ceny. Dzięki tym napisom, znamy dzisiaj cały szereg nazw tych malarzy i możemy łatwo po samym stylu i charakterze nawet ich niepodpisane dzieła rozpoznać. Sławnymi malarzami waz wśród innych są: Nikosthenes, Hischylos, Pamphaïos, Andokides, a zwłaszcza Brygos i Duris. Z pomiędzy nich najbardziej jednak silną i charakterystyczną indywidualnością jest Euphronios. Żył on na początku V stulecia i z pod jego pędzla wyszła najznacniejsza część tych prześlicznych czar do wina, których przedstawienia ilustrują życie złotej ateńskiej młodzieży. W żadnym innym mistrzu tej skromnej sztuki nie znać tak stopniowego i znacznego zarazem postępu, jak w jego utworach. Żaden tak tradycją przekazanych i utartych typów nie przetworzył i nie udoskonalił i żaden tak samodzielnie dla swoich następców nowych dróg nie uTORował, jak on. Wybitna ta osobistość sprawiła, że jej archeolog niemiecki Klein poświęcił osobną monografię. Jak wysoko niektórzy z tych artystów byli nawet w starożytności cenieni, dowodzi tego najlepiej podstawa marmurowa, znaleziona w ostatnich latach na Akropolis ateńskim, która służyła do ustawiania szeregu najpiękniejszych zapewne waz. Czytamy bowiem na niej tych malarzy nazwiska.

Streszczając i dopełniając to, cośmy dotychczas powiedzieli, przychodzimy do przekonania, że niezależnie od mitologicznych i epicznych podań, tudzież od pojęć starożytnych o śmierci, całe się życie greckie na tych wazach przed oczyma naszymi przesuwają. Nauka o nich jest księgą otwartą, w której znajdujemy odpowiedź na wszystkie nieledwie mogące nas interesować zapytania. W obrazach żywych mamy w nich przed sobą

wychowanie od niemowlęstwa, od dziecka przy piersiach, od chłopca, który na amforę siadł jak na konia i na niej galopuje, aż do młodzieńca, z jego palestrą, z ćwiczeniami i walkami gymnastycznymi, z jego troskami i tryumfami; kobietę z całym jej otoczeniem w nieprzyśtępnym gyneceum, z jej strojem, kąpielą i zabawami; jej narady i wiece z towarzyszkami, niemniej ponętne, chociaż prawdziwsze jak te, które nam opisuje Aristofanes; nareszcie pracę i troskę człowieka dojrzałego i starca, i to wszystko w historycznym rozwoju! To też słusznie i pięknie powiada Otto Jahn, że »jeżeli się zastanowimy, jak rozrzucone i niezupełne są nasze świadectwa o starożytności, jak wyjątkowo coś dokładniejszego o niej wiemy, z jakim trudem zbierać musimy kamyki do ułożenia chociażby w ogólnych zarysach obrazu jej życia, — to zrozumiemy, jaką wartość mają dla nas wazy. Mamy w nich tysiące świadectw w nieprzerwanym następstwie przez szeregi wieków zachowane, które nam dają wyobrażenie, w jaki sposób myt i obyczaj w duszy i w życiu ludu zawsze nanowo zmartwychpowstaje i w sztuce nowe kształty przybiera.«

Wszystkie dzisiejsze muzea europejskie są w posiadaniu mniejszych lub większych, bardziej lub mniej wyborowych zbiorów waz greckich. Wszyscy archeologowie na zachodzie pracują nad ich zbadaniem i rozstrzygnięciem zagadek z niemi związanych. Położenie nasze sprawia, że u nas w Polsce zbiory tego rodzaju należą do wyjątkowych rzadkości, i że z natury rzeczy tak, jak całą archeologią klassyczną, tak tembardziej wazami greckimi nikt się specjalnie między nami nie zajmuje, a nawet tylko wyjątkowi amatorowie mogą mieć dla nich jakiś interes. Ten ostatni jednak nie od dzisiaj na naszej ziemi datuje. W drugiej połowie XVIII w., razem z tym świetnym błyskiem gasnącej lampy, który opromienił ostatnie lata naszego upadku,

razem z odrodzeniem nauk i wychowania publicznego za Stanisława Augusta, nastąpił obiecujący wiele, chociaż pozostały bez następstw zwrot do starożytności. Wielkie dzieło Winkelmanna, które dla całego świata stanowiło epokę pod względem ocenienia antyku i jego dla cywilizacji znaczenia, wyszło na świat w r. 1763. Rozchodziło się jednakże bardzo powoli. Tem godniejszą zatem uwagi jest rzeczą, że już w r. 1776 były sprowadzone z inicjatywy króla z Rzymu do Warszawy modele gipsowe starożytnych posągów do nauki. To nie dosyć. Pierwszy znany w świecie zbiór waz tak zwanych wówczas etruskich, założył głośny archeolog rzymski Quirini w r. 1744 w Watykanie. W dwadzieścia kilka lat później wspomniany wyżej Hamilton, przewiózł swe zbiory do Londynu, gdzie zaczęły zwracać uwagę miejscowych uczonych. Było to w r. 1769. Otóż z aktów kamerlingów papieskich, którzy wydawali pozwolenia na wywóz starożytności z wiecznego miasta, ogłoszonych przez archiwistę rzymskiego Bertolotti, wynika, że w r. 1778 Cavaliere Ignazio Brocchi, »architekt Jegomości króla polskiego«, a jak z tego widać, agent Stanisława Augusta dla zakupna antyków, wywiózł do Warszawy dwie pokryte malowanymi przedstawieniami wazy. Z tych samych aktów widać, że księżna Lubomirska, jak się zdaje, gdyż nazwisko polskie jest przekręcone, w r. 1786 poszła za królewskim przykładem i starała się również o wzbogacenie swych zbiorów wazami. Najciekawszym jednak pod tym względem jest szereg listów Augusta Moszyńskiego, pisanych z Włoch do króla w latach 1785 i 1786, które razem z obszernym dziennikiem jego podróży znajdują się w archiwum książąt Czartoryskich w Krakowie.

Dwóch miała niezwykłych W. stolników Rzeczpospolita w XVIII wieku, litewskiego i koronnego. Pierwszym, jak wiadomo, był Stanisław August Ponia-

towski, a drugim August Moszyński, syn Jana Kantego, W. podskarbiego koronnego, z hrabianki Cosel, córki Augusta II urodzony. Obu jak najściślejsza przyjaźń łączyła i wspólność do pewnego stopnia zamiłowań, wyobrażeń i pojęć. Pierwszy został królem, a drugi zmuszony rzec się nawet stolnikostwa, nie piastował żadnej wyższej godności, chociaż był bardzo czynnym i w działalności, odpowiadającej jego wykształceniu i nauce, na wielu stanowiskach pożytecznym człowiekiem. Jako komisarz przy dyrekcyi menniczej, oddał królowi wielkie usługi i pozostawił znakomite dzieło we francuskim języku: *Sur les Affaires Monétaires*, które po dziś dzień wartości nie straciło. Świetny, lekkomyślny, rozrzutny, ciekawy, interesujący się wszystkim, pod koniec życia zrujnowany na zdrowiu i majątku i nie mający żadnego zajęcia w kraju, marzył tylko o podróży do Włoch. Odbił ją przy pomocy królewskiej i śmierć go w niej zaskoczyła. Umarł w Wenecyi w r. 1786. Nic niema bardziej interesującego, jak jego listy w Warszawie jeszcze pisane, w których narzeka na to, że 29 lat ciągłego pobytu w Polsce *a emoussés ses idées*, że żyje moralnie i umysłowo *sur ses propres fonds* i że zaczyna się wyczerpywać. We Włoszech bada z niezwykłym interesem wszystkie starożytne pomniki i znajomością rzeczy, ocytaniem, imponuje cudzoziemcom. Mówi on sam z ironiczną nieco i nie pozbawioną wdzięku lekkością o swem encyklopedycznym wykształceniu, i dodaje, że *tout le monde le consulte comme une Encyclopédie ambulante*. Będąc w Neapolu, robi uciążliwą na owe czasy wyprawę do Poestum, mierzy ze ścisłością, jak na amatora, wyjątkową, ściany i kolumny sławnych doryckich tamtejszych świątyń i posyła ich szczegółowy, a pełen zapału i zachwytu opis królowi. Otóż on także wyszukuje dla króla cały zbiór waz »etruskich« u jakiegoś neapolitańskiego anty-

kwarza. Unosi się nad ich formą i pokrywającemi je malowidłami, i dołącza do swego listu ich dokładne z pomiarami rysunki. Co się stało z temi wazami? Nie wiemy.

Z innych źródeł pochodzą te wazy, które się dzisiaj w polskich publicznych i prywatnych zbiorach znajdują. Gabinet archeologiczny uniwersytetu Jagiellońskiego posiada niewielki zbiór, z kilkunastu waz greckich złożony, z daru ks. Władysława Czartoryskiego. Nie należą one do najpiękniejszych, ale dać mogą przybliżone wyobrażenie tak o formach, jak o głównych przynajmniej rodzajach ich ornamentacyj. Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie mieści znaczną ilość doborowych, i pod pewnemi względami wysoko interesujących egzemplarzy tych naczyń. Na bliższą szczególnie zasługuje uwagę w tym ostatnim zbiorze czara do wina z pierwszej połowy V wieku z napisem dwukrotnie powtórzonym: »*Athenodotos kalos!*« Należy ona do tak poszukiwanych dzisiaj czar Euphroniosa. Przed kilkoma laty bawiący w Krakowie dyrektor Antiquarium Berlińskiego, Furtwaengler, poświęcił jej notatkę w jednym z pism specjalnych. Jeden z młodszych archeologów niemieckich, Dr. Hartwig, na podstawie rysunku, który mu dyrekcyja Muzeum przesłała, mówił o niej bliżej na jednym z posiedzeń archeologicznego Towarzystwa berlińskiego, a następnie ją publikował w pracy specjalnie Euphroniosowi poświęconej. Największym jednakże i najznakomitszym co do doboru okazów zbiorem, między zbiorami prywatnymi nietylko u nas, ale jak sądzimy i za granicą, jest zbiór hrabiny Działyńskiej w Gołuchowie, opisany w publikacyi, która nam dała sposobność do skreślenia niniejszego szkicu. Na 158 starożytnych zabytków, które całość jego stanowią, liczy on 144 waz greckich, w znacznej części pochodzących z najpiękniejszej epoki. Nie możemy wchodzić w obszerniejszy ich

rozbior i charakterystykę, ale rzucimy okiem na te, których piękność w dziele de Witta w całości występuje. Czterdzieści sześć tablic tej wspaniałej książki, wykonanych z jak największą dokładnością i z tem artystycznym poczuciem, które reprodukcye francuskie odznacza, razem z licznymi figurami w tekście, pozwala każdemu powziąć o ich wartości wyobrażenie. Poznajemy z nich nietylko formy i czystość idealną rysunku, ale i barwy. U spodu każdej tablicy czytamy napis: *Housselin del.*, czyli imię najgłośniejszego rysownika tego rodzaju przedmiotów w Paryżu. Jakkolwiek nie zawsze byliśmy w stanie iść w ślad za poglądami uczonego autora w obszernym wstępie, który tę publikację poprzedza, tośmy z nich wiele korzystal.

Z pośród najprostszych, a tak wezbrany swym profilem pięknych naczyń o czerwonych figurach, uderza nas przedewszystkiem zwyczajny dzban do wody, tak zwana Hydrya. Na czarnem i jak emalia błyszczącym jej tle, widzimy jedną tylko postać. Jestto Jutrzenka skrzydlata, Aurora, która się unosi w powietrzu i leci gdzieś na łąki i łany (fig. 17). Zaledwie się ze snu przebudziła, ma włosy owinięte w tak zwany kekryphalos, chiton i himation przy chłodzie porannym na sobie i obu rękoma trzyma ostrożnie hydryę takążsamą, jak ta, na której jest przedstawiona. Widzisz, że z niej polewać będzie rosą kwiaty... Nikt nie wypowie piękności jej ruchu i nie da pojęcia o jej idealnym profilu. Między wielkimi naczyniami do wina, do największych i najpiękniejszych należą jeden Stamnos i jeden Oxybaphon. Pierwszy jest rodzajem krateru otwartego, a drugi zamkniętego ku górze. Na Stamnosie przesuwają się przed nami, jak na fryzie świątyni, wychowanie Bachusa, którego dzieciństwo strzegą nimfy mgieł i chmur powietrznych, Hyady o wysmukłych kształtach. Jedna dziecko niesie, a ono wyciąga rączęta do drugiej, która

trzyma lirę w opuszczonem ręku. Za niemi nimfa stawiająca naczynie na trójnogu, a dalej inne przygotowujące się do jakiejś świętej libacyi; przy poprzedniej scenie grają one rolę jakby chóru tragedyi. Oxybaphon przedstawia walkę Tezeusza z Amazonkami, a zatem przedmiot najpowszechniejszy na ateńskich pomnikach i dla samych Aten tak drogi; królowa Amazonek Hypolita, we frygijskiej czapce siedząca po męsku na koniu, przypomina urokiem jeźdźców Parthenonu. Jest tu kylix, czyli jedna z takich czar do picia, o jakichśmy wyżej mówili, z tańcem bachicznym Satyrów i Menad, który mógłby być ozdobą każdego muzeum. Jest drugi ze sceną ofiarną, nie ustępujący tamtemu, jeśli go nie przewyższający w subtelności rysunku.

Od lat kilku, jak się ta publikacya pojawiła, zbiory waz hr. Działyńskiej stały się własnością całego uczonego świata. Niema od tego czasu żadnej większej i obejmującej szerszy zakres przedmiotu pracy o wazach, któraby z niej nie korzystała. Żeby się jednak w całej pełni wazami temi nacieszyć i cały urok ich poznać, trzeba je widzieć w Gołuchowie.

Kraków, 1889.

IV.

Z ARCHEOLOGII KLASYCZNEJ U NAS.

A. Mierzyński. Danae i Perseusz na Wazie cesarskiego Ermitażu w Petersburgu. Rozprawa archeologiczna. — Warszawa. 1875. —

Z dwoma phototypami. Str. 22 in 4to.

Waza, której autor pracę swoją poświęcił, jest jednym z najdrogocenniejszych zabytków starożytności Ermitażu Petersburskiego. Wykopana w Caere w Etruryi, w r. 1844 przez hr. Campana, nabytą została ze zbiorów tego ostatniego przez rząd rosyjski. Opisywał ją najprzód jej odkrywca i pierwszy właściciel a po nim dwóch tak znakomitych i należących z wielu względów do heroicznej epoki uczoneści archeologów jak Gerhard i Stephani. Autor nie wahał się po tych uczonych, na których, mówiąc słowy niemieckiego krytyka, zwykliśmy tak patrzeć jak Grecy patrzyli na Nestora, podjąć ten sam przedmiot i zastanowić się nad nim na nowo. Możemy przyznać, że wywiązał się z zadania szczęśliwie. Piękną swą i poważną pracę podzielił on na trzy części; w pierwszej podaje treść mitu i źródła jego historyczne; w drugiej opisuje artystyczne przedstawienie tego mitu na wazie, a w trzeciej i ostatniej tłómaczy sam mit.

Zacznijmy od treści. Danae była córką Akrisiosa króla Argos, któremu wyrocznia przepowiedziała, że mu córka da wnuka co dziadka zabije.

Akrisios więc zamknął córkę w spiżowej komnacie w głębokich podziemiach, które mówiąc nawiasem jeszcze za czasów Pauzanasza ciekawym pokazywano. Zamknięcie jak się zwykle w takich razach dzieje, nic nie pomogło. Jowisz w postaci złotego deszczu spadł na dziewczę i ta wkrótce powiła syna Perseusza. W trzecim czy czwartym roku Akrisios usłyszał krzyki dziecka, kazał córkę wraz z synem zaryglować w drewnianej skrzyni i rzucić w morze. Fale morskie zniosły porzuconych na wyspę Seriphos i matka z dzieckiem, co wyrosło na bohatera, spełniającego zapowiedź wyroczeni — została uratowana. Takim jest mit.

Waza, będąca co do rodzaju i formy greckim *kraterem*, t. j. wielkim puharem, używanym nie do picia ale do pomieszczenia przy biesiadach wina, na czarnem, błyszczącym tle, w jasnych a brunatnych barwach gliny, przedstawia z jednej strony samą Danae, na wpół leżącą na bogatym wezłowiu w chwili, kiedy deszcz złoty na nią spada, a z drugiej Akrisiosa wydającego rozkaz posługaczowi zamknięcia skrzyni, w której już nie-szczęśliwa matka z Perseuszem na ręku stoi. Widzimy tu początek i koniec, zawiązek tragicznej kolizji i jej rozwiązanie, oba momenta dramatu, stanowiące skończoną w sobie całość. Przedstawienie przedmiotu jest mistrzowskie, co nam w zupełności pozwalają ocenić dołączone wyborne fototypy. Kompozycja, pojęcie charakterów i ich wyrażenie, duch wiejący z całości, szlachetność linii, wszystko to razem z nieopisanym wdziękiem, prostotą, powagą i siłą — stawia nam te sceny, jak dwie przepyszne i w rysunkową formę ujęte strofy poezji, przed oczyma, i przy braku zabytków malarstwa greckiego z pięknej epoki, nadaje temu pomnikowi, który z końca V wieku albo jeszcze pręcej z pierwszej połowy IV przed Chrystusem pochodzi, szczególniejszą wartość.

Autor rozprawy, umie tę piękność odczuć i odpowiednio wyrazić, zastanawia się nad tem, skąd artysta opowieść mitu zaczerpnął, i polemizując z Gerhardem, twierdzącym, chociaż w sposób nie dość stanowczy, że zaginiona tragedia Eurypidesa była utworu tego źródłem — jest zdania, że nie Eurypides, nie dramat, ale wcześniejszy Simonides, a zatem że poezya liryczna natchnęła artystę. Zastanawia się przytem nad różnicami estetycznych kreacyj poety i malarza i bardzo pięknie te różnice podnosi i na tym przykładzie uwydatnia. Nakoniec w ostatniej części rozprawy dopełnia wytłumaczenia samego mitu.

Wychodząc ze znanego pewnika, że Perseusz jest mitycznem uosobieniem słońca, łączy etymologię Danaï, której nazwa wedle Gerharda od wyrazu *δαρός* — »suchy«, pochodzi i znaczy ziemię — z Danaosem, wynalazcą studni i Danaidami, nimfami deszczu, i twierdzi, że jest ona personifikacją chmury, będącej takim prawem matką słońca, jak biały dzień jest dzieckiem czarnej nocy według Hesioda; pokazuje, że »deszcz złoty« wyraża ulewę błyszczącą wśród błyskawic burzy letniej, używiającej ziemię a zatem w wyobrażeniach pierwotnych i niebo; prowadzi nasz wzrok po falach morskich aż na krańce widnokręgu, gdzie zachodzące słońce zanurza się i ginie, tak jak skrzynia z Perseuszem i kończy to tłumaczenie, dopełniającym je rozbiorem nazwy Akrisiosa, którą Gerhard, zgodnie zresztą z dwuznacznym żartem Luciana (zob. Damonax, 47.) wywodził od wyrazu *ἀκρίσια* — »bez rozumu«. Według autora, nazwa ta wiąże się z wyrazem *ἀκρος* — »szczyt«; Akrisios znaczy »Pan na wysokościach«, tak jak »*superi*« znaczą bogowie. Popiera on to świadectwem Hesychiosa, wspominającego, że Saturn zwał się Akrisios we frygijskim języku, co ma tem większą wagę, że źródła całego mitu we Phrygii szukać należy.

W ten sposób, widzimy z tej pracy, na jednym drobnym przykładzie, w którym się słońce helleńskiej fantazyi odzwierciedla jak w kropli rosy, że te pierwotne wrażenia natury, błyskawic, deszczu, chmur, światła i ciemności, tajemniczymi drogami długiej genezy, powoli traciły promienną i srebrzystą mglistość swoją, rosły idealnie w człowieku, powiększały się, skupiały i określały zarazem, by wyjść z niego na zewnątrz, by w skończonych kształtach zaludnić Olimp i Idę i by udoskonalone rękoma sztuki, wydać nieśmiertelne arcydzieła, a jak w naszym wypadku, by otoczyć do koła wieńcem ten puhar, godny bankietu bogów, którego widok jak wszystko, co z tych źródeł wyszło, myśl naszą podnosi i wyobraźnię odświeża.

Rozprawa ta napisana jasnym i treściwym językiem, odpowiednim naukowemu przedmiotowi, chociaż przystępnie dla każdego wykształconego człowieka a przytem oparta na poważnej i źródłowej erudycji, zasługuje na tem większe uznanie, że jest pierwszą pracą z archeologii klasycznej w naszej literaturze. Dowiadujemy się z niej, że autor pisał już o pokrewnym przedmiocie, bo o Perseuszu samym, ze stanowiska mitologicznego zapewne, w języku rosyjskim. Żałujemy, że nas ta praca nie doszła. Obecna, z której zdajemy sprawę, budzi w nas nadzieje obszerniejszych i ważniejszych prac autora na tem samem polu, nadzieje tem bardziej uzasadnione, że nam w niej autor przyrzeka wkrótce nowe studyum o drugiej podobnej wazie, opisanej również przez Stephaniego.

Przystąpmy z kolei do uwag krytycznych.

Przedmiot rozprawy ma z natury swojej dwie strony, jedną właściwie archeologiczną i estetyczną zarazem, i drugą mitologiczną, służącą do objaśnienia pierwszej. Autor, jak tego tytuł i powyższe streszczenie dowodzi, główny nacisk położył na tę ostatnią, na czem pierwsza,

niemniej może interesująca, bardzo wiele straciła. Naprzód dając nam fototypy z wyobrazeniami mitu, nie dołączył on do publikacji, chociażby w ogólnych konturach, rysunku samej wazy, abyśmy mogli mieć o całym dziele wyobrażenie. Wiadomo, jak forma naczynia wiąże się ściśle z figuralnymi przedstawieniami, które są jego ozdobą, jak je dopełnia, z wielu względów tłumaczy, i jako rama obrazów, stanowiąca z nimi nierozdzielną jedność, jakie światło rzuca na kompozycję i na jej ornamentacyjną naturę.

Następnie, żałujemy, że nie zastanowił się dosyć obszernie przy wszystkich pięknych, prawdziwych, ale wyłącznie estetycznych uwagach, nad właściwie artystyczną stroną przedmiotu, t. j. nad techniką wazy a szczególnie nad stylem rysunku. Było to tem ważniejszą rzeczą, że wazy greckie z rozmaitych epok pod technicznym względem są bardzo różne i że przy całej swej piękności rysunek ten ma, zgodnie z paleograficznymi cechami objaśniających go napisów, nieco archaiczny charakter.

Dowodzi tego sposób traktowania draperyi, palców tak u nóg jak u rąk, piersi dziewiczych u Danaï leżącej na wezglowiu; osada u niej ucha nieco za wysoka, na koniec pewna sztywność całości przy zbyt może wysmukłej i nie zawsze proporcjonalnej delikatności kształtów. Mimo wielkich różnic, w znacznej części od samej techniki zawistych, przypomina to z daleka Iykejskie rzeźby z Xanthos, pokrewny im grobowiec Villi Albani a przede wszystkim tę piękną płaskorzeźbę, bezskrzydłej, chociaż pełnej tak silnego polotu *Nike*, siadającej na wóz, której fragmenta leżą gdzieś wśród marmurowych rumowisk Partenonu.

Te stare formy, mające w sztuce greckiej, równie jak w średniowiecznej chrześcijańskiej, swój wdzięk naiwny, jeżeli szczególnie z nich wieje świeży duch

twórczości jak tutaj, dla oka przyzwyczajonego do okrągłych, pełnych a tak swobodnych i żywych kształtów tej samej sztuki i z tegoż samego stulecia, są jakby mgłą zasłaniającą na pierwszy rzut oka ubraną w nie piękność; nie pozwalają niewtajemniczonym odrazu jej istotnej wartości ocenić; wzrok mimowoli się czepia tych obcych mu właściwości i rozstraja uwagę, zanim oswojony z nimi nie pozostawi zupełnej swobody kontemplacji i uczuciu. Sądźmy zatem, że należało w kilku treściwych rysach dać wyobrażenie o technice wazy i te formy archaiczne wytłómaczyć, aby ułatwić czytelnikowi patrzącemu na rysunek ich opanowanie i zrozumienie i pokazać zarazem jak one długo jeszcze w ornamentacji i malarstwie ceramicznem trwały, wtedy nawet, kiedy się ich sztuka monumentalna, tak wielkim stylowym zmianom w V wieku ulegająca, już dawno pozbyła. To dopiero w piśmie przeznaczonem dla wykształconej wprawdzie ale zawsze szerszej publiczności, mającej może ogólne pojęcie o sztuce greckiej, ale nie obeznanej z odcieniami jej rozwoju, usprawiedliwiłoby i wyjaśniło zagadkową na pozór datę pomnika i pozwoliło jego wartość dostatecznie ocenić.

Nie możemy się przytem zgodzić z autorem na to, by źródłem natchnienia artysty mógł być Simonides. Lessingowska paralela dwóch tych utworów poezyi i malarstwa jest bez zaprzeczenia piękna i słuszna i w przeprowadzeniu swoim przynosi zaszczyt estetycznym instynktom piszącego, ale przypisywanie Simonidesowi wpływu na malarza, jeżeli już koniecznie o ten wpływ chodzi, pod archeologicznym właśnie względem, ściśle i naukowo, nie zdaje nam się wytrzymywać krytyki. We wspaniałym trenie Simonidesa widzimy spokojny sen jasnowłosego dziecka, owiniętego w zwoje matczynej purpury i słyszymy tęskną skargę matki, wtórującą jakby szumowi wichru i hukowi bałwanów —

tę zamkniętą łódź bez żagla i wiosł w nieznaną przestrzeń niosących. Bezwiedna pogoda bezbronnego niemowlęcia wobec posępnej nieskończoności morza i strasznych potęg natury — wysnute z treści mitu, stanowią tylko modulację tonów wielkiej, szerokiej i z uczuciem macierzyńskiej miłości wyśpiewanej a tej samej pieśni. Obraz, który ona przed oczyma naszymi wywołuje, ma fatalnością spowodowany zewnętrzny spokój, bierność i ciszę. Zamknięte ściany ciemnego więzienia skupiają w niej życie wewnętrzne i naciskiem grożących niebezpieczeństw wydobywają z duszy ludzkiej głos najgłębszego może liryzmu, jaki nam starożytność pozostawiła.

Tymczasem w naszym wypadku, nie mówiąc już o komnacie spiżowej i o »złotym deszczu«, scena zamknięcia do skrzyni jest pełna ruchu i zewnętrznego, czynnego, manifestującego się życia; bez koturnów i masek, odpowiada ona teatralnym warunkom; w całej swej piękności przemawia do nas scenicznym tonem dramatu i w układzie zdradza bezpośredni wpływ tragedyi. Zdaje się, że patrząc na nią słyszysz doniosły monolog Akrisiosa, poparty wymownym gestem ręki podniesionej w górę; powiedziałabyś, że za chwilę wieko skrzyni opadnie i że chór rozpocznie poważną swoją melopeę, smutną jak sens moralny rzeczy ludzkich.

Wspólność nastroju, którą autor we wspomnianych dwóch różnych utworach widzi, jest tylko pokrewieństwem, zwykłym dziełom zbliżonych do siebie epok, szczególnie jeśli ten sam przedmiot ich treść stanowi; różnica zaś wrażeń, jakie one pozostawiają, jest całą różnicą poezyi lirycznej od dramatycznej. Ale to nie dosyć. Malarze waz greckich, najpiękniejszych nawet, tych, które dzisiaj są jedynymi pomnikami, dającymi nam przybliżone wyobrażenia o rodzaju i charakterze sławnych obrazów Polygnotesa, nigdy nie byli cenieni

w starożytności na równi z wielkimi mistrzami; działalność ich zawsze była więcej rzemieślnicza jak artystyczna, a zatem prędyj naśladownicza niżeli twórcza, co nas nie upoważnia do szukania w ich utworach dalekich natchnień. Wpływ przytem poezyi lirycznej na sztukę plastyczną w ściślejszem i obszerniejszem zarazem znaczeniu, z trudnością dałby się w Grecyi przed epoką Macedońską wykazać, t. j. przed czasem, od którego wyrażenie wewnętrznych i silniejszych afektów duszy coraz większą zaczęło w zewnętrznych sztuki objawach grać rolę, gdy z drugiej strony wiadomą jest rzeczą, że jeśli cechowi średniowieczni artyści pod wpływem kościelnych misteryów tworzyli dzieła uderzające prawdą, realizmem życia i dramatyzmem układu, to również i dekoratorowie ścian i naczyń starożytnych, z wrażliwością helleńskieję rasie właściwą, korzystali z przedstawień teatralnych swego czasu i w ornamentacyjnych scenach pozostawiali ślady tego wysokiego idealizmu, który ich pierwowzory odznaczał.

Zważywszy to wszystko, musimy przyjść do przekonania, że liryzm Simonidesowy nie mógł mieć żadnej genetycznej z dramatyzmem naszej wazy wspólności i przyznać, mimo przeciwnych tak estetycznych jak krytycznie-literackich uwag piszącego, że Gerhard był słusznym instynktem i głęboką znajomością przedmiotu wiedziony, kiedy przypisał wpływ na nasze dzieło Sophoklesowi czy też raczej Eurypidesowi, którego zaginiona a na tym samym micie osnuta tragedia w zepsutych zaledwie nas doszła fragmentach.

Znajdujemy następnie, że autor poświęciwszy dosyć miejsca w swej pracy samym źródłom mitu i piśmiennym zabytkom o nim wzmiankującym, za skąpo się obszedł z dziełami malarstwa i rzeźby, które ten mit przedstawiały. Wprawdzie prócz może drugiej wazy, opisanej przez Stephaniego, a o której bliższą wiadomość

nam wkrótce rozprawa przyrzeka, nie umielibyśmy z tej samej epoki przytoczyć innych tego rodzaju kreacyj, ale za to czasy późniejsze i to na ziemi greckiej a nie rzymskiej, wydały ich daleko więcej niżeli przypisek autora domyślać się tego pozwala.

Nie mówiąc już o Danaï Praxytelesa, pojętej raczej jako nimfa z orszaku Pana, niżeli jako matka Perseusza, wymieniamy tutaj obrazy Apellesowego ucznia Nikiosa i późniejszego nieco Artemona (Overbeck: *Die antiken Schriftquellen*. Nr. 1816 i 2110), obu malujących jak się zdaje jej wylądowanie na brzegi Seriphos; obraz wspomniany przez Menandra w Terencyuszowym tłumaczeniu komedyi *Eunuch*, a który właśnie scenę naszej wazy, bo »deszcz złoty« przedstawiał (Helbig. *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei*. Str. 243) i z waz greckich późniejszych, na terytorium Wielkiej Grecyi wykopane, z tąż samą sceną, jedne z tych pięknych naczyń w formie dzbanka, które Lekythosami zowią, w Muzeum Brytańskim (*Catalog of the vases in the Brit. Mus.* II. Str. 268. n. 38). Zwracamy uwagę na te pomiki dlatego, że mit sam ze siebie jest patetyczny, a przytem otwierający drogę do drażniących zmysły alluzyj, że należy do tego cyklu przedstawień, które są właściwe czasom późniejszym i że z tego stanowiska uważana głębsza jego i porównawcza na świadectwach o dziełach go wyrażających i na archeologicznych zabytkach analiza, rzucając światło na delikatną kwestyę rozwoju plastycznej personifikacyi uczuć, doprowadziłyby mogła do bardzo ciekawych wniosków i powiązać pracę autora z szerszemi zadaniami historii sztuki.

Nakoniec autor zgodnie z mitologiczną tendencją, która tak wybitny charakter nadała jego rozprawie i upoważniła go niejako do mniej ścisłego opracowania archeologicznej strony przedmiotu — wpada czasami w błąd, od którego najznakomitsi uczeni nie zawsze

bywają wolni, t. j. w zbyt systematyczną i naciągniętą interpretację niektórych szczegółów rysunku wazy. W gwiazdach na skrzyni w której Danae stoi, upatruje on symbole bóstwa światłości; w trzech kółkach z kropką w środku między temi gwiazdami, widzi trzy słońca, t. j. trzy lata Perseuszowe czyli wiek dziecka. Zapomina o tem, że takie same kółka są zaznaczone na nogach łóżka w scenie »złotego deszczu«, po cztery na każdej w rogach; czyżby tam także lata znaczyły?

Gwiazdy takie i kółka równie jak zygzyki i linie są najprostszymi, najstarszymi i zarazem najbardziej rozpowszechnionymi motywami ornamentacyi u wszystkich aryjskich ludów; są one pierwotnemi i zaledwie wyjąkanemi zgłoskami estetycznego alfabetu ludzkości; powstały zapewne jeszcze na wyżynach środkowej Azji przed rozejściem się plemion, zaludniających dzisiaj Europę; początek ich ginie we mgłę historii, starszym jest bezwątpienia od mitów, którymi je objaśniają, i sięga pierwszych zawiązków rękodzielnictwa. Noszą one wyraźnie ślady techniki, która była ich źródłem, tkactwa z jednej, a pierwszych wyrobów z metalu z drugiej strony. Gwiazda po linii prostej lub giętej jest najłatwiejszą do otrzymania formą przez skrzyżowanie ściągów, mających zdobić tkaninę, a kółko z punktem w środku jest oczywiście świecąca blaszką, przybitą gwoździem do drzewa. Razem złączone i przeniesione w inne dziedziny pierwotnego przemysłu, były naśladowane farbą na naczyniach glinianych lub na drewnianych wyrobach i służyły do ozdobienia jednostajnych płaszczyzn w sposób mniej więcej zadawalający oko.

Nic też dziwnego, że w ich układzie, jak na naszej skrzyni nie ma symetrii i proporcjonalnej miary. Jeżeli w archaicznej sztuce greckiej najbardziej nas uderza umiejętność artysty w wypełnieniu ram obrazu, to we wszystkich pierwotnych technikach najgodniejszą jest

zastanowienia, z tych samych instynktowych potrzeb płynąca dbałość rzemieślnika o pokrycie próżnych przestrzeni. Formy do tego użyte są zwykle rzucane na tło chaotycznie, z pewnym wprawdzie kolorystycznym efektem, ale ruchem niecierplivej ręki, wyprzedzającej ich rysunkowy rozkład, i powstałe między nimi luki bywają dodatkowo zapełniane gwiazdkami lub kółeczkami mniejszemi, bezwzględnie na ich stosunek do otaczających je większych ozdób. Z czasem dopiero, powoli, rodzi się w tym barwnym chaosie myśl przewodnia; kształty pojedyncze sprowadzają się do jednej miary, jawią się ich rozmaite kombinacye, ład logiczny wchodzi w ich układ i powstaje wśród nich proporcjonalność i symetria, tak, że mówiąc słowami Xenofonta, zaczynają tworzyć chór taneczny jakby w koło ołtarza pieśń śpiewający, wdzięczny sam w swoim układzie i uwydatniający piękność gładkiego środka.

Na rysunkach wazy mamy przykłady obu tych ornamentacyj, pierwszej i ostatniej. Skrzynia jest ozdobiona kunsztownie i starannie, malowana i zdobna prawdopodobnie w metalowe lub naśladowane z metalu blaszki, jak przystoi na trumnę, w której ma być żywcem królewska córka pochowana. Należy ona do tego rodzaju wyrobów, które w naiwnych wiekach budziły podziwienie. Nauzika i Penelopa w podobnych skrzyniach chowały bieliznę i hafty; Homer by jej nie szczędził pochwalnych epitetów. Jest ona przytem lekka, drewniana i te wszystkie właśnie ornamentacyjne cechy, chaotyczne i bezładne, przy całej pierwotności motywów, zbliżają ją charakterem do kufrów ludowych, w których skrzętna wiejska gospodyni składa jeszcze dziś domowe swoje skarby, szaty, płótna i ręczne tkaniny w niektórych częściach naszego kraju.

Przeciwnie, wspaniałe łoże Danai, w scenie »złotego deszczu«, bogate, ciężkie, w brąz i w kość słoniową

zapewne oprawne, odpowiada już zupełnie innym wymaganiom i innej, nie tak naiwnej, wykwintniejszej a daleko wyższej cywilizacji. Też same na niem ornamentacyjne a w zasadzie swojej linalne motywy, wzbogacone zapożyczonemi od wschodniej sztuki roślinnemi palmetkami a raczej stylizowanymi liśćmi, układają się we wdzięczną a symetryczną całość, świadczącą o rozwiniętej i świetnej kulturze.

Na jednym zatem pomniku, w rysunku dwóch dzieł ręki ludzkiej, pochodzącej z jednej epoki, znajdujemy wzory ornamentacji z dwóch różnych momentów jej stopniowego rozwoju. Przyczyna tego jest naturalna. Wspominaliśmy wyżej, że ceramika trzymała się długo archaicznych form; — skrzynia nasza dowodzi, że pewne rodzaje stolarstwa były w tem samem położeniu. Najgłębszą i najsilniejszą podstawą każdej trwałej działalności człowieka, a zgodnie z tem i prawdziwie wielkich a organicznie z przeszłością związanych epok sztuki jest zawsze tradycja. Nie chodzi w nich nigdy o to, żeby coś zrobić inaczej, ale raczej o to, by udoskonalić spuściznę i stworzyć coś lepiej; nie starają się one o zrównanie estetycznych form pod jeden strychulec, ale pozostawiają naturalną swobodę organicznemu i wirtualnemu, że tak powiemy rozwojowi pojedynczych a tak rozmaitych gałęzi artystycznej produkcji. W tem leży ich siła, na tem w znacznej części polega ich wielkość i są to jedyne, jak sądzimy, wnioski, które bez uprzedzenia powziętego z góry, z tych gwiazd i kótek i z tego chaosu ozdób, przy badaniu naszej wazy, wyprowadzić się dają.

Do jak dziwnych rezultatów doprowadzić może w archeologii zbyt tendencyjnie zastosowywana mitologiczna teoria, dowodzi tego inna jeszcze interpretacja rozprawy. Ściany skrzyni, jakieśmy widzieli, malowanej i ornamentowanej, są dla wzmocnienia i uchronienia od

uszkodzeń oprawne w szerokie, występujące na zewnątrz ramy ze surowego drzewa, na powierzchni których artysta giętymi liniami uwydatnił naturalne słoje. Otóż autor nie widzi lub nie chce widzieć w tym rysunku realnego przedmiotu, ale szukając w meandrach zagięć koniecznie liter mitycznego języka — bez trudności je znajduje, zestawia ze sobą i czyta: są to wedle niego fale symbolizujące rozhukane morze, które ma wkrótce zanieść tę skrzynię na inne brzegi!

Nie przeczymy znaczenia i ważności symbolów w helleńskim świecie, ale gdybyśmy w tym kierunku poszli dalej, a potem, doprawdy, że nie mamy wiele powodów do zatrzymania się na tej drodze — to sztuka grecka, tak dobrze zrozumiana i tak odczuta zresztą przez autora, straciłaby dla nas żywą podstawę rzeczywistości a z nią razem żywotną wartość swoją, przestała by być wielką pośredniczką i komentatorką natury, jak mówi Goethe, i jej artyści zamieniliby się na hierogrammatów, spisujących martwym językiem religijne systematy i czyny zmumifikowanych pokoleń.

Na tem kończymy nasze uwagi. Zostawiając ocenienie etymologicznej i od niej zawisłej mitologicznej strony przedmiotu kompetentniejszym od nas — dodamy tylko, że mimo drobnych usterek, praca ta jest pożądanym nabytkiem w naszej literaturze.

Kraków, 1876.

V.

ZBIÓR GEMMO-GLYPTYCZNY

Muzeum Narodowego w Krakowie.

Kto tylko znał bliżej Kraków w ostatnich czasach, musiał zauważyć na jednej z wystaw sztuki w Sukienicach człowieka sześćdziesiątkilko-letniego, o charakterystycznych rysach, pociągłej twarzy, przenikliwych oczach, o białej brodzie i białych włosach, o postaci szczupłej i suchej, lecz silnej, chociaż nieco zgarbionej, — w czarnej czamarze z potrzebami i w białej konfederatce z piórkiem, nasuniętej z pewną kokieteryą na czoło; pełnego ruchliwości i życia, mimo swego wieku, niecierpliwego, zapalającego się co chwila, którego spotkać można było wszędzie, raz tutaj, a drugi raz tam, gestykującego z nerwowem zacięciem i rozmawiającego często. Mówi on prawie wszystkimi językami, polskim tak dobrze, jak rosyjskim, francuskim, jak niemieckim, włoskim, jak angielskim. Mięsza je jednocześnie ze sobą, przechodząc swobodnie od jednego do drugiego i wpadając zawsze na właściwy każdemu z nich akcent. Anegdota sypią się z jego ust, ma je na zawołanie przy każdej sposobności. Umie je zapieprzyć złośliwością, podnieść i ożywić ironią, dosadnych i silnych wyrażen mu niebrak, a mimo to odzywa się w zwrotach jego myśli, w przebiegu jego wspomnień,

w tonie jego głosu, od czasu do czasu, przy przebiegłości i chytrości w wyrazie oczu, jakby przyzwyczajeniem nabyty, pewien liryczny i sentymentalny, a nawet łązawy nastrój, tak właściwy wszystkim polskim wychodźcom, którzy znaczną część życia spędzili na obczyźnie i opuścili kraj w epoce romantycznej.

Człowiekiem tym jest p. Szmidt-Ciążyński, syn medyka byłych wojsk polskich z czasów Królestwa kongresowego, z Ciążyńskiej urodzony, który od młodości poświęcił się handlowi starożytności i antykwarstwu. Dzieciństwo spędził w Warszawie, długie lata przebywał w Rosyi, którą zna od północy do południa. Niema miasta niemieckiego, któreby mu było obce. Ziemię włoską zdeptał własnymi stopami od Alp zaczawszy, aż po brzegi sycylijskie. Mieszkał najdłużej w Paryżu i nareszcie osiadł w Londynie. Miewał stosunki z najznakomitszymi zbieraczami i amatorami stulecia. Żywe jego wspomnienia złożyłyby się mogły na interesującą kronikę antykwarskiego ruchu przedostatnich czasów. Zawsze powołaniu swemu wierny, przyszedł w kolei lat do posiadania bardzo niepospolitych artystycznych zbiorów, rozmaitego gatunku i rodzaju, lecz największe miał zamiłowanie w rzniętych a drogocennych kamieniach. Blask tych kamieni, przezroczystość ich, subtelność i delikatność wyrobionych na nich przedstawień, stały się dla niego najdroższą poezją i ideałem. Zżył się z niemi. Możliwe bez wielkiej przesady powiedzieć, że jakaś część ich właściwości przeszła w jego naturę i odbiła się na jego powierzchowności. Jednym słowem, mamy w nim przed sobą wybitny typ antykwarza, który, kto wie, czy przy oryginalności i różnorodnych życia swego kolejach nie mógłby posłużyć za przedmiot powieści nowemu Walter-Scotowi?

Jeżeli interesujący jest człowiek, to o wiele większy jeszcze interes budzą jego zbiory. P. Szmidt zwijając

handel, nie chciał ich rozrzucić po świecie i postanowił je pozostawić ze szlachetnem uczuciem ojczyźnie. Pod koniec życia zwrócił się wspomnieniami do kraju i to, co miał najdroższego, złożył mu w darze. Dział złożony z obrazów, rzeźb, rycin i rysunków mistrzów ofiarował do Muzeum w Raperswyll, a częścią do Muzeum Towarzystwa Przyjaciół nauk w Poznaniu, a najdrogocenniejszy i najmiłszy sercu swemu zbiór kamieni rzniętych przeznaczył do Muzeum narodowego w Krakowie, pod bardzo, jak sądzimy, przystępnymi warunkami, i jedynie, aby zapewnić sobie egzystencję i spokój do śmierci. Nie będziemy mówili o darach raperswyllskich i poznańskich, którychśmy nie widzieli, ale zdamy czytelnikom sprawę z tego ostatniego zbioru, który każdy obejrzeć może w nowo otwartem krakowskiem Muzeum.

Przeważną jego część stanowią, jakęśmy mówili, kamienie rznięte czyli *intaglie*, tudzież *kamee*. Składa się on mniej-więcej z 2500 sztuk kamieni, w którąto liczbę wchodzi pierścienie ze współczesnemi oprawami w ilości około 300 sztuk. Mieści wyroby gemmo-glyptyki od najdawniejszych czasów aż po drugą połowę naszego stulecia, t. j. obejmuje czasy, w których sztuka rznienia w kamieniach wzięła początek, przechodzi przez te, w których dochodziła do najwyższego rozwinięcia i kończy się na tych, w których nastąpił jej upadek. W skład zbioru tego wchodzi:

1^o). Tak zwane cylindry chaldejskie i assyryjskie, czyli walce grubości wielkiego palca z hematytu, z lapis lazuli, z agatu i kryształu skalnego, pokryte wklęsłemi rzeźbami przedstawień religijnych i mitologicznych, z napisami klinowemi, datujące po większej części z w. VII i VI przed Chrystusem, przedziurawione w środku przez całą długość, aby mogły być zawieszane na sznurku u ręki lub u szyi. Służyły one za pieczęcie, bez których, jak świadczy Herodot, nikt należący do klasy panującej

zwłaszcza w Babilonie, a nawet i w Niniwie obejść się nie mogli. Muzeum brytańskie posiada ich 600 sztuk, Luwr 300, Biblioteka narodowa w Paryżu 500. Assyriolog francuski Menant obrachowuje ich ilość znaną dzisiaj na całym świecie do sztuk 3000. Są one obecnie przedmiotem specjalnych badań nauki. Dodać do tego należy bardziej powszechne i w wielkich ilościach znajdowane skarabeusze egipskie, w formie chrabąszcza o zwiniętych skrzydłach z jednej strony, z gładką i opatrzoną hieroglificznymi napisami stroną drugą, symbolicznie związane z kultem słońca i z myślą nieśmiertelności, których używano podobnie jak powyższych cylindrów jako pieczęci, czy to nosząc je na szyi, czy też na palcach rąk w oprawie pierścieni, i które kładziono w opaski każdej mumii do grobu, jako zadatek życia przyszłego, przepisany pogrzebowym rytuałem.

2^o). Pieczęcie, amulety i talizmany perskie z epoki Achamenidów, Arsacydów i Sassanidów (?), jeśli pobieżny rzut oka nie myli, tudzież arabskie i tureckie, kuficzne i koptyjskie, pokryte fantastycznymi dekoracyjami z napisów i sentencyjami z koranu w przepysznych okazach.

3^o). Kamienie rżnięte starożytne, greckie, etruskie i rzymskie, o przedstawieniach wklęsłych głów, figur i scen historycznych, mitologicznych i rodzajowych, do odbijania i odciskania, czyli tak zwane *intaglie*, tudzież tensam początek mające kamienie rzeźbione wypukłe, czyli *kamee*.

4^o). *Intaglie* i *kamee* z czasów starochrześcijańskich, bizantyńskich, barbarzyńskich i średniowiecznych, a między niemi tajemnicze *abraxas*, tak zwane dlatego, że ten sztuczny wyraz był często na nich wypisany. Wyraz ten składa się z liter greckich, które zamienione na liczbę, wydają cyfrę 365, odpowiadającą ilości dni w roku, wskutek czego symbolizuje w sobie najwyższe prawo

rzządzące wszechświatem, i był dla sekt gnostycznych mistycznym nazwiskiem najwyższej Istności.

5^o). *Intaglie* i *kamee* z epoki Odrodzenia, z czasów *cinquecento*, w których tajemnice tej sztuki pod wpływem zmartwychwstającej starożytności, nanowo odnalezione, nadały jej dawną świetność i życie i z pierwszej połowy epoki *barocco*, tj. z końca XVI i z początku XVII wieku.

6^o). Nakoniec *intaglie* i *kamee* z ostatnich lat XVIII i z pierwszych XIX stulecia, tj. z czasów, które dla *gemmo-glyptyki* były nowem odrodzeniem i z którymi się dzieje jej rozwoju zamykają, ustępując miejsca upadkowi.

Przejścia między jednym z tych działów a drugim, między jedną epoką a drugą, są odpowiednio wypełnione. Z tego się pokazuje, że nasz zbiór w ogólnych zarysach daje nam wyobrażenie o całym przebiegu techniki *gemmo-glyptycznej* od najdawniejszych aż po dzisiejsze czasy, i że w szeregu swoich okazów stanowić może dopełnienie źródeł, w jednej, wyjątkowej artystycznej gałęzi całej historii rzeźby, uważanej w ogóle.

Rzeźba wklęsła na kamieniach egipska, chaldejska i assyryjska poprzedza i przygotowuje wyrób *kamei*, które na wielką skalę i w pełni zaczynają grać w *glyptyce* przeważną rolę dopiero w klasycznym, greckim i rzymskim świecie. Na niektórych *intagliach* babilońskich cylindrów możemy zaznaczyć pierwotną, niedołązną pracę, przy której użytemi były do wyłobienia kamienia dwa jedynie najprostsze narzędzia, jedno służące do otrzymania okrągłych zagłębień, a drugie do podłużnych linii, co przedstawieniom nadawało pozór tych drucianych figurek, używanych przez dzisiejszych artystów z artykulacyami, zaznaczonemi grubo, jak to możemy sprawdzić na naszych okazach. Powoli kontur się okrąglał i kształt zaczął zastępować linie, ale ograniczona nim wklęsłość była modelowana ostremi, pełnemi rąpt-

wnych przejść rysami, dopóki udoskonalenie techniki nie doprowadziło do zatarcia nierówności, i że tak powiemy, do odlania w zeglębieniu całej formy z nieskończonym bogactwem jej ruchomych i subtelných odcieni. Wtedy skończył się peryod porodu rzemiosła, materyał został opanowany i rozpoczęła się dojrzała sztuka, mająca swoje własne prawa i swój styl odrębny.

Odtąd przeniesienie jakiegokolwiek kształtu w kamień małych rozmiarów, który się swobodnie mógł mieścić w zeglębieniu naszej dłoni, nie polegało na jego proporcjonalnem, we wszystkich częściach i równomiernem zmniejszeniu, ale przeciwnie, na względnem powiększeniu części najważniejszych, składających się na typ i charakter przedstawienia, tak, aby się ono tem podnioslejszem i tem monumentalniejszem wydawało. Rozszerzały się stosunkowo rozmiary głowy, ramion, piersi, rąk i nóg, a zmniejszały inne i pomijały szczegóły dla uwydatnienia całości i wywarcia tem większego wrażenia. Czem gemma była mniejsza, tem z jej wnętrza prawdziwy artysta wydobywał kolosalniejszy kształt, jak słusznie powiedziano. Gdyby odpowiednio do jej rozmiarów redukował w jednym i tym samym stosunku wszystkie części formy, byłby otrzymał dzieło nędzne, mizerne i małe. Skoro miał naprzykład wykonać profil bogini czy królowej w przeźroczym kamieniu, to »gubił policzek, jak mówi Blanc, w zaokrągleniach szyi i równał go z niemi do jednej powierzchni, aby zatrzymać oko patrzącego wyłącznie na liniach czystych czoła, na wyrazie wielkich otwartych oczu, na mięsistości ust, których dolna warga rozjaśniała się pocałunkiem światła.« W ten sposób powstały najpiękniejsze kreacje glyptyki, które wykonane we właściwych kamieniach, mają zawsze jakiś szczególny i sobie tylko właściwy, a pełen czaru urok. Beryl starożytnych, czyli tak zwany dzisiaj akwamarin, używany był przeważnie między innymi, zwłaszcza

w wybitniejszych i świetniejszych epokach, do przedstawień wymagających wykuintności i idealnej czystości form. Zielona i wodna jego barwa, przezrocza, nieujęta i zmienna, raz wyraźna, to znowu ginąca, odpowiednio do położenia, sprawiała, że wyrzeźbiony w nim amor nagi wyglądał jakby skąpany w kropli źródlanej, a że nieśmiertelna piękność Afrodyty objawiała się na jego dnie, jakby widziana w tajemniczej i ruchomej głębi fal morskich. Starożytni zwłaszcza, tak Grecy jak Rzymianie, przywiązywali do pewnego rodzaju kamieni osobne właściwości, z którymi wiąźali treść wyrzeźbionych na nich przedmiotów. Hematyt miał wstrzymywać hemoragie, kornalin budzić męstwo i dawać odwagę, ametyst miał bronić od pijaństwa i zapewniać trzeźwość. W pierwszym wyobrażano Hygię lub Eskulapa, w drugim bogów wojny i siły, a winna barwa trzeciego godziła się z bachicznymi scenami i z całym cyklem Dyonizosa. Bogaty nasz zbiór daje nam wyobrażenie o wszystkich tych cudach. Widziany z góry przez szkło kryjących go witryn jest martwy i mało działa na wyobraźnię; lecz skoro z lupą w rękę weźmiemy każdą jego gemmę do ręki i z kolei przez cały szereg zbioru podniesiemy jedną z nich po drugiej pod światło, wtedy otworzy się przed nami nieznaný świat piękności i poezji i cała czarodziejska dziedzina skarbów ideału stanie przed naszymi oczyma.

Takimi są *intaglie*. Co do *kamei*, to na te z natury rzeczy patrzeć należy nie pod światło, ale w świetle. Są one wypukle rzeźbione, albo w całości w jednej barwy kamieniu, lub też najczęściej w rodzaju agatu *onyksem* zwanego, złożonego z dwóch warstw, górnej białej i dolnej ciemniejszej, na której tle kontur wypukłej formy się z całą dokładnością uwydatnia. Jeśli ten agat ma trzy lub więcej warstw jedna nad drugą, tak, że wierzchnia jest brunatna lub różnobarwna, środkowa

biała, a spodnia czarna czy też ciemniejsza, wtedy nosi on nazwę *sardonyksu* i stopniowo po sobie w nim następujące warstwy służą do odpowiedniego zabarwienia pojedynczych części przedmiotu, rysującego się w całości na warstwie najciemniejszej. Głowa Aleksandra W., jako Jowisza Ammona z baraniami rogami, będzie miała te rogi wyrzeźbione w brunatnej warstwie pierwszej, na tle białem twarzy i włosów uwydatnionych w profilu, który się ostro odetnie od czarnej warstwy ostatniej. Głowa Satyra uwieńczona splotami liści winnych, wykonana w odpowiednim materyale, zachowa zielony tym liściom kolor na żółtawych włosach, które razem z twarzą wystąpią z brunatnego tła. Czasami przypadkowe na kamieniu plamy zużytkowane bywają dla uwydatnienia charakterystycznych szczegółów. Czerwone skazy w białym kamieniu służą do oznaczenia krwi na głowie Chrystusa w jednej z naszych kamei. Wszystkie zresztą okazy tych i innych tego rodzaju przykładów możemy widzieć w naszym zbiorze.

Ponieważ jednak zbioru *gemm* takiego, któryby pod wszystkimi względami i odnośnie do wszystkich epok był zupełny, na świecie niema, nic więc dziwnego, że i nasz zbiór nie jest bez braków. Przedhistoryczna i archaiczna zwłaszcza grecka epoka jest w nim słabo reprezentowana, niema w nim tak dziś poszukiwanych kamieni, rzniętych w epoce greckiej VIII i VII w., znajdujących w rozmaitych częściach europejskiego i azyatyckiego, helleńskiego świata, a szczególnie na wyspach Archipelagu i dlatego noszących nazwę: »kamieni wysp« — *Inselsteine*. Sam przez się uważany dział *intaglij* i *kamei* starożytnych, greckich, etruskich i rzymskich, jest dosyć ubogi i nie może iść w porównanie z takimiżsamymi działami we Florencyi, Rzymie, Londynie, Paryżu, Petersburgu lub Wiedniu, a nawet w niektórych innych prywatnych zbiorach. Szukać w nim niepodobna *gemm*,

któreby chociaż w przybliżony sposób przypominały tak zwaną *Gemma Augustea* w bibliotece narodowej w Paryżu, lub *Gemma Tiberiana* w cesarskim gabinecie antyków w Wiedniu, lub miały jakieś pokrewieństwo z wiedeńską gemmą, przedstawiającą Ptolomeusza Philadelphę i Arsinoe, czy petersburską — Ptolomeusza i Berenikę. Mimo to nie jest on bez wartości i charakteru. Na szczególniejszą w nim uwagę zasługuje fragment głowy męskiej wypukle rzeźbionej, w spalonym kamieniu cielistego koloru, o surowym i imponującym wyrazie. Niemniej interesującymi szczególnie są także niektóre rznęte kamienie z przedstawieniami archaistycznymi, tj. datującymi z czasów dojrzałej i rozwiniętej sztuki, lecz naśladowącymi styl archaiczny, w których pełność i szerokość kształtu, ze szczegółami zaczerpniętymi z pierwotnych i naiwnych przyzwyczajęń, składa się na pełną uroku i wdzięku całość. Bardzo drogocenne i rzadkie nareszcie są dwa znacznych rozmiarów biusty dzieci rzymskich Cezarów, wyrzeźbione w szaro-niebieskawym, mglistym i w pół przezroczym chalcedonie.

Chociaż dział gemm z epoki *cinquecento* nie może się pod żadnym względem równać z takimiż działami wielkich zbiorów nietylko Florencyi i Rzymu, ale nawet północnej Europy, to jednak lekceważyć go nie można. Są bowiem starożytne posągi wykopane w końcu XV stulecia lub w wieku XVI, które w całości, we fragmentach lub w motywach swoich kształtów odbiły się na przedstawieniach zebranych tutaj, co ma dla nauki niepospolity interes.

Liczniejszy może i kto wie czy nie drogocenniejszy, albowiem radszy jest dział gemm odnośnych do drugiej połowy, czy do końca XVI wieku i do epoki *barocco*. Znajdujemy w nim między innymi kamienie, rznęte przez głośnego francuskiego glyptystę, Juliana de Fontenay, *Coldoré* zwanego, który pracował na dworze

Henryka IV. Sławna jest, mówiąc nawiasem, jego wielka gemma, przedstawiająca Elżbietę angielską, a znajdującą się w Wiedniu.

Ale najznakomitszy, najliczniejszy i najciekawszy zarazem dział zbioru odnosi się do końca XVIII i początku naszego stulecia. Wiadomą jest rzeczą, że w tych czasach, dzięki działalności i pracom wielkiego archeologa i pierwszego na wielką skalę historyka sztuki, Winkelmanna, również jak niespodziewanym odkryciom, zasypanych popiołami Wezuwiusza, starożytnych miast Herkulaneum i Pompei, obudził się zwrot do starożytności, który tak silny i płodny w następstwa wpływ wywarł na sztukę i całą ówczesną artystyczną twórczość. Powstały wówczas wielkie prywatne i publiczne zbiory. Rozpoczęły się wszechstronne poszukiwania dzieł sztuki starożytnej. Te ostatnie we wszystkich działach techniki nabrały nieznanej przedtem wartości i kto wie, czy nie więcej nawet, jak w epoce *cinquecento*, zaczęły być przepłacane. Bogaci amatorowie i znawcy kolosalne sumy płacili za starożytne rzeźby i za wyroby starożytnej glyptyki, za kamienie rżnięte, za *intaglie* i za *kamee*. Naśladownictwo tychże stało się do pewnego stopnia programem ówczesnej sztuki i wywołało ruch nadzwyczajny na polu gemmo-glyptyki. Jakkolwiek ruch ten i kierunek niewolniczym swym charakterem przyczynił się do przytłumienia samorodnych i oryginalnych artystycznych instynktów, i dzisiaj nas z wielu względów systematycznym konwencyonalizmem w swych objawach razi, to zaprzeczyć niepodobna, że co do rzeźby przynajmniej, w najobszerniejszem pojęciu uważanej, wydała dzieła, które w nowożytnej sztuce najbardziej się formą i duchem do utworów starożytnego dłuta zbliżają. Dość jest wspomnieć na polu rzeźby właściwej nazwiska Canovy i Thorwaldsena, a na polu glyptyki w niczem im nieustępujące nazwisko Pichlerów.

Antonio, znakomity *Giovanni*, najznakomitszy może ze wszystkich *Luigi Pichler*, tudzież ich synowie i bracia, *Giacomo* i *Giuseppe*, należeli do tyrolskiej, z Brixen pochodzącej rodziny, która przeniósłszy się w drugiej połowie XVIII stulecia do Rzymu, oddała się tradycyjnie — z ojca zdolności swe przekazując na syna — gemmo-glyptyce, t. j. wyrabianiu przedstawień na drogocennych kamieniach, czy to jako *intagli*, czy też jako *kamei*, i wskrzeszeniu zapomnianej i zaniedbanej, a kiedyś tak wielkie znaczenie mającej starożytnej sztuki. »*Il celebre Giovanni Pichler, artifice di sempre gloriosa memoria,*« jak mówili współcześni i brat jego *Luigi*, odnaleźli tajemnicę nadawania powierzchni wszystkich drogocennych kamieni tego blasku i tej świetności, które zawsze greckie i rzymskie gemmy odznaczały, a które przedtem mieć zwykły tylko rubiny i szafiry. Przez życie się ze starożytną sztuką umieli oni pięknnością, wdziękiem, misterną i subtelną starannością, gracyą i stylem podnieść swe przedstawienia do doskonałości wyrównywającej starożytnym. Kamienie z ich rąk wyszły, bardzo często za dzieła starożytnej glyptyki uchodziły. Anegdotyczna historia XVIII stulecia pełna jest opowieści o wypadkach, w których najznakomitsi znawcy i amatorowie *kamee* i *intaglie* Pichlerów jako greckie lub rzymskie nabywali. Obok tych wielkich intagliarów i wskutek ich działalności, utworzyła się w tym samym czasie glyptyczna szkoła artystów takich, jakich niewiele było przedtem i jakich już dzisiaj nie posiadamy. Sławnymi rzeźbiarzami na kamieniach w końcu XVIII wieku byli z Włochów *Amastini*, *Cerbera*, *Santarelli*; z Niemców, *Hecker*; z Anglików, *Brown* i *Marchant*; z Francuzów, *Guay* i *Fouffroy*, a później z pierwszej połowy naszego stulecia: *Berini*, *Calandrelli*, *Girometti*, *Morelli* i *Rega*, nie mówiąc o innych. Pichlerowie *Giovanni* i *Luigi* podpisywali się na swoich wyrobach greckimi literami:

„ΠΙΧΛΕΡ“, „Α. ΠΙΧΛΕΡ“ lub „ΑΠ“ i „ΠΙΧΛΕΡ ΕΡ.“
Wszyscy inni podpisywali się także, ale tak jak i oni,
nie zawsze i nie często. Otóż zbiór p. Szmida tem
się odznacza, że obejmuje on nietylko próby prac glyp-
tycznych wszystkich tych artystów i wielu innych, któ-
rychśmy nie wymienili, ale że mieści okazy po większej
części przez nich podpisane. To mu nadaje szczegól-
niejszą wartość i sprawia, że na żadnym może innym
zbiorze nie można tak dobrze badać glyptyki XVIII
i pierwszej połowy naszego stulecia, jak na tym. Jeżeli
w poprzednich działach stoi on niżej od wielu innych
znanych i głośnych europejskich zbiorów, to w tym
dorównywa najznakomitszym i nawet przewyższa je
niekiedy.

Mamyż, streszczając się po tym ogólnikowym rzucie
oka nużyć czytelnika obcą mu i ciężką nomenklaturą
i wymieniać te wszystkie kategorie, na jakie anty-
kwaryusze dzielą rżnięte kamienie, a których tu żadnej
nie braknie? Oprócz powyżej wymienionych rodzajów,
widzimy przed sobą w znacznej ilości fantastyczne
potwory i chimery, czyli tak zwane *grylle*, połączone
następnie i splecione ze sobą w jednej kompozycji
różnorodne i wprost sobie przeciwne przedmioty, z epi-
gramatycznym nieraz zakrojem, czyli *symplegmy*, maski
najrozmaitszych gatunków, główki amorków i dzieci,
zwierzęta, lub głowy zwierząt, które czasami w mikro-
skopijnych rozmiarach, stawiają przed naszymi oczyma,
wzór dokładności, precyzji i szerokości stylu w rysunku
i wykonaniu, a jako takie za arcydzieła sztuki glypty-
cznej uchodzić mogą, portrety i popiersia historyczne
i mitologiczne, herby i godła nakoniec. Zaprzeczyć nie
można, że w tej masie jest wiele okazów pospolitych,
że są w niej i takie, które wartości nie mają, ale i te
nawet w łańcuchu przedstawiającym rozwój i rozmaite
jego rodzaje, znajdują odpowiednie miejsce. Mało jaki

zbiór przytem poszczycić się może takim doborem i taką różnorodnością materiału, co w przedmiotach gemmogliptyki jest rzeczą bardzo ważną. Widzimy tu przede wszystkim uprzywilejowany kamień tej techniki, agat, tak nazwany od sycylijskiej rzeki Achatos, na dnie której był w starożytności znajdowany, we wszystkich odmianach, jako chalcedon, sard, kornalin, onyx i sardonix. Widzimy hematyty, jaspisy, hyacenty, chryzopazy, granaty, ametysty, rubiny, szafiry, szmaragdy, starożytne beryle i chryzolity, czyli dzisiejsze akwamariny i topazy. Widzimy wyroby z kryształu skalnego, z lapis lazuli i z muszli. Ilość egzemplarzy, chociaż powiększona podrzędnymi okazami, jak na zbiór prywatny w samych częściach wartościowych jest wyjątkowa. Jeden z najznakomitszych prywatnych zbiorów, zbiór konsula Franciszka Timoni, tak imponujący pięknnością i doborem, który po śmierci swego właściciela, drogą zapisu przeszedł na własność cesarskiego gabinetu antyków w Wiedniu i jedną z ozdób jego stanowi, — liczy nie więcej, jak kilkaset sztuk. Wyborowy zbiór rznionych kamieni znakomitego wiedeńskiego antykwarza Tobiasza Biehlera, który rozszedł się o ile wiemy drogą sprzedaży po prywatnych rękach, nie wynosił więcej, jak tysiąc sztuk. Zbiór zaś p. Szmida-Ciążyńskiego, jakkolwiek niższy wspaniałością, mniej okazały i nie tak rzucający się w oczy, mieści sztuk około półtrzecia-tysiąca i daje, tak skromnymi swemi okazami, jak zupełnie wyjątkowymi i należącymi do rzadkości, lub do drogocennych unikatów, lepsze i dokładniejsze od tamtych o całym rozwoju techniki gemmogliptycznej wyobrażenie. Bez wielkiej przesady powiedzieć można, mówiąc słowami pierwszorzędných znawców, Dra Fryderyka Kennera, dyrektora cesarskiego gabinetu antyków w Wiedniu i Dra Rudolfa Schneidra, jednego z wybitniejszych dzisiejszych austriackich archeologów, a kustosa tegoż

gabinetu, którzy na nasze żądanie, zbiór ten łaskawie oglądać i ocenić chcieli, że jeśli stanie się on własnością Muzeum narodowego w Krakowie, to pod tym specjalnym względem, Kraków po Petersburgu i Wiedniu, zajmie na całym północnym Wschodzie Europy niepoślednie miejsce. Dość jest zastanowić się nad naturą przedstawień rznętych w kamieniach, których wykonanie wymaga wyjątkowej pewności pomysłu i ręki, gdyż dla materiału samego poprawek nie znosi i nad znajomością sztuki starożytnej, która najznacniejszej ich części za pierwowzór służyła, aby przy tak znacznej ilości, tak różnorodnego pochodzenia okazów, co do czasu i miejsca, wyjątkowe znaczenie tego zbioru ocenić. Ile potrzeba było ofiar, ile prywacyj, ile zachodów i ile czasu, aby dojść do tak znacznego gemm zasobu, który nie z przypadkowego zestawienia pojedynczych kolekcij powstał, ale był zbierany sztuka po sztuce przez cały żywot starożytnika! Artystyczne utwory minionych wieków wogóle, a dzieła sztuki starożytnej w szczególności, tak ważne dla nawiązania tradycyi naszego własnego rozwoju i dla naszej własnej artystycznej twórczości, stają się coraz rzadsze i coraz bardziej rosna w cenie. Dopóki cywilizacya ma zapewniony normalny swój rozwój, dopóki nowy najazd barbarzyńców jej nie zaleje i nie zniszczy, coraz też bardziej cenione i poszukiwane być muszą. Szczęściem zaiste i dobrym znakiem zarazem dla nowo powstającej instytucyi i dla miasta Krakowa, jest dar p. Szmida, pod tak przystępnymi skutecznymi warunkami.

Wypada nam jeszcze powiedzieć słów parę o znaczeniu gemmo-glyptyki dla historyi sztuki wogóle, o jej bezpośrednich pożytkach, o jej wpływie na estetyczną twórczość najszerzej pojętą i o sposobie zużytkowania tego zbioru, odpowiednio do wymagań nauki i do potrzeb publiczności w narodowym Muzeum.

Sztuka rżnięcia drogocennych kamieni grała nie mniejszą od innych sztuk rolę w starożytności. W tych drobnych przedstawieniach na przedmiotach częścią potrzeby, a częścią zbytku, streściła się kwintesencya artystycznego smaku w niektórych epokach starożytnej historii. Jak w kropłach rosy odzwierciedliło się w nich słońce starożytnego ideału. Dla archeologii klasycznej są one tem, czem epigramy i dystyki antologii greckiej dla piśmiennictwa. Można by powiedzieć, że pewne strony instynktów i uczuć klasycznego świata byłyby dla nas bez tych przedstawień obce i niezrozumiałe. Ulisses jeszcze miał posiadać pierścień opatrzony gemmą z delfinem, na pamiątkę tego potwora, który uratował życie Telemakowi w morskiem rozbiciu. Na początku greckiej historii sławny Polykrates, tyran wyspy Samos uważał pierścień ze szmaragdem rytym przez głośnego rzeźbiarza Theodorosa, za największy swój skarb i za talizman swego szczęścia, jak twierdzi Herodot. Pieczęcie z gemm rżniętych nie mniejsze miały znaczenie w Grecyi, jak na starożytnym Wschodzie. Prawodawstwo Solona zabraniało tym, którzy je wyrabiali, sprzedawania ich z tem samem przedstawieniem po jednorazowem wykonaniu. W »Thesmoforach« Aristofanesa skarży się żona, że mąż zazdrośny nietylko ją zamknął w sypialnej komnacie, ale jeszcze położył swoją pieczęć na zamku. W epoce zwłaszcza Aleksandra W. i Diadochów, skoro nieznana przedtem rafinerya smaku i znawstwa stała się potrzebą życia, za te wyroby rżniętych kamieni płacono bajeczne ceny. Sława Pyrgotelesowego największego glyptysty tych czasów była nie mniejsza od sławy największych artystów, Apellesa, i Lysippa. Apellesowi wolno było jedynie malować wielkiego króla z natury, tak jak Lysippowi rzeźbić go w bronzie i marmurze, a Pyrgotelesowi tylko wyźłabiać w drogich kamieniach. Z Grecyi ta sztuka i to zamiłowanie przeszło do Rzymu. Scaurus,

zięć Sylli, był pierwszym rzymskim zbieraczem rzniętych kamieni. Cezar i Marcellus ofiarowywali świątyniom *Venus genitrix* i *Apollinowi palatyńskiemu* całe kolekcye zdobytych i zrabowanych gemm w swych wyprawach. Za czasów rzymskich wielkiej używali sławy greccy glyptyści Dioskorides, Evodos, Glykon i Hyllos.

W średnich wiekach kto wie, czy te drogocenne gemmy nie miały jeszcze większej wartości. Idealne ich przedstawienia świeciły blaskiem zagubionej i zapomnianej sztuki i działały na wyobraźnię jakimś niewypowiedzianym czarem. Nie umiano ich naśladować, lub naśladowano je źle, ale ceniono je tembardziej i starano się o ich posiadanie. Wprawiano je w oprawy ewangeliarzy i w relikwiarze, jako najcenniejsze klejnoty, lub ich używano jako najpewniejszych, gdyż najtrudniejszych do sfałszowania i szczęście przynoszących pieczęci. Na najdawniejszych średniowiecznych dyplomatach znajdujemy ich odciski grające rolę późniejszych herbowych godeł. Spotykamy je nawet na naszych piastowskich pergaminach. Usiłowano zażegnać ich demonicznego i pogańskiego ducha, ochrzcić że tak powiemy, oczyścić, uświęcić i uczynić własnością chrześcijaństwa. Głowy greckich i rzymskich bogów i Cezarów, opatrzone dodatkowymi podpisami, stały się wizerunkami książąt i świętych. Na jednej gemmie znalezionej w Anglii i używanej jako pieczęć, około głowy starożytnego Serapisa, czytamy napis: *caput S. Osvaldi*. Co więcej, porwane i głuche wieści o mitologicznych bogach, związane z tradycyjnymi legendami starożytnych, złożyły się na przesady podobnie jak kiedyś i odnośnie do pojedynczych na tych gemmach przedstawień. Kamień z wizerunkiem Pegaza czy Bellerophona dawał temu, który go posiadał, śmiałość i odwagę; figura Andromedy zapewniała szczęście małżeńskie; Herkulesa, siłę; Jowisza, potęgę; Perseusza czy Meduzy chroniła od piorunu i od szatana, a Syreny

udzielała niewidzialność. W tych drobnych pozostało, ściach klasycznej starożytności leżała tajemnicza siła, która czarowała barbarzyńców. Osobne traktaty, tak zwane *lapidaria*, będące dopełnieniem fizyologusów poświęconych średniowiecznej mitologii zwierząt, zajmowały się wymienieniem i objaśnieniem tych wszystkich cudownych właściwości.

W epoce Odrodzenia, przy rozbudzonej artystycznej twórczości, starożytne rzeźbione gemmy stały się płodnym w następstwa ziarnem rozkwitu, źródłem, wzorem i bodźcem zarazem wielu malarskich, a szczególnie rzeźbiarskich kreacyj. Technika ich, styl i charakter wycisnęły niezatarte piętno na całej rzeźbiarskiej działalności wczesnego renesansu. Znaczenie gemm starożytnych, zebranych przez florenckiego humanistę Niccolò Niccoli, przez Wawrzyńca Medyceusza we Florencji, tudzież przez kardynała Barbo, późniejszego papieża Pawła II. w Rzymie, — dla ówczesnej, z taką świeżością i z takim młodzieńczym zapałem budzącej się sztuki, dla działalności i kierunku pojedynczych artystów, jest obecnie przedmiotem wszechstronnych badań nauki. Sławne medaliony ścienne, zdobiące florencki pałac Medyceuszów, czyli tak zwany dzisiaj *palazzo Riccardi*, — wykonane przez Donatella, są powiększoną kopią, tak pod względem treści, jak formy, znanych starożytnych gemm ze zbioru Medyceuszów. Cały charakter zresztą tak oryginalnej rzeźbiarskiej techniki tego wielkiego i takie znaczenie w dziejach sztuki mającego florenckiego rzeźbiarza, — z zużytkowaniem pojedynczych warstw powierzchni w modelunku, jednych nad drugimi, i z subtelnością konturów i rysunku, bezpośrednim się jedynie wpływem starożytnej gemmo-glyptyki tłumaczy. Jeżeli nareszcie w dziełach znakomitych mistrzów włoskiego odrodzenia spotykamy motywy i całe postacie jakby kopiowane podług starożytnych posągów, które poznane

zostały o wiele później i już po ich śmierci wydobyte były z pod ziemi, to rozwiązania tej zagadki w znanych poprzednio, a powtarzających w swój sposób ich pierwowzory, starożytnych gemmach szukać także należy.

Na początku wieku XVII, jednym z najbogatszych i najdrogocenniejszych zbiorów rznętych starożytnych kamieni był sławny zbiór w Antwerpii genialnego malarza Piotra Pawła Rubensa. Belgijski uczoney Ruelens, zapowiedział nam w ostatnich czasach specjalną pracę o tym zbiorze i o znawstwie na gemmach wielkiego artysty. Rubens zamierzał wydać dzieło o starożytnych intagliach i kameach, z rycinami przez siebie wykonanymi, z których kilka gotowych tablic do nas doszło. Syn jego Adolf odziedziczył po ojcu to zamiłowanie i pisał o tym samym przedmiocie. Nie ulega przytem najmniejszej wątpliwości, że nietylko znaczna część przedmiotów do obrazów mitologicznej treści, taką rolę w twórczości Antwerpskiego mistrza grających, zaczerpniętą została z przedstawień na starożytnych gemmach, ale że miara, harmonia i układ, miarkujące namiętną i barokową furę jego fantazyi, w nich głównie swe źródło miały.

To, cośmy powyżej powiedzieli, wystarcza do oceny znaczenia gemmo glyptyki dla sztuki drugiej połowy XVIII. i pierwszej naszego stulecia. Dość jest dla zupełności dodać, że najznacniejsza może część wielkiej archeologicznej literatury tych czasów, determinacyi i rozbiorowi starożytnych gemm była poświęcona, i że niektóre dzieła powstałe w tej epoce, jak prace Winkelmanna między innymi, o sławnym gabinecie barona Stoscha, i jak głośna Dactylitheka Lipperta, mają dotąd niepospolitą wartość. Wpływ zresztą przedstawień starożytnych na drogich kamieniach odbił się na twórczości Canovy i Thorwaldsena, Rafaela Mengsa, Dawida i Flaxmanna, i wywołał, jakieśm widzieli, od-

rodzenie tej sztuki pod przewodnictwem Pichlerów. W ten sposób natura i duch tej techniki, której początek ginie w pomroce dziejów, ciągnie się jak nie czerwona przez cały rozwój ludzkości, utrzymuje dawno przebrzmiałe tradycje, strzeże nieśmiertelności ideału i budzi w świetniejszych epokach naśladownictwo, którego owoce rzucają promienne światło na historię kultury.

Czyż mamy mówić o ważności gemmo-glyptycznych zbiorów dla dzisiejszych naukowych badań i dla dzisiejszej artystycznej twórczości? Wielkie epoki dziejów, które nam mało architektonicznych i rzeźbiarskich, tudzież malarskich pomników pozostawiły, znajdują dotąd główne źródło naszej o nich wiedzy w tych drobnych i miniaturowych glyptycznych przedstawieniach, w których pozostał ślad ich religijnych, mitologicznych i artystycznych wyobrażeń. Doniosłość ich naukowa z natury rzeczy musi iść w parze ze znaczeniem i rolą, jaką w całej przeszłości grały, a o którejsmy bliżej mówili. Dostyc jest powiedzieć, że charakter gemmo-glyptyki w każdym pojedynczym momencie dziejów daje najlepsze wyobrażenie o źródłach sztuki, którą ten moment wydawał. Co zaś do wpływu na naszą artystyczną twórczość, to wprawdzie przy upadku wielkiego stylu i przy przeważnie realistycznym kierunku naszych czasów, najgłośniejsi artyści mniej o wiele, jak ich poprzednicy, do wzorów gemmo-glyptycznych sięgają, ale za to podniesienie się sztuk dekoracyjnych na zachodzie otworzyło szerokie pole dla ich zastosowania w dekoracjach wszelkiego rodzaju, typograficznych i złotniczych, w cizelaturach, w emaliach i w rysunkach ściennych tak zwanego *sgraffito*.

Nie można mimo to zaprzeczyć, że z drugą połową naszego stulecia tak naukowe znaczenie gemm, jak rola twórczej i samodzielnej gemmo-glyptyki, straciły wiele

na dawniejszej doniosłości. Wielkie odkrycia archeologiczne naszego wieku, wydobyte z pod ziemi sławnych pomników starożytności i całych kompozycyjnych cykli rzeźbiarskich, dały nauce inny materiał do badań i wniosków, o wiele znaczniejszy od tego, jakim czasy przeszłe rozporządzały, co musiało się przyczynić do usunięcia gemm na drugi plan. Życie następnie naszych pokoleń, gorączkowe i pospieszne i twórczość nasza zwrócona do mas i obrachowana na bezpośrednie i natychmiastowe z niemi zetknięcie, musiały zabić twórczą gemmo-glyptykę, wymagającą powolnej i żmudnej pracy i mogącą jedynie rachować na wyjątkowych znawców i amatorów. Z rąk wskutek tego artystów sztuka rżnięcia w kamieniach przeszła w ręce drugorzędnych rzemieślniczych sił, opracujących swój przedmiot fabrycznie i na tuziny. Szlachetny, twardy kamień przestał być materiałem glyptyki i ustąpił miejsca łatwiejszemu do obrobienia i mięszszemu materiałowi, mogącemu zaspakajając pospieszniej wymagania i potrzeby publiczności. Dzisiejsze przedstawienia na kamieniach są rżnięte przeważnie na muszlach lub też w koralu, w tuffie i w tak zwanej lawie. Heroiczna twórczość glyptyki zatrzymała się w dziejowym przebiegu na jakiś czas. To są główne przyczyny, dla których dawne kamienie rżnięte, tak zwane intaglie i kamee, spadły w cenach na targu i wyszły, ze tak powiemy, z mody, i że nowych, któreby miały artystyczną wartość, niema.

Dodajmy do tego, że jeżeli cylindry chaldejskie i assyryjskie, kamienie rżnięte archaiczne greckie i te, które pochodzą z czasów klasycznych, helleńskie, etruskie i rzymskie, tudzież przedstawienia tego rodzaju z epoki *cinquecento*, jako interesujące bliżej naukę, a raczej wiążące się z jej bieżącym życiem, są zawsze pożądaną zdobyczą dla wielkich publicznych zbiorów, to działy, tak odnoszące się do epoki *barocco* i do XVIII, jak

pierwszej połowy naszego stulecia, takie, jakie stanowią najważniejszą i najbogatszą część zbioru p. Szmida, w dzisiejszych czasach rachować mogą na stosunkowo mniejszą wziętość. Popyt na przedmioty muzealne archeologii i sztuki, a nawet moda zbieractwa z niemi związana, ściśle idą krok w krok za ruchem nauki, która obecnie zajmuje się dziejami starożytnego Wschodu i klasycznej starożytności, a w epoce chrześcijańskiej epoką Odrodzenia, ale nie rozpoczęła jeszcze na wielką skalę poważnych i szczegółowych badań nad w. XVII lub XVIII i nad pierwszą naszego połową. Nic więc dziwnego, że najciekawsze i najbardziej interesujące okazy sztuki glyptycznej z tych ostatnich epok pochodzące, nie mają dla niej dość bezpośredniego i gorącego interesu, i że ta chwilowa jej obojętność odbija się w handlu i na targu antykwarskim. Gdyby tak nie było, nigdy-byśmy prawdopodobnie, mimo szlachetnej ofiarności p. Szmida, nie widzieli jego kamieni w naszych murach. Londyn, Paryż, Berlin lub Wiedeń-by ich z rąk nie wypuściły.

Wszystko to nie zmniejsza w niczem wartości istotnej zbioru. To, cośmy powiedzieli o nim w ciągu tego sprawozdania, pozostaje nietknięte. Ponieważ na wielkie i oryginalne arcydzieła sztuki rachować nie możemy, staje się on dla nas nieocenionej wartości nabytkiem. Przy rozbudzonem życiu wpłynąć powinien nietylko na wyrobienie smaku publiczności, ale i na samą artystyczną twórczość. Z góry już dzisiaj przewidzieć możemy czas, kiedy kamienie rznięte wogóle, a zwłaszcza tego rodzaju co nasze, zaczną być bardziej poszukiwane i podniosą się w cenach. Skoro nauka po opracowaniu tego monumentalnego materiału, którym dzisiaj rozporządza, zwróci się do szczegółowych i delikatniejszych badań, skoro w pracach naukowych, po epoce Odrodzenia, przyjdzie już bliska i oczekiwana kolej na epokę XVII

i XVIII wieku, wtedy nasz zbiór, w dodatku do swej wartości integralnej, uzyska znaczną wartość handlową. Włożony na jego nabycie i utrzymanie kapitał zwróci się z procentami, nie mówiąc już o tem, że odpowiednio zużytkowany, powinien moralnie procentować zaraz i odrazu.

W dzisiejszym stanie przedstawia on bogaty i cenny, ale surowy materiał. Niezbędną zatem naprzód jest rzeczą ułożyć tego zbioru szczegółowy katalog i korzystając z pobytu dotychczasowego właściciela i fundatora w Krakowie, zasięgnąć od niego dokładnych wiadomości, dotyczących tak pochodzenia całych działów zbioru, jak jego pojedynczych okazów. Należy wiadomości odnośne do znalezienia tej lub owej gemmy, lub pochodzenia tego lub owego działu, z takich lub innych prywatnych czy publicznych kolekcyj, skrzętnie w tym katalogu zapisać. Zważywszy, że pamięć może wiekowego dawcę mylić, wypada te z jego informacji, które on sam uważać będzie za wątpliwe, z całą sumiennością znakiem zapytania opatrzyć.

Należy następnie zbiór rozklasyfikować i rozłożyć systematycznie w odpowiednich i o wiele od dzisiejszych liczniejszych witrynach.

Ale to nie wszystko. Przedstawienia wklęsłe i niezupełnie na pierwszy rzut oka wyraźne, wypada uwidocznić. Cylindry chaldejskie i assyryjskie trzeba odcisnąć w całym ich rozwinięciu na prostokątnych gipsowych tabliczkach, aby wyobrażone na nich sceny i napisy odrazu się oczom przedstawiały, a wszystkie intaglie odlać we wosku, laku lub w gipsie i te odlewy czy odbicia umieścić przy odpowiednich okazach.

Z czasem, staraniem dyrekcyi należałoby zebrać odlewy gipsowe ze zbiorów florenckich, paryskich, wiedeńskich i petersburskich najslawniejszych kamieni rżniętych, które w osobnych witrynach pomieszczone, dopeł-

niłyby nasz zbiór i uczyniły go tem pożyteczniejszym dla nauki i badań.

Nie potrzebujemy dodawać, że obok zbioru powinna być specjalna biblioteka, dopełniająca się stopniowo i powoli, a odnośna do gemmo-glyptyki we wszystkich językach, i że nakoniec pożądaną byłoby rzeczą, żeby na środku tejsamej sali, w której kamienie będą ostatecznie pomieszczone, stały dwa przynajmniej długie stoły, suknem zielonem obite, z przyrządami do pisania i rysunku, tudzież ze szklami powiększającemi dla pracujących i korzystających ze zbioru.

Urzeczywistnienie takiego programu, jeśliby ten zbiór został nabyty, zapewnić może jedynie czas i ofarność publiczna, dbająca o pomyślność i przyszłość nowej instytucyi. Muzeum narodowe miałoby w ten sposób jedną salę wyłącznie poświęconą glyptyce, a w niej drogocenny ten zbiór, którymby się mogło poszczycić przed światem.

Kraków w ogóle jest mało na Zachodzie znany. Najbardziej rozpowszechnione »Przewodniki« dla podróżnych niewiele o nim wiedzą. Gdyby z niemieckich »Bedekerów« i z angielskich »guidów« cudzoziemiec mógł się dowiedzieć, że posiadamy rzeczy interesujące, a nawet takie, jakich gdzieindziej widzieć nie można, byłoby to ściągnęło obcych i przyczyniło się do zapoznania europejskich znawców z naszymi własnymi, polskimi pomnikami. Weszlibyśmy w ściślejsze stosunki z Zachodem i nasze miasto stałoby się celem częstszych turystycznych wycieczek, tak, jak Antwerpia, Norymberga, Drezno lub Monachium.

Libusza, 28 września 1883.

VI.

RESTAURACYA SUKIENNIC

i krzywizny architektury średniowiecznej.

I.

Powoli się szanowny budynek Sukiennic z ruiny podnosi. Przypominam sobie jeszcze chwilę, kiedy około wystawionych w Krakowie i w Warszawie planów restauracyi tej budowy, powstała wrzawa sporów, dość hałaśliwa w szpaltach dzienników warszawskich i krakowskich, jeszcze hałaśliwsza na krakowskim rynku, w krakowskiej radzie miejskiej a zwłaszcza wśród rozsierdzonych przekupek, które przez miejskich edylów dla ustąpienia miejsca budowniczym i mularzom, ze swej wiekowej posiadłości wyrugowane zostały. Chłopiec poruszający gniazdo szerszeni lub wybierający jajka jaskółcze pod strzechą nie wywołuje większego niepokoju i większych krzyków wśród tych niebezpiecznych lub skrzydlatych i ruchliwych gromad. Dziś wrzaski ucichły, opozycya się uspokoiła, niejeden konserwatywny mieszczanin po wypiciu paru kufli piwa u Wentzla, Hawełki lub Fuksa, spogląda z niedowierzaniem na tę odkrywającą i zarysowującą się już budowę, ale milczy lub burcząc słowa niechęci pod nosem nie objawia ich przynajmniej tak agresywnie jak przed tem.



E. Trzczeniecki, p. 18.

Fig. 18. Teraźniejszy widok Sukiennic w Krakowie.

Co więcej, ci nawet, co z utylitarnych względów pragnęli dawniej, by ten zabytek piastowskich i jagiełońskich czasów, pamiętający w podstawach swoich czasy Bolesława Wstydliwego, był rozebrany jako niepotrzebna i szpecąca miasto rudera i by na jego miejscu utworzono w środku rynku skwer ocieniony drzewami, — ci sami niwelujący wszystko pozytywiści znajdują dzisiaj, że byłoby bez tego budynku przejść przez rynek trudno, że silne przeciągi i wiatry nie znajdujące na wielkim placu oporu, byłyby pchały przechodzących przed sobą, zrzucały kapelusze mężczyznom i w ambasadującym nieraz położeniu stawiały kobiety, że gmach ten jest konieczny i że dobrze będzie jeśli się uda go zamienić na pomnik piękny nie tylko dla archeologa i dla rozmarzonego turysty, który szuka malowniczych widoków przy wieczornym półcieniu i świetle księżyca, ale dla każdego przechodnia.

Taka jest siła dokonanych faktów, — tak silnie one działają na ludzi. Rzecz niepodobna do prawdy, trudna do uwierzenia staje się realną i dotykającą prawdą. Kolumny z białego piaskowca z misternie rzeźbionymi kapitelami szeregiem długim ustawione, czekają na mające się na nich oprzeć sklepienia. Otynkowana attyka, jakby w świątecznym i niespodziewanym po zaniedbaniu wieków stroju, pełnymi charakteru maskaronami śmieje się do przechodniów i urąga małoduszniemu niedowiarstwu. Frontony boczne wyprostowały swe szlachetne i oczyszczone profile i linie. Pinakle strzeliste trysnęły z gotyckich szkarpów tu i owdzie kamiennymi kwiatonami do góry. Ryzality boczne a nawet ryzalit środkowy zaczyna się już podnosić, dźwigać i piętrzyć. Ta jedyna w swoim rodzaju a tak charakterystyczna budowa przychodzi do skutku i przyznać należy że przychodzi, o ile sądzić obecnie można, inteligentnie i z niemałym poczuciem artyzmu. Każde z wielkich miast włoskich

lub niemieckich ma jakiś budynek prastary i historyczny, który reprezentuje dawną miejskiego życia wielkość i jego, że tak powiemy w stosunku do miast drugich patrycyalną dumę. Dla Krakowa budynkiem takim są Sukiennice.

Rażą one eklektycznym swych różnorodnych stylów charakterem — smak niejednego architekty, wykształconego na renesansowych wzorach, zwłaszcza na nieco suchym i zimno poprawnym Schinklowskim klasycyzmie, zadają kłam najelementarniejszym przepisom teorii i urągają prawidłom szkoły. Od fundamentów, od dołu gotyckie, we frontonach bocznych renesansowe, w attyce połamane w linie barokko, jakiegoż stylu brak im jeszcze? Restaurator nie poprzestał na zachowaniu trzech stylów w ruinie zaznaczonych, w dotykalnych pozostałościach ocalałych, dodał do nich styl czwarty. Otoczył budynek kolumnadą i uwieńczył krótkie i przysadziste kolumny kapitelami przypominającemi romanizm weneckiego pałacu dożów, ten romanizm wybujały, fantastyczny, który przed powstaniem gotycyzmu zapowiadał już rozkwit odrodzenia. Historii sztuki zatem uczyć się można na tym jednym gmachu; wszystkie style piętrzą się w nim, jeden na drugim i w takim samym porządku, w jakim po sobie następowały w kolei czasu. Wyrażają one niemym architektonicznych form językiem dzieje samego miasta i składają się razem na kapryśną, fantastyczną, oryginalną, ale powiedzmy prawdę na szlachetną, malowniczą i ostatecznie na piękną całość.

Winszujemy budowniczemu, że zachował każdemu z tych stylów jego charakter, że nie kusił się o dostrojenie ich wszystkich do ponętnej, ale w tym wypadku zgubnej jedności, że nie usłuchał rad niewczesnych i nie starał się o organiczną a tutaj niemożliwą architektoniczną harmonię, ale raczej o zewnętrzny malowniczy

efekt. Didron mówi w liście do Cezara Daly z powodu podobnej we Francyi gdzieś co ta, restauracyi, że z zasadą jedności zastosowaną do odbudowy starych pomników, należałoby zniszczyć połowę portalu w Reims, trzy czwarte portalu w St. Denis, nawę katedry w Mans, chór i presbiterium w St. Germain de Prés, ponieważ druga połowa czy też druga czwarta, ponieważ chór w Mans czy nawa w St. Germain, są późniejsze albo wcześniejsze od reszty, ponieważ tutaj jest wiek XIII a tam XIV, tutaj romanizm a tam gotycyzm, tutaj łuk pełny a tam łuk ostry w jednym budynku! Byłby to poprostu rewolucyjny wandalizm z nieubłaganej wynikający zasady. Wandalizm »kontraktu socyalnego« zastosowany do sztuki. Jedność jest podstawowym warunkiem każdego pięknego dzieła, ale ruiny przeszłości w pozostałościach swoich i w cechach szczególnych mają wartość droższą od ogólnej i skończonej formy piękności. Zachować te cechy, uszanować je i odczuć w braku architektonicznej, malowniczą ich wzajemnego stosunku harmonię, jest pierwszym obowiązkiem restauratora. Sądząc po początkach, mamy nadzieję, że pan Pryliński, restaurator Sukiennic ten obowiązek spełni i położonego w nim zaufania nie zawiedzie.

II.

Skoro konstrukcyjna część restauracyi, t. j. wzmożenie i uzupełnienie fundamentów, murów i sklepień przychodziło do skutku, przekonano się z wielkiem, a jak sądzimy z zupełnie zbytecznem zdziwieniem, że żadnego prawie muru w starej budowli nie ma prostego, że oś budynku się krzywi, że główne jego ściany nie biegną w całej długości równoległe do siebie, że mury z pionem nie zawsze są w zgodzie. Ztąd ironiczne uwagi biegłych w sztuce, a za nimi głośny i nie wątpimy, że

ostatni opozycyjny szmer niechętniej publiczności, nie wymagającej wprawdzie zaniechania restauracji, która już znaczny nakład pochłonęła, ale złożeńca przy najmniej dziwactwu archeologów i marzycieli, którzy ją spowodowali. Cóż w tych ruinach, a raczej w tej ruderze jest zatem, kiedy porządnym w niej murów nawet nie ma? Niedbała, bez znajomości rzeczy uklecona ścian lepianka, którą wstyd jest zaiste odnawiać takim kosztem. Czyż nie lepiej było rozebrać ją zupełnie i jeśli już koniecznie o to chodziło, nowy z prostych i regularnych murów a odpowiedniejszy miejskim potrzebom, bo nie krępowany w pomysłę przypadkową pozostałością przeszłości wznieść budynek? Czyż nie właściwiej było odświeżyć zapleśniały Kraków, chociaż jednym nowożytnym gmachem na wzór Wiednia lub Pesztu? — mówiono.

Ze zgorzenia tego i zdziwienia zarazem, które w niejednym krakowskim zaułku i na niejednej »przeznicy« znalazło sympatyczne echo — oczywiście widać, że decydując się po długich walkach na restaurację — spodziewano się w mieszczańskich sferach, znaleźć w ruinie zalegającej krakowski rynek, mury proste, regularne i matematycznie równe, zgodzające się ze sznurem, miarą i pionem. Zapomniano tylko o tem, że Sukiennice w podstawach swoich są budynkiem średniowiecznym, że z tych trzech stylowych i historycznych warstw, które piętrzą się jedna na drugą, składają ich całość, warstwa pierwsza od ziemi, ta która nadaje plan budowie, i od której następne zależą, datuje co najpóźniej z epoki najwcześniejszego u nas gotycyzmu i że w całej Europie, nie tylko w Niemczech, we Francyi, ale nawet w ojczyźnie sztuk, we Włoszech, wszystkie budowle romańskie i wczesne gotyckie mają ten sam charakter.

Powiedzieć można nie myląc się wiele, że niema w ogóle budynku kościelnego, czy świeckiego tych

czasów, któregooby części matematycznym pomiaram ściśle odpowiadały. Katedry w Ferrarze i w Modenie mają mury nie równe; pierwszej ściany są nie równoległe, drugiej wieża frontowa chyli się naprzód, a część wschodnia, presbiterjalna kłoni się ku tyłowi. Któż z podróżnych nie spostrzegł, że podłoga św. Marka w Wenecyi faluje, że tak powiemy, pod nogami przechodnia, że ma wypukłości i wklęsłości nie tylko przypadkowe ale istotne, wpływające na stosunek ścian i filarów do siebie? Żadna z kopuł tej sławnej świątyni, żaden z łuków nie odpowiada matematycznym wymaganiom. Powiedziałbyś, że każdy z nich został drżąca nakreślony ręką — skoro tak prostą rzeczą było go równo wykreślić! Któż zresztą nie zna wieży Bolońskiej lub wieży Pizańskiej, które podnosząc się ukośnie od ziemi ku górze, sterczą nachylone przez wieki, jakby dla zaświadczenia pewnych praw fizycznych? Któż nie uważał w gotyckich katedrach zawsze i wszędzie prawie powtarzającego się skrzywienia presbiterjum ku jednej lub ku drugiej stronie, w którem widzieć chciano symbol pochylenia się głowy Chrystusa na krzyżu? Dość jest pójść na Wawel, stanąć w jednej z bocznych naw od wejścia i objąć okiem całą długość kościoła, aby się o tem przekonać. Przyczyny tych tak na pozór różnorodnych, chociaż w gruncie rzeczy jednych i tych samych zjawisk, dadzą się jasno wytłómaczyć. Leżą one w technicznych właściwościach średniowiecznego budownictwa, w sposobie powstawania samych budowli i nakoniec w moralnych i estetycznych uczuciach tych wieków.

Nie ulega wątpliwości, że największą trudność dla średniowiecznego architekty przedstawiało wzniesienie fundamentów budynku. Fundamenty średniowieczne były zwykle, albo na niedokładnie poznanym i niedostatecznie utrwalonym gruncie, albo też nie dość głęboko

i nie dość silnie zakładane, co musiało pociągnąć za sobą samo przez się paczenie się i krzywienie murów. Budowniczowie czuli to najlepiej, starając się zapobiedz tym naturalnym słabych podstaw następstwom przez danie murom nadzwyczajnej grubości, co nie zawsze pomagało. W znacznej też liczbie wypadków, nachylenie się ścian lub wież było nie rozmyślne i w planie budowy bynajmniej nie leżące, jak sądzono przez długi przeciąg czasu, ale bez zaprzeczenia jednak przez budowniczego przewidziane z góry.

Wieża Pizańska, która ma siedem pięter, nie licząc ósmego parteru, była zupełnie pionowa w czasie, w którym zaczynała jej budowę. — Niedokładne wzmocnienie bagnistego gruntu palami sprawiło, że po wzniesieniu do czwartego piętra, zaczęła się chylić na bok, ściany jej murowane były z uwzględnieniem tej ewentualności i w skutek tego nachylenie zatrzymało się na pewnym punkcie, nie poszło dalej i nie sprowadziło ruiny. Co więcej budowniczy tak był pewny siebie, że nie rozebrał chyłcej się budowy i nie zaczynał na fundamentach silniejszych nowej, jak to zapewne miałyby miejsce w okolicznościach podobnych gdzieindziej, ale z niezwykłą śmiałością wznosił ją w tym samym kierunku dalej. Toż samo, co nas tutaj w tak wybitnym przykładzie i na wielką skalę uderza, widzieć można na mniejsze rozmiary i z mniej rażącymi następstwami, w tysiącu przykładów innych. Słaba więc strona samej konstrukcji była pierwszą, organiczną przyczyną tych charakterystycznych nierówności i krzywizn.

Ale to nie dosyć. Monumentalne średniowieczne budowle nie powstawały od razu, według jednego niezmiennego planu, który architekt obmyśla i w następstwie sam lub przez swego pomocnika przeprowadza od początku do końca, lecz wznoszone były powoli przez długi przeciąg czasu i nieraz przez następujące po sobie

pokolenia. Najczęściej nie budowały się po usunięciu wszelkich na gruncie przeszkód, jednocześnie na całej przestrzeni w kierunku wysokości, od dołu zaczawszy, i postępując stopniowo ku górze, jak to bywa dzisiaj, ale raczej częściowo w kierunku długości, idąc od jednego końca ku drugiemu. Murami ścieśnione miasta i grodowe akropole na skałach i wyżynach, miały samem położeniem ograniczone przestrzenie, i nie pozwalały na dowolny wybór gruntu pod budowę.

Z tego też powodu, w razach w których chciano powiększyć kościół istniejący, lub wznieść na jego miejsce świątynię wspanialszą i obszerniejszą, nie mogąc z jednej strony rozbierać budynku istniejącego, w którym się odbywała służba boża, a będąc zmuszonym z drugiej, do prowadzenia nowej budowy na przestrzeni przez dawniejszą zajętej i nieraz na tych samych fundamentach, uciekano się do metody, która na architektoniczną regularność i dokładność niezbyt korzystnie wpływała. Rozpoczynano nowy kościół od prezbiterium, na osi że tak powiemy, i od tyłu kościoła dawnego i posuwano go w całości od fundamentów do dachu naprzód, aż do złączenia z tym ostatnim. Wtedy dopiero przenoszono ołtarz i z nim służbę bożą do nowego sanktuarium, przebijano ścianę, która te dwie budowy rozdzielała, i albo rozbierano kościół dawniejszy dla przedłużenia nowego, albo też przerabiano go odpowiednio do nowych wymagań. To właśnie sprawiało, że ściany nie zawsze później biegły wzdłuż jednej linii, i że przy zetknięciu się tych dwóch budowli wypadały skrzywienia. Całość budynku wyglądała jakby złamana, miała jakby dwa tempa, świadczące o jego losach.

Taką być między innymi musiała, jak to z kierunku samych murów widać, budowa katedry na Wawelu. Niekiedy spowodowane w ten sposób złamanie wydawało niezamierzony przez budowniczego, a bardzo

szczęśliwy efekt. Przypominamy sobie wrażenie, jakie wywarł na nas skromny, jednonawowy, gotycki kościół parafialny w Szremie, w Poznańskim. Nawa tego kościoła przedzielona jest dla podobnych powodów ostrołukową tęczą na dwie zupełnie równe co do długości i co do szerokości połowy, z których zachodnia chyli się ku południowi, a wschodnia ku północy. W czasie naszej bytności zaczynała się restauracya. Wyniesiono ołtarze, chorągwie, obrazy, ławki i meble, ale rusztowania jeszcze ustawione nie były. Konstrukcyja sama stanęła nam w czystej swej i prostej nagości przed oczyma. Wielki ołtarz stał nieco na boku od głównego wejścia. Oddalenie pozornie się przedłużało. Budynek zdawał się być większym wewnątrz, niż nim był w istocie. Prezbiteryum miało jakąś tajemniczą głębię. To była zatem druga, również techniczna, chociaż od budowniczego mniej zależna, przyczyna tych nierówności w budowlach średniowiecznych.

III.

I ona jednakże nie wystarcza. Są wypadki, w których ani słabość fundamentów, ani koleje budowy nie usprawiedliwiają i nie tłómaczą widocznych i jakby rozmyślnych krzywizn budynku. Za przykład tego służyć może południowy portal kościoła S-go Marka w Wenecyi, który jest wprawdzie zbudowany na wysepce wśród lagun, ale którego południowa strona właśnie opiera się na najstalszym i najmniej może wymagającym palafitowego wzmocnienia gruncie. Zresztą nie chodzi nam tutaj o nachylenie murów, ale o nieregularne kontury łuków i archiwolt portalu, z natury swej stworzonych do matematycznej dokładności, a które budowniczy, nie dbając o ścisłość, bez użycia narzędzi, od ręki zaznaczył. — Podobną budową również jest tak zwana

»Carisanta«, t. j. krzywa wieża Bolońska, której nachylenie nie da się właściwościami gruntu tak jak w wieży Pizańskiej wytłómaczyć, lecz spowodowanem być musiała, jak twierdzi Burckhardt, zuchwałością czy też fantazją budowniczego.

Wypadków tego rodzaju jest bardzo wiele. Gdzież leży ich źródło i skąd one pochodzą? Estetyczne wyobrażenia i uczucia są w rozmaitych wiekach różne. Społeczeństwa młode nie przywiązują nigdy tak wielkiej wagi do linii prostych, jak społeczeństwa starsze, ujęte w życiu swem i ustroju w stalszą i jednostajniejszą regułę. Instynkty w nich mają więcej swobody, fantazyi, kaprysu i więcej twórczej oryginalności. Rządzi nimi i kieruje bardziej wewnętrzne moralne prawo, które z czasem dopiero zamienia się na zewnętrzny i mniej wyjątków cierpiący przepis. Nie wychodząc z zakresu sztuki, widzimy jak w kolei wieków ręczne tkaniny i ornamentacye tyle mające wdzięku w pewnej dowolnej lub mimowolnej nieregularności, zamieniają się na wyroby maszynowe i fabryczne, odtwarzające wzór każdy z matematyczną dokładnością i jednostajnością zarazem. To co da się sprawdzić na całym rozwoju kultury w ogóle, uderza nas ze szczególniejszą siłą w historii architektury t. j. sztuki, która naturę martwą w swój sposób krystalizuje i z matematycznymi figurami ma przedewszystkiem do czynienia i to w obu cywilizacyach zarówno, starożytnej i chrześcijańskiej.

W początkowych budowlach greckich i w epoce ich najwyższego rozkwitu tak w świątyni Posejdonu w Poestum, jak w Parthenonie ateńskim, nie znajdujemy zupełnie linii prostych. W tych doryckich gmachach, najpiękniejszych jakie budownictwo wydało, nie tylko kolumny zwięzają się ku górze i są w połowie nieco rozszerzone, nie tylko ściany i węgary drzwi są piramidalnie nachylone ku sobie, ale linie poziome pod-

staw kamiennych, na których budynek stoi i równoległe do nich biegnące linie belkowania i dachu, podnoszą się w środku, jak pierś i jak fala wezbrana. Z czasem te tak subtelne, doryckie krzywizny zacierają się i giną. Architektura rzymska, objawszy spuściznę po greckiej, rozwija się dalej i dba przede wszystkim o linie matematycznie prostopadłe i proste, które od czasów Witruwiusza stają się podstawą obowiązkową klasycyzmu. W architekturze chrześcijańskiej podobnie. Średnie wieki nie czują potrzeby linii równych, są na ich wrażenie obojętne, regularność ścisła nie uśmiecha się im wcale, co więcej, znajdują w niedokładnościach i krzywiznach pewien wdzięk twórczości ciepłej, który do nich tem silniej i żywiej przemawia. Stosunek nasz do wieków średnich, jest ten sam, co pokoleń rzymskich do greckich. Przeszedłszy szkołę zimnego klasycyzmu, wynieśliśmy z niej tak zgodne z epoką machin i prawidłowej monotonności życia, uczucie regularności, za którem idąc prostujemy dzisiaj w budynkach romańskich i gotyckich linearne zboczenia naszych ojców. Starożytna Grecja ujęła swój instykt fantazyi w pewne skończone i muzykalne prawo, zgodnie z tym duchem harmonii, który ją ożywił. Średnie wieki poprzestały na chaotycznych, kątowatych i chropawych krzywiznach. Na pierwszy rzut oka paradoksalnie też wyglądać może zestawienie nieporównanych zagieć marmurowego helleńskiego doryku z bezładnymi nierównościami skromnych ceglanych średniowiecznych budynków. Mimo jednak całej przepaści zewnętrznych i istotnych różnic jaka je dzieli, jest między temi estetycznymi dwóch różnych epok cechami, pewne wewnętrzne pokrewieństwo, które we wspólnych im psychologicznych zarodkach leży i zarówno je obie tłómaczy. Też same ziarna wydały inne w atyckiem powietrzu i pod pogodnem południowem niebem, a inne w ponurych mgłach północy owoce. Ten sam

instynkt różnaitości i toż samo poczucie życia w »różnorodnych i falistych« jego objawach było źródłem jednych i drugich. Ono to sprawiło, że człowiek wieków średnich nie czuł tych ujemnych stron nierówności, które z technicznych i konstrukcyjnych braków wynikały, a które nas tak rażą; że wywoływał je nieraz rozmyślnie dla przerwania monotonnej jednostajności i dla pogodzenia budynku z charakterem miasta, pełnego występujących szkarp, skaczących w oczy rynew, łamanych dachów i pochyłonych ścian. I to jest ostatnia i najgłębsza średniowiecznych krzywizn przyczyna.

Wszystkie je wykazać można w budowie Sukiennic. Fundamenty ich były niedokładne. Budynek rósł powoli i depelniał się tak w wysokości jak w długości przez lata i wieki. Nie raził nakoniec nikogo tak jak razi dzisiaj zbyt wymagające i prawidłowe a przytem ciasne i małostkowe uczucia.

Listopad, 1877.

WŁOCHY i ODRODZENIE.



Fig. 19. Rafael. Złożenie do grobu — obraz w galeryi Borghese w Rzymie.

VII.

WSPOMNIENIE O RAFAELU SANZIO.

Urbino i Perugia.

Za lat z górą trzy, t. j. 28 marca 1883 r., miasto Urbino obchodzić będzie czterechsetny jubileusz urodzin Rafaela Sanzio. Dla uczczenia tej wiekopomnej daty, chce ono wznieść największemu swemu synowi pomnik na głównym placu publicznym i w tym celu ogłosiło składki we wszystkich bogatszych krajach ucywilizowanego świata. Ubogie Włochy nie zdobyły się na większą sumę jak 50,000 fr.; resztę wydatków prawdopodobnie pokryją: Anglia, która posiada najpiękniejsze kartony mistrza, bogata Francya, która milionem franków opłaciła przed laty fresk z Magliany i Niemcy nakoniec, które w szeregu gruntownych studyów rozjaśniły genezę dzieł rafaelowskich. Publiczny *meeting*, zwołany roku zeszłego w Londynie, w interesie restauracyi kościoła ś-go Marka w Wenecyi, adres angielski do parlamentu włoskiego, na którym w obronie pomników przeszłości, spotkały się po raz pierwszy i ostatni może podpisy Gladstone'a i Beaconsfielda, rozległe echo, jakim się ten głos odbił we Francyi i w Niemczech, wszystko to dowodzi, jak powszechnem i jak silnem jest uznanie znaczenia i ważności sztuki włoskiej dla kultury i cywi-

lizacy w ogóle i służyć może za gwarancję, że pieniądze na pomnik Rafaela nie zabraknie. Przyrowadzeniem tego przedsięwzięcia do skutku, tak w dziwny sposób spóźnionego w kraju, gdzie pierwszym lepszym nowożytnym wielkościom stawiają pomniki — zajmuje się ruchliwa i oddawna w Urbino istniejąca akademія imienia Rafaela, która, nawiasem mówiąc, mianowała i Matejkę, po jego europejskich na powszechnych wystawach tryumfach, swoim honorowym członkiem *).

Z natury rzeczy, skoro raz na ten cel zwrócono oczy i skoro obudziło się niezwykle koło wielkiego imienia życie, zaczęto z uporczywą skrzętnością i z gorączkowem zajęciem wertować prywatne i publiczne papiery i archiwa, aby wśród po raz dziesiąty może z rzedu poruszonego kurzu i pleśni, odnaleźć nową jakąś relikwię, nowy ślad, zapiskę jakąś, któraby na twórczość i na życie najgłośniejszego nie tylko malarza ale i artysty chrześcijańskich czasów, rzucić mogła nieznanne światło. Usiłowania te wydały wprawdzie na pozór bardzo mały i błahy, ale jak w tym wypadku, niespodziewany rezultat. Po pracowitych bowiem poszukiwaniach Gaya i Milaneseo i tak sumiennych pracach Quatremera de Quincy, Passavanta, Robinsona, Rulanda, Gryyera, Hermanna Grimma i Antoniego Springera, kiedy się zdawało, że już wszystko przejrzone, odczytane i odszukane pod tym względem zostało, co tylko przejrzone być było powinno i co tylko odszukane być mogło — udało się jednemu z miejscowych uczonych odnaleźć kontrakt z 11-go października 1507 r., mocą którego Rafael z Urbino, malarz, syn Giovanniego Santi, zobowiązuje się wypłacić sumę stu dukatów w złocie, na pokrycie długu ciężącego na nabytym przez niego czy

*) Jak wiadomo pomnik ten wzniesiony i odkryty został dopiero w r. 1897.

też przez jego ojca domu. Dokument ten opatrzoney podpisami, niezbitcie dowodzi, że młodzieńczy mistrz częste utrzymywał z rodzinnem swem miastem i z rodziną swoją stosunki i że przebywał jakiś czas w Urbino nie tylko w latach 1504 i 1506, co było wiadomo, ale i w r. 1507, tak ważnym dla jego twórczości, bo w roku z którego pochodzi najważniejsze z pierwszych jego dzieł, a mianowicie »Złożenie do grobu«, będące jednym ze skarbów galeryi Borghese w Rzymie (fig. 19). Treść tego kontraktu przenosi nas myślą na bruk miasta Urbino, do tego domu, na którym może ów dług ciążył i do Perugia zarazem, gdzie Rafael wówczas tworzył swój sławny i tak ze względu na rozwój jego twórczości interesujący obraz.

I.

Chcąc się dostać do Urbino, jedzie się z Bolonii koleją przez Rimini, wzdłuż brzegów Adryatyckiego morza do Pesaro, głośniej ojczyzny Rossiniego, a stamtąd przez parę godzin końmi, piękną i bitą drogą w głąb gór umbryjskich. Zrazu droga równa i prosta prowadzi przez kraj wesoły, przez pola urodzajne i starannie uprawione, zasadzone winną latoroślą, szeregami drzew oliwnych i morwowych i cienistemi grupami rozłożystych wiązów; w miarę jednak jak się zbliżamy do celu podróży, podnosi się ona coraz bardziej i coraz uciążliwiej w górę i coraz się częściej kręci i wije; charakter kraju się zmienia, staje się on coraz surowszy i coraz dzikszy, a w miesiącu kwietniu i coraz zimniejszy. Wśród lasami pokrytych gór i skalistych wierzchołków, pokazuje się nam z daleka piętrząca się koroną murów jedna skała więcej — dowiadujemy się, że to nasz cel, że to Mekka czy też Medyna naszej artystycznej pielgrzymki, że to Urbino. Mimo to ginie nam ono

kilkakrotnie z oczu za kortyną wzgórz i lasów z drzemiacami niby w zaczarowanym śnie ciemnymi a tak dumnymi ścianami, które wyglądają jakby je razem ze skałą wulkaniczne siły wyrzuciły w powietrze. Aż narazcie wolnym posuwając się stępem i objeżdżając spiralnie prawie że całą skałę w około, mając ustawicznie przepaść koło siebie, za nią głębokie wąwozy, a za temi jeszcze głębsze zamglone doliny, zamknięte od widokręgu niebieskimi grzbietami pobielonych śniegiem gór u szczytu — dostajemy się na wierzch i wjeżdżamy w ulice miasta. Patrząc na tę masę murów, leżących tak wysoko i jakby rzuconych w przezrocze powietrza przestwory, z tą panoramą gór tak bladych a tak wyraźnych, tak zamglonych a tak powierzchownie blizkich, z tymi szczytami tak zimnymi a tak pełnymi pogody i jasności w około — powiedziałbyś, że ją natura rozmyślnie podniosła na rękę w te wyższe, czyste i eteryczne sfery, aby były orlęcą kolebką geniuszu.

Od strony tego stromego a jedyne go wjazdu, naprzeciwko pięknych, renesansowemi arkadami zakreślonych a stosunkowo niskich portyków, zamykających ulicę jakby balustradą od przepaści, uderza nas po drugiej stronie w górze wspaniała i imponująca boczna fasada zamku *Il corte*. Fasada ta z żółtego zbudowana kamienia, w wąskie i małe ciętego kostki, w dwie wyniosłe i okrągłe wieżyczki o konicznych dachach ujęta, pozostała z pierwotnej średniowiecznej budowy i nadała całości charakter romantycznego i bardzo przytem wykwintnego przy olbrzymich rozmiarach kastelu. Co wykwintność tej fasady podnosi, to przez całą wysokość jej ściany między wieżyczkami, występująca jaśniej na ciemniejszym żółtawem tle biała marmurowa logietta z renesansowemi kolumnami i delikatnemi rzeźbami, jakby z kości słoniowej wytoczona, słoneczną czasu patyną do złotego dostrojona tonu, a obejmująca niby

w ramy, środkowe okna i marmurowe balkoniki. Fronton główny zamku, o odrzwiach i oprawach okien rzeźbionych, od placu, na który dostajemy się wkrótce, jest prawie renesansowy, chociaż niektóre boczne jego okna mają jeszcze gotyckie reminiscencye. Za to główne podwórze, otoczone w kwadrat na dole arkadami, wspartymi na korynckich kolumnach, a korynckimi pilastrami zdobne na pierwszym piętrze, przenosi nas w najświetniejsze czasy już zupełnie panującego renesansu. Budował je Luciano de Laurana w roku 1480, to jest na trzy lata przed urodzeniem Rafaela. Monumentalny napis, biegnący wzdłuż fryzu do koła, mówi nam, że to podwórze wznieść i ten zamek przebudować kazał Federigo de Montefeltro książę Urbino.

Przed oczyma nam staje jedno z najświetniejszych panowań, jakie zna historia. Przypominamy sobie, że tu rządził syn Federiga Guidobaldo, że tu królowała żona tego ostatniego, Elizabetta Gonzaga, że tu przebywał Balthazar Castiglione, jeden z najbliższych przyjaciół i doradców Rafaela, że tu było *il corte* tego *Cortegiana*, którego Górnicki w swoim »Dworzanie« częściowo tłómaczył, a częściowo naśladował, że się jednym słowem gromadziło w tym zamku jedno z najjaśniejszych, najczystszych, najbardziej promiennych umysłowych, artystycznych i towarzyskich ognisk wielkiej epoki i rozumiemy dlaczego nietylko tutaj ale i w tym właśnie czasie przyszedł na świat Rafael.

»Wielki Federigo«, tak go bowiem nazywali współcześnie i tak go ostatecznie powinnaby nazwać historia, zebrał tu największą i najbogatszą bibliotekę rękopiśmienną swego czasu. Trzydziestu skryptorów przepisywało pięknem, prawdziwie kaligraficznem pismem na pergaminach, autorów rzymskich i greckich dla niego po zbiorach klasztornych i humanistycznych świata. Najznakomitsi uczeni sprowadzeni na dwór, komentowali

ich na księgach oprawnych w karmazynowy aksamit i w srebrne klamry, pod przewodnictwem samego księcia. Młodzież szlachecka najdalszych okolic wychowywała się i kształciła pod jego opiekuńczym okiem. Książę czynny i pracowity, od wczesnego rana słuchał jak mu czytano, przy skromnym południowym posiłku, zwykle Liwiusza albo Plutarcha, a w dnie świąteczne ojców kościoła, aby w poobiednich godzinach spędzić czas jakiś na duchowej, religijnej biesiadzie u furty franciszkańskiej z przełożoną klasztoru Klarysek, a wieczorem wziąć udział w gimnastycznych i grzyskach i wojskowych ćwiczeniach dworskiej młodzieży. Wielki wojownik, fortyfikator i budowniczy, filozof i uczonec, znał etykę, politykę i fizykę Arystotelesa prawie na pamięć. Dbały o szczęście i zadowolenie swoich poddanych, używał środków zdobytych na dalekich i obcych wyprawach do podniesienia i rozwinięcia ich pomyślności. Wszystkiem się interesujący i wszystko w gruncie umiejący ocenić, zwiedzał pracownie artystów i warsztaty rzemieślników. On jeden na całe Włochy chodził po swoim mieście bezpieczny, spokojny, bez broni, bez pancerza i bez straży, a ludność, patrząc nań z uwielbieniem, padała na kolana i wołała głośno: *Dio ti mantenga Signore!*

Tak wybitna i tak silna indywidualność, uosabiająca w sobie ideał Odrodzenia i umiejąca harmonijnie pogodzić w życiu rozwój umysłowy, moralny i fizyczny człowieka — na tem stanowisku — musiała przez długoletnią działalność wycisnąć niezatarte piętno nie tylko na swem otoczeniu, ale i na całym społeczeństwie. Nazywano go »światłem Włoch«. Nic też dziwnego, że Giovanni Santi, ojciec Rafaela, malarz i poeta, napisał na jego cześć panegiryczny poemat, i nic dziwnego, że zaszczycony i utrwalony takim panowaniem duch szlachetności i zgody, bezpieczeństwa i pokoju, otoczył

świetlaną aureolą dzieciństwo i pierwszą młodość wybranego tu z pośród innych do większych przeznaczeń chłopięcia.

Miasto samo, okalające zamek z jednej strony i w części na tej samej co on platformie, chociaż na kilku kondygnacjach leżące, o uliczkach piętrzących się raz w górę, to drugi raz stromo lub po schodach spadających na dół, wyłożone szerokimi kamiennymi płytami, zmywane każdym deszczu potokiem, jest bez względu na policyjne niedbalstwo dość czyste. Zanadto małe, aby mogło być polem walk wewnętrznych, zanadto z natury obrotne, aby potrzebowało zbyt wielkich sztucznych fortyfikacyj, ma wewnątrz dużo powietrza i światła. Pałace i domy raz jeszcze średniowieczne, o gotyckich łukach, drugi raz o oknach prostokątnych i wielkich, zupełnie renesansowe, zbudowane są z tych samych co skała na której stoją kamieni, raz płowych jak ściany zamku, to znowu ciemniejszą i bazaltową prawie mających barwę. Powierzchnia tych kamieni zimna, gładka i mająca lekki połysk i ich natura wydatniająca każdy kontur i każdą wypukłość z niezwykłą wyrazistością w świetle, nadają wszystkim budowlom jakiś subtelny, wykwintniejszy, a przytem monumentalny charakter. Od czasu do czasu ta lub owa ulica się urywa, lub brama jakiegoś pałacu czy domu stoi otworem i w końcu jej, czy też w jej głębi, widzimy za granicą przepaści, wysokie i dalekie, a niebieską mgłą na tle jasnego nieba malowane wierzchołki gór śnieżystych, od których wieje świeży prąd powietrza. Położenie to sprawia, że ulice nie mają dalekich perspektyw, że prawie na wszystkie budynki, leżące zwłaszcza na obwodzie, patrzymy stosunkowo z bliska, że dla ocenienia ich musimy podnosić głowę i że w skutek tego profilują się one ostro i ciemno nad nami, tworząc jak w rycinach Piranesego lub jak w widokach naszego

pocziwego Vogla, potężne i masywne ramy dla idealnego widnokregu.

Nie tu miejsce zastanawiać się bliżej i opisywać szczegółowo pomniki miasta. Tym razem pomijamy je wszystkie i szukamy domu rodzinnego mistrza. Z placu ożywionego ruchliwą ludnością, w malownicze stroje ubranych a na targ przybyłych umbryjskich górali, wprost głównej fasady zamku — prowadzą nas w uliczkę zwężającą się coraz bardziej i piętrzącą się w górę. Z wyobraźnią pełną wielkich wspomnień i obrazów przeszłości, tak wyraźnych jak wizye, zdaje nam się na chwilę, że widzimy zstępującą elastycznym krokiem naprzeciwko nas giętką postać młodego Rafaela, z beretem na głowie, z długimi włosami, z teką kartonów w ręku.

Zatrzymują nas na spadzistości, przed domem prostym, jednopiętrowym, z jednej strony wysoko podmurowanym, z zielono malowanymi żaluzjami u okien. Marmurowa tablica ze złożonym napisem ostrzega nas, że to tutaj. Tak zewnętrzna jak wewnętrzna strona niema wybitnego charakteru i nie może iść w porównanie z domem Ariosta w Ferrarze. Pokazują nam trzy pokoje dość obszerne i dobrze oświetlone na piętrze, ze zbiorem rycin i fotografii dzieł rafaelskich, rozwieszonych na ścianach, a ofiarowanych przez anglika Morrisa Moore. W pokojach tych mieszkał Giovanni Santi i w jednym z nich ujrzał światło dzienne jego genialny syn. Patrzymy na blask słoneczny, odbity od domów przeciwnych ulicy i drgający w atomach powietrza. Ściany nieme i mury martwe nie przemawiają do wyobraźni, a jednak na ich widok nie bez wzruszenia powtarzamy słowa pamiątkowej tablicy: *ludit in humanis divina potentia rebus et saepe in parvis claudere magna solet!*

Skorośmy obeszli miasto, słońce się miało już ku zachodowi, i trzeba było opuszczać Urbino. Z jednej

strony tylko był horyzont otwarty na drogę do San Marino. Runa mgieł całowały skał podnóża i daleka przestrzeń ciągnęła nasz wzrok w nieskończoność. Myśleliśmy, jakie tu muszą być dnie majowe w rannych godzinach. Przyszedł nam na myśl poranek na morzu Śródziemnem, z odbytej kiedyś przed laty podróży do Aten. Spokojny, czysty, pełen harmonii niewypowiedzianej. Ze wszystkich wrażeń natury, z ruchu fal białych, z rewerberacyj słonecznych na obłokach, żegnających noc ponad widnokręgiem, z jasności porannych firmamentu, zewsząd unosił się wówczas jakiś chór, jakby starożytną śpiewający melopeę. Żagle białe statków dalekich, uśmiechnięte, słoneczne, wzdęte wiatrem pomyślnym, kąpały swe cienie w błękitach mgieł morskich. Jakaś seraficzna atmosfera otaczała świat. Empireum Dantejskie nie miało innych barw, a Fra Angelico o takim poranku myślał, malując profile gasnące aniołów w światłach Przedwiecznego. Jakaś dziwna pogoda, uspokajająca duszę i ciało, unosiła się jak duch boży ponad wodami, jakaś *claritas laetissima* i jakaś *laetitia clarissima!* Takie poranki przeniesione z płynnych morskich przestrzeni na stałą ziemię, z pań powietrznych i z wody na granit i zakłęte, że tak powiemy, w górską krainę, takie poranki wniebowzięte, ale o blaskach złamanych między skałami, z pewnym i twardym podnogami gruntem, pełne »pitagorejskiej siedmiostronności i uprzytomniające ducha całości starożytnych« — jak mówi poeta — musi mieć i Urbino.

Tak zatem natura, kraj, powietrze, charakter miasta, prostota rodzinnego domu, otoczenie moralne narzecie, jednym słowem wszystko składało się na te idealne i klasyczne zarazem wrażenia, najtrwalsze, bo najpierwsze, które wykołysały w poranku życia artystę. »Jutrzenek greckich różaną pogodę, duchy mu *wcześniej* ręką odsłoniły« i wlały w duszę jego ten nastrój, który

na nas działa jak cicha muzyka we *śnie Rycerza*, w *Sposalizio* Brery, w licznych *Madonnach*, w *5-tej Cecylii* Bolońskiej, w farnezyjskiej po lazurach płynącej *Galatei* i w Watykańskim *Parnasie*.

Mając lat dwanaście, jak twierdzi Vasari, w r. 1495 opuścił Rafael Urbino i udał się na naukę do Perugii, do głośnego mistrza Piotra Vannucci, Peruginem zwanego. Tu czekał go zupełnie inny świat. Perugia miała jeszcze charakter średniowieczny, który zachowała w całości po dzisiaj.

II.

Po pogodnym i cichym idealizmie renesansowego Urbino, dobrą dla artysty szkołą były ponure i pełne heroicznego dramatyzmu średnie wieki Perugii.

Ta rzeczywista stolica Umbryi ma położenie podobne a przytem zupełnie od Urbino różne. Leży ona na wysokiej i skalistej, ale nie stromej, lecz zwolna podnoszącej się i zaokrąglonej, nie wyciętej gładko jakby »Rolandowym mieczem«, lecz brzdami pooranej i nierównymi wąwozami poślubionej górze, z widokiem nie zamkniętym grzbietami niebotycznych szczytów, lecz szeroko otwartym od południa i zachodu na obszerne, bogate, różnobarwne i srebrnymi mgłami w nizinach zatarte płaszczyzny. Otoczona poszarpaną i rozstrzeloną linią wielkich i ciężkich, nawpół zniszczonych a nawpół obecnie rozbieranych fortyfikacyj. Ulice ma ciasne i ciemne, domy wysokie, groźnie jak skały sterczące w powietrzu, z kamieni poczerniałych, o piętrach wyniosłych i przechodzących często na arkadach z jednej strony ulicy na drugą. Czasami ulice te łamane w kąty lub gięte w półkola, są kryte w ten sposób sklepieniami piętr, na znacznych przestrzeniach i po za czarnym i zimnym tunelem oświetcone nagle jaskrawym snopem gorącego światła,

które uwydatnia w perspektywie malownicze formy łukami zakreślonych drzwi i okien, wystających mocno architrawów i fryzów, kolumnienek i kapiteli. Tu i owdzie na arkadach wiszą altany z festonami bluszczu lub wina, wyglądające jak zieleń na ruinach. Całość tych murów o ścianach kątowatych i jakby pokrajanych w nierówne zęby, mająca charakter obronny i fortyfikacyjny, poprzecinana w rozmaitych kierunkach meandrami i labiryntami przejść, tak jak kanałami jakiej delty, podnosi się i piętrzy coraz bardziej od obwodu ku wierzchołkowi, skacze coraz wyżej z jednej kondygnacyi na drugą, stąpa po schodach lub dźwiga się na flizach kamiennych, aby otoczyć prócz kilku małych placyków, najwyżej i w samym środku miasta leżący główny plac publiczny »piazza del Comune«. Od czasu do czasu, wśród tej ciemnej, ponurej i złowrogiej, tak dziwacznej, nastrzępionej i zygzakowatej, a mimo to w szczegółowych liniach tak monumentalnej masy, rozjaśniają się i inne obszerniejsze miejsca. Tu nas uderza wykwintna, rzeźbami marmurowymi pokryta, a tak barwna renesansowa fasada »Oratorio S. Bernardino«; tam nas ciągnie ku sobie prastary z V. wieku datujący kościółek S. Angelo, przypominający na małą skalę S. Stefano rotondo w Rzymie; to znowu zastanawia nas najstarszy i najciekawszy budynek »Porta d'Augusto«. Ten ostatni, złożony z trzech warstw różnych jedna na drugiej: z ciężkiej, grubej, cyklopejskiej prawie, etruskiej na dole, kształtnej ale silnej, rzymskiej we środku i delikatnej, filigranowej, pochodzącej z epoki renesansu u góry — wyraża cały nieledwie historyczny proces rozwoju budownictwa. Czarny, tej samej co otaczające go pałace i domy barwy, stoi on między niemi jak pradziad wśród prawnuków i przy olbrzymich, chropawych blokach swych etruskich podstaw, zdaje się stanowić ten ton główny, do którego dostrojona została architektura miasta. Z grzebieniem

kominów, ganków i attyk, z tymi najeżonymi, a jakby potęgą wewnętrznych namiętności wyrzuconymi na wierzch murami, stara Perugia, tak rozrzucona po grzbiecie góry, a tak skupiona na jej wierzchołku, wydaje nam się jak ptak drapieżny, który swe gniazdo usłał na skale.

Ale ciekawszą od najciekawszych rzeczą jest jej środkowy plac, »Piazza del Comune«, przedłużony przez nowożytnie Corso aż do szerokiej tarasy, panującej nad leżącymi na niższych kondygnacjach domami, z której mamy widok wprost na daleką płaszczyznę Umbryi, a z boku ku południowi na Assisi, na Spello, Foligno i Spoleto, ginące na widnokręgu. Plac ten wyłożony kamiennymi płytami, ze ścianą ciemnych domów, jakby w jednej bryle kamienia wykutych po jednej stronie, z bokiem olbrzymiej gotyckiej katedry w głębi, z szanowną, sędziwą, spiżową studnią Pisanich na przodzie, z wytworną nareszcie renesansową fasadą sławnego »Collegio del Cambio« i z wielką, górującą nad wszystkim a gotycką także masą murów ratusza po drugiej stronie — wątpimy aby miał wiele sobie równych we Włoszech. »Palazzo publico« zwłaszcza, na olbrzymim podmurowaniu, z przepysznym portalem zgubionym w tym ogromie, z szerokimi, zupełnie nagiemi i zamkniętymi płaszczyznami pierwszego piętra, z długim szeregami położonych wysoko a wyniosłych ostrołukowych okien, wypełnionych silnymi, a przytem tak subtelnie profilowanymi podziałami, z zębatymi blankami u szczytu, o liniach prostych a z taką pewnością kreślonych, poczerniały, dumny, surowy i bezwzględny jak wieki, które go wydały — zdaje się nie dbać o ludzi, ale gubić czoło w chmurach i czekać na burze, idące od gór dalekich. W skalisty bok jego jest wbity długi pręt żelazny, a na nim sterczy z brązu odlany, prastary herbowy gryf Perugia, o skrzydłach połamanych, o dziobie otwartym, o wypukłych ślepiach i zaciętych szpo-

nach, o formach surowych, kątowatych i ostrych, pokryty grynszpanową *aerugo nobilis* wieków, poplamiony tu i owdzie białawą i gładką pleśnią, jakby trądem, maluje się on jasno na ponurem tle ścian i wygląda jak symboliczny hieroglyf. Całe średnie wieki włoskie, z wewnętrznymi walkami, z żarem palących je namiętności, z bezczelnością obyczajów, urągającą prawom ludzkim i boskim, z poczuciem tej kapanejkiej, pioruny wyzywającej, lecz dbającej o osobistą godność siły, stają nam na widok jego heraldycznych kształtów przed oczyma. Wiatr szybko pędził chmury po nad nim, rzucając ruchomą mozaikę cieniów na mury. Zdawało nam się, że gryf ten jeszcze żyje.

Za czasów Rafaela panował w Perugii ród Baglionich, który w tej epoce wspomnień starożytności wskrzesił pamięć rodu Atrydów albo Laiusa, i to nietylko fatalnością swoich przeznaczeń, nietylko nadmiarem ciążących nad nim zbrodni, ale i zupełną skończonością składających go charakterów i typów, przypominającą pełność starożytnej sztuki. Każdy z nich w »Boskiej Komedyi« Danta byłby się z grobowca podniósł jak Farinata i jak rzymski posąg w renesansowej zbroi i miałby może mniej posępny, ale zawsze pełny dla piekła pogardy wyraz na ustach: *comme avesse l'inferno in gran dispetto*. Ród ten obsadzał przez swych przyjaciół i krewnych wszystkie urzędy, używał żelazną ręką gniotącego stary gród prymatu i dawał mu nieraz widowiska krwawe, ale szerokie i nie pozbawione stylu. Stronnictwo przeciwnie miało u steru rodzinę Oddich, którą Baglioni wygnali za miasto. Nienawiść między rodami tak jak między stronnictwami była tak silna jak tradycyjna nienawiść Guelfów i Gibelinów. Skoro się w roku 1491 wypędzone stronnictwo przemocą i zdradą wdarło do miasta napowrót, wtedy Guido Baglione wymordował znaczną jego część na placu publicznym i kazał sto-

trzydzieści obnażonych trupów zawiesić za czupryny na owych zębatych blankach ratusza. Wicher gór umbryjskich poruszał wisielców i grał na ich wyciągniętych włosach jak na strunach okropną pieśń przez dni kilka. Oburzenie było powszechne, czyn ten przstraszył samych morderców, zdjęto powieszonych i dla prześlągnięcia niebios ustawiono trzydzieści pięć ołtarzów na placu, przy których przez trzy dni odprawiały się msze, a ciągle procesye śpiewały pieśni błagalne i dymem kadzielnic rozpraszały mordu mijazmy. Ale się na tem bój nie skończył. Przez długi czas toczyły się walki za miastem, na płaszczyźnie i to do tego stopnia, że ludność wiejska opuściła kraj i że wśród pustkowi wilki tylko wietrzyły pomordowanych. Stronnictwo Oddich przypuściło nowy szturm do ojczystego grodu i dzięki szczęśliwym okolicznościom, już w czasie pobytu Rafaela, wdarło się w sam środek, na ten sam plac, aż do drzwi katedry. Młody, zaledwo ośmnastoletni Simonetto Baglione, stawał na czele nielicznej garstki przyjaciół zacięty opór z kilkuset ludzi złożonej napastników gromadzie i padł pokryty ranami, lecz wkrótce się podniósł. Brat jego starszy, Astorre, w złocistej zbroi, ze złotym sokołem na hełmie, wpadł na spiętym koniu, »podobny do Marsa postacią i czynami«, jak mówi współczesny historyk, w sam wir boju i rozproszył nieprzyjaciół. Niema piękniejszego widoku, jak człowiek silny, walczący z przeciwnościami i piękny też musieli przedstawiać widok ci ludzie, tak pewni siebie, tak nieugięci, tak dumni, w tych krwawych zapasach. Powiedziałybyś, że każdy z nich na tem tle ponurego średniowiecznego życia i tych ciemnych murów wyglądał jak fragment marmurowej starożytnej rzeźby, wprawiony w kamienne ciosy gotyckiego kościoła.

Lecz były to tylko pierwsze akta tragedyi, która się o wiele straszniej miała zakończyć. Koniec ten

z szeregiem składających go obrazów, przy tych skończonych i tak wyrazistych indywidualnościach, robi wrażenie jakby jakiej sceny z heroicznymi mytów greckich, jakby walki Centaurów z Lapitami na krwawym weselu Hippodamii, wyrzytej na ciemnej brązowej płycie rylcem rzeźbiarza Renesansu. Nosi on nazwę krwawego wesela Baglionich.

Oba rody się pogodziły, rodzina Oddich wróciła do miasta, ale ogień żarzył się pod popiołem, chociaż go widać nie było i najmniejszy podmuch wystarczał, aby go rozpaść płomieniem. Astorre Baglione obchodził w lipcu r. 1500 swe zaślubiny z Lavinją Colonna. Przygotowania robiono wielkie. W rodzinie jednak nie było zgody. Guido i Ridolfi Baglione i ich synowie Simonetto, Astorre, Gianpaolo i inni mieli władzę w rękę, co kłóło dumę i bodło ambycję ich blizkiego krewnego, prawdziwego gryfiątka, wylętego w tem gryflem gnieździe, któremu było Griffone na imię. Jeden z ułaskawionych wygnańców z nim spowinowacony, tak jakby pchany przez pomsty Erynije, potrafił w nim zawiść rozdmuchać. Wytłómaczył mu, że Gianpaolo ma stosunek miłosny z żoną jego Zenobią, zaprawił ambycję uczuciem śmiertelnej obrazy, wykazał mu jak na dłoni, że w dzień wesela cała rodzina bezbronna będzie zebrana razem i że ją będzie można całą w pień wyciąć, zaspokoić uczucie pomsty, wypić ten puhar rozkoszy, godny bankietu bogów i zostać samowładnym panem Perugii. Uczucie w tej namiętnej naturze prędko zamieniło się w zamiar, a zamiar jeszcze prędszej w czyn przeszedł. Griffone Baglione stanął na czele spisku. Rozdano role, każdy *bravo* dostał piętnastu ludzi pod rozkazy, ustawiono wszystkich na stanowiskach. Zbliżała się godzina stanowcza. Z każdym dniem godów było coraz bardziej duszno. W ciężkiem lipcowem powietrzu czuć było burzę. Można ją było poznać na twarzach przecho-

dniów, w krzyżujących się spojrzaniach na ulicy. Można było zwietrzyć krew, odczuć ciężki lot Eumenid nad miastem i zobaczyć wzrok ich świecący jak próchno w ciemnościach krużganków. Wszyscy instynktowo prze-czuwali coś niezwykłego, z wyjątkiem tych jedynie, którzy paść mieli ofiarą.

Trzeciego dnia, na znak umówiony wśród modłów i weselnej wrzawy, zamknięto bramy pełnego ludu ko-ścioła, pozamykano drzwi domów i nastąpił mord. Trupy wyrzucone zostały znowu na plac przed gmach ratusza i dumne postacie Astorra i Simonetty robiły na współczesnych wrażenie »jakby starych Rzymian, a ciało tego ostatniego, z wyrazem nieokiełznanej zuchwałości na twarzy, zdawało się jeszcze urągać śmierci«. Jeden Gianpaolo z rodziny uszedł. Czyn był dokonany. Naj-trudniej było skorzystać ze zwycięstwa. Głos publicznego oburzenia, jak chór starożytnej tragedii odezwał się silniej niż kiedykolwiek. Sofoklesowskie »niestety« za-wisło w powietrzu. Wszystkie zamożne rodziny opuściły miasto. Drzwi wszystkich domów znalazł Griffone za-mknięte przed sobą. Własna jego matka, młoda jeszcze Atalanta Baglione, która już przedtem przeczuwała za-miary syna i ostrzegając go nadaremnie, rzuciła nań kilkakrotne przekleństwo, z żoną jego Zenobią i dwoj-giem małych dzieci do Gianpaola uciekła. Mordercy stracili głowy. Zapomniano zamknąć bram fortyfikacyj. Wtedy Gianpaolo wzmocniwszy swe siły, wkroczył jak mściciel, ale bez oporu napowrót i spotkawszy Griffona, który opuszczony błąkał się po pustych ulicach, nie wiedząc co począć — nie chciał na niego patrzeć, nie chciał plamić rąk jego dotknięciem, ale go oddał w mil-czeniu służbie ze znaczącym gestem.

Wówczas wyrzucono na plac ostatnią tych stra-sznych namiętności i tych strasznych walk ofiarę i ciepłe jej ciało złożono na zimnych kamieniach, u podnóża

tego spiżowego godła, które swe szpony wyciągało już do tyłu krwawych ofiar. Na tę wieść Atalanta Baglione z synową, powróciły do miasta, szukając umierającego. Na widok kobiet w żałobie, wyniosłych jak starożytne matrony, a pięknych jak posągi boleści, rozstały się tłumy. Miłość macierzyńska dokazała cudu. Zmiękczyła stal i skruszyła granit. Matka skłoniła syna, aby przebaczył i dała mu błogosławieństwo. Tak skończył ostatni reprezentant starej Perugii, żywiący w swem ciele, jakby na zamknięcie średniowiecznych dziejów straszną duszę tego heraldycznego gryfa, którego imię przyszło mu nosić i u stóp którego przyszło mu zginąć.

Katedrę sprofanowaną, której pawiment i której filary krwią były oblane, obmyto uroczyście winem i poświęcono na nowo — i długo jeszcze stał w niej łuk tryumfalny, na cześć zaślubin Astorra Baglione z Lawinią Colonna, z obrazami wielkich czynów dwóch rodzin i z napisami panegirycznych wierszy, ułożonych przez Matarrazza, współczesnego historyka Perugii, który nam dokładny opis tych wypadków pozostawił.

Widzimy z tego jak się charakter miasta godzi z jego historią i jak tym murom z temi wypadkami było do twarzy. Taką Perugię widział i na taką patrzył Rafael od dwunastego roku życia. Rozwijał się i kształcił wśród tego strasznego, ale tak wielkie kształty przyoblekającego życia, wśród tych zdarzeń ponurych, tragicznych, ale wypowiedzianych tak pełnym potężnego nastroju językiem. Nieznany jeszcze, czuł się zapewne wśród tej wrzawy sam jeden, jak w lesie kołatanym burzą i musiał mieć w tym gwałnym gryfim gnieździe jakiś cichy zakątek, w którym mógł, pozostawiony sam sobie, wrażenia swe przenieść w złoty świat wyobraźni.

Opuszczamy plac krwawej pamięci, pozostawiamy ratusz i katedrę w górze i błędząc czas jakiś, schodzimy wąską i nawpół prawie zasklepioną uliczką na

dół. Zdaleka od środka miasta, w ciemnym zaułku, na murze wyjątkowo ceglany i stosunkowo dość świeżym, łączącym dwa domy, widzimy nad małemi drzwiczkami tablicę z napisem, który nas ostrzega, że tu mieszkał Piotr Perugino. Otwieramy te drzwiczki i rażeni słonecznym blaskiem obejmujemy jednym rzutem jaskrawo oświecone, maleńkie, podłużne podwórko. Po prawej stronie schodki na arkadzie, prowadzą do łukiem zakreślonego wejścia, nad którym występuje ze ściany pięknie wyrzeźbiona młoda głowa mężka; poniżej, wzdłuż muru, biegną arkady drugie w ciemnych, kamiennych oprawach, a między niemi okienka. Nad niemi zaś przez biały, nawpół opadły tynk, przeglądają tu i owdzie ślady zamurowanych arkad trzecich. Wszystko to proste skromne i drobne. Pusto i cicho, tak jakby o kilkadziesiąt mil w około nie było mieszkań ludzkich. Słychać tylko wróble świergocące na dachu. Całość malownicza i stworzona na tło do portretu starego mistrza, którego silna postać, z dobrodusznym uśmiechem na ustach, z błyskiem życia w rozumnym oku, z długimi włosami, w miękkim berecie i w długiej sukni przesuwając się zdaje przed oczyma, przejrzystymi tonami cieniów skąpana. Tu chodził Rafael na naukę i tutaj więc, jeśli nie w pobliżu, mieszkać musiał. Głos przekleństw, szcęk oręża, krzyk ludzkich namiętności, dolatywały go niby łoskot fal morskich z oddalonego widnokregu, wplatały się w przędzę jego marzeń, ale jej porwać nie mogły.

Wypadki te tak głośnie i tak krwawe, dziwnie działać musiały na umysł młody, wykołysany cichym i tak symfonicznym liryzmem rodzinnych wrażeń. Pod ich wpływem świetlane, ale zamglone kontury jego wyobraźni nabrały konsystencji i ciała, przeszły z nieujętej, ogólnikowej, a tak zawsze z istoty swej jednostronnej, pierwszej fazy rozwoju, w moment szczytowej rozmaitości zastosowania, zstąpiły z obłoków na ziemię,

ze sfer idealnych na realny grunt. Natura artysty drgająca całą głębookością niewieścich uczuć, wzmocniła się, spotęgniała i nabrała męskości i siły. Jak głos wołającego nad huczącym potokiem, tak ton artystycznej twórczości ponad takich wrażeń światem, podnieść się i natężyć musiał, aby nie przebrzmieć niedosłyszany.

W kamerze-obskurze jego fantazyi, na tło wypełniających ją lazurów rodzinnego Urbino, padła nagle, ta nawpół średniowieczna, a nawpół renesansowa gigantomachia Perugii, krwią obryzgana i błotem, ale pełna ariostycznego polotu, pełna chorągwi warczących w powietrzu i odgłosu porannych fanfar. Ludzie, których sprawy czystem okiem oglądało pacholę, mieli, przy średniowiecznych instynktach i średniowiecznym zakroju, piękność kształtów, skończoną pełność formy i jakiś blask pogody rozjaśniający im, mimo burz, jak jutrznia nowych czasów, czoła. Rozsadzani wewnętrznym ogniem namiętności, ale zimni na pozór, gotowi do zbrodni, ale gardzący podłością, gwałtowni, ale nie niscy, przypominali nieraz, jeśli nie czynami, to postawą, gestami i akcentem, starożytne wzory. Każdy z nich odpowiadał sam za siebie i występował wybitnie z tła masy, każdy umiał walczyć i umiał ginąć, każdy chciał być i do pewnego stopnia był herosem Odrodzenia, wymodelowanym ręką historyi w glinie dziejowego chaosu. Walki ich i natężenia muskularne, chaotyczne ruchy i rzuty ich ciał, pchane potężną organizacyj siłą, tworzyły same przez się naturalne grupy i układały się instynktowo w rytmicznych linii — akord. Nic więc dziwnego, że takie obrazy i takie postacie utkwily w pamięci artyście i że uważane w całości, czy też pojedynczo wzięte, zmartwychwstały później — oczyszczone z ziemskiego kału w idealnej dzieł jego apoteozie. Niejedno z ówczesnych niezatartych wrażeń doszło nas zapewne w dramatyczniejszych scenach »Arrasów«, w »Obro-

nie Rzymu od napadu Attylli«, lub w kartonie bitwy »Konstantyna z Maxencyuszem«. Simonetto Baglione służył za wzór do »Św. Jerzego«, a może i do »Św. Michała«, a brat jego Astorre w złocistej zbroi, w złocistym szyszaku i na spienionym koniu, cały taki, jakiegośmy na placu Perugii widzieli, wskrzeszony został w nadziemskim jeźdźcu Heliodora.

* * *

Ale dla czego poruszyliśmy te dawno zapomniane, dziś tylko do lokalnej historii należące cienie? i dla czegośmy im poświęcili tak długą opowieść? Niepocieszona w żalu matka Atalanta Baglione, chcąc złożyć po śmierci syna boleść swoją u stóp największej i najwyższej macierzyńskiej boleści, poleciła młodemu Rafaelowi wykonanie do kościoła Franciszkanów w Perugii, tegoż samego »Złożenia do grobu«, które jest dzisiaj w galerii Borghese. Z nowo odkrytego kontraktu, o którym była na początku mowa, dowiedzieliśmy się następnie, że malarz w r. 1507, t. j. w tym samym czasie, w którym ten obraz malował, odbył podróż do Urbino.

Do żadnego obrazu Rafael nie pozostawił nam tyle studyów, szkiców i rysunków, jak do tego właśnie, a mimo to jesteśmy prawie obojętni na jego widok. Znać w nim trud, pracę, powiedziała byś nieledwie, że jest on wymęczony i w skutek tego zimny. Można się wobec niego uczyć, ale trudno się nim całą duszą cieszyć. Spotykamy tu takie same postacie, jak te, które niosły Griffona do grobu, ale nie odczuwamy w całości ani w szczegółach tej poezji, tego uroku i tej genialnej swobody, która istotę mistrza stanowi. Wrażenie krwawych zbrodni było za bliskie, kiedy ten obraz malował i tak straszne zarazem, że musiało na wyobraźni młodego artysty ciążyć i w pierwszej chwili twórczość jego przygniatać. Trzeba było rodzimej atmosfery,

skapania uczuć i myśli w jej czystych lazurach, aby to wszystko, co ciemną stronę tych wrażeń stanowiło, straciło swoją doniosłość, oddalenia nakoniec i czasu, aby pamięć tej tragicznej przeszłości w innej, wyższej formie, zmartwychpowstała i podnieść się swobodnie mogła w idealny świat.

W rok potem Rafael był już w Rzymie i zaczął tworzyć największe swoje arcydzieła.

Listopad, r. 1880.

VIII.

Wielka rezydencya i wielki ród.

Palazzo Colonna w Rzymie.

Nie przypominamy sobie, aby która z prawdziwie pańskich i książęcych rezydencyj robiła na nas takie wrażenie, jak rzymski pałac Colonnów. Dziwna rzecz, że w literaturze podróży - pisarskiej i artystycznej, w opisach Włoch i w »przewodnikach« po Rzymie zajmuje on stosunkowo mało miejsca i gra podrzędną rolę, chociaż pod każdym względem zasługuje na to, aby się nad nim zastanowić i by mu się bliżej przypatrzeć. Już samo nazwisko nierozdzielnie z nim związane budzi wspomnienia najgłośniejszych momentów historii. Pochodzi ono od starożytnego Labicum, la Colonna zwanego, miasteczka leżącego koło Rzymu w pobliżu Aqua Vergine, gdzie się zaczynają wody płynące do fontanny Trevi, a w którego zamku na feudalnych prawach osadził z końcem XI. wieku papież Paskal II, Piotra, pierwszego tej nazwy. Lecz ludowa legenda nie zważa na to i wywodzi jego początek od prostego fragmentu tej marmurowej kolumny, do której wedle podania przywiązywano biczowanego Chrystusa, który pokazują po dziś dzień w kościele św. Praksedy, a który jeden z protoplastów rodziny miał przywieść ze sobą

z ziemi świętej w XIII. w. I jak z tym legendarnym początkiem temu nazwisku wplecionemu w wielkie tryumfy Chrześcijaństwa do twarzy! Powiedziałybyś, że się w niem streściły wyroki boże i że ród je noszący był wybranem i z góry oznaczonem narzędziem Opatrzności! Któż nie zwracał przytem uwagi na to, że brzmienie nazwisk samo przez się ma pewne znaczenie i nieraz charakterystyczną fizyognomię, że nas usposabia dobrze, źle lub obojętnie dla ludzi lub rodów, które je noszą. A pytamy się, czy to właśnie nazwisko nie brzmi samym składem swych tak dźwięcznych a silnie skandowanych sylab, jak uderzenie rycerskiej klingi o jakieś Alcydowe słupy przeznaczeń ludzkich? Co lon-na!... Ileż to wrażeń głośnych i słodkich, strasznych i wykwintnych podsunąć pod te brzmienia można, a zawsze nam się zdaje, skoro to nazwisko wymawiamy, że każdy co je nosił, musiał być piękny i dumny, nieugięty, wyniosły i sięgający głową po nad tłum, że się wyróżniał od drugich, że zajmował pierwsze miejsce, że wpływał na los wypadków i że kierował niemi.

Pod tym względem brzmienie nazwy nie myli. Wojny krzyżowe, wielka schyzma w kościele, walki papieżów z antypapieżami i Gwelfów z Gibelinami, tak ważne w swych następstwach dla świata, spór Bonifacego VIII. z Filipem Pięknym, zakończony tragiczną sceną w Anagni, powstanie Rienzego, sława Petrarki, sobór Konstancynejski, najazd Karola VIII. i Ludwika XII. na Włochy, stanowiący podstawę wpływu Odrodzenia na Francję, »Sacco di Roma«, Michał-Anioł i jego stosunek do epoki i do społeczeństwa, nakoniec bitwa pod Lepantem i rządy hiszpańskie na południu półwyspu, wszystkie te wypadki mniejsze lub większe, ale zawsze prawie wytyczne średniowiecznych i renesansowych dziejów, wirowały jak chmury około tego rodu a przynajmniej zaczęły niezmiennie w swoim

przebiegu o jego wierzchołki. Nic więc dziwnego, że historia powtarzając przez wieki to nazwisko, nadała tonacyi jego dźwięków nieśmiertelny rezonans.

Pałac z takim nazwiskiem i z takim rodem związany, już dla tego samego budziłby powinien szczególniejszy interes, gdyby nawet dla innych względów, nie pociągał sam przez się ciekawego umysłu. Wznosi się on u stóp Kwirynału, za portykiem kościoła S. S. Apostoli, na placu tegoż nazwiska, prawie naprzeciwko dobrze Polakom znanego pałacu Odescalchich. Przez boczną bramę w parterowej oficynie, zamykającej go od ulicy, koło mieszkania portyera, oglądającego ciekawem okiem przechodniów, wchodzi się na wielki podwórzec wysypany piaskiem jak starożytna arena. Dolne części zajęte przez ambasadę francuską przy Papieżu, są zamknięte dla turystów; niestety, mieścić one mają freski Perugina, których w skutek tego oglądać nie można, a w głębi, po lewej ręce, ukryte względnie i dość skromne jak na taki budynek kamienne schody prowadzą na pierwsze piętro, otwarte cały tydzień dla publiczności.

Zewnętrzne wrażenie pałacu, mimo znacznych jego rozmiarów, nie imponuje i po pałacach Chigich, Doriów, Borghesów, Sciararów i Lancellotich przywodzi mimowoli na myśl wschodnie sułtańskie konaki, tak niepozorne od frontu a kryjące tak wielki przepych we środku. Całość nie wysoka, bez arkad i kolumnad, złożona z różnorodnych i nie zbyt harmonijnych części, przedstawia się mimo to jak prawdziwie pańska rezydencya i daje lepsze i większe wyobrażenie o świetności i o historycznym znaczeniu rodu właścicieli, niż którykolwiek bądź inny pałac rzymski. Wspaniałość i wymowa, że tak powiemy gmachu, nie kryje się tutaj — wyrażenie byłoby nie właściwe — ale pokazuje, jaśnieje i brzmi doniosłym głosem proporcij ścian, pamiątkami, portre-

tami historycznymi i ozdobami wewnątrz. Jakkolwiek Marcinowi V. Colonne, papieżowi, przypisują jego początek, architektonicznych starszych wiele nad XVI w. w nim części ani szczegółów nie znać, ale szereg sal udekorowanych i umeblowanych, błyszczących barwami i złotem, oświetlonych pełnym światłem padającym przez olbrzymie okna i przytem nie świeżych, ale już zniszczonych nieco, przypruszonych pyłem czasu i czasu ręką potężną dotkniętych, wydaje z siebie jakiś poważny akord, który nastroja duszę na ton dziejowych i wielkich wspomnień.

I.

Skoro tylko wchodzimy po schodach na ostatni podest pierwszego piętra, uderza nas w samym przed-sionku, na przeciwległej ścianie, wiernie wedle starożytnego wzoru odlana, olbrzymia głowa Gorgony, przypominająca Meduzę Rondanini z Glyptoteki Monachijskiej. Głowa ta wprawiona w mur i tegoż samego tonu tynkiem co ten ostatni pokryta, wygląda jak cień, jak wizya budząca grozę i stojąca na straży pałacu, tak jak u wejścia starożytnych świątyń i pierwszych chrześcijańskich kościołów, aby odstraszyć złe wpływy i odepchnąć duchy nieczyste. Patrząca na nas oczyma bez źrenic z poza ściągniętych i fałdujących czoło brwi, ze spazmem konania skrzepłym na ustach nawpół otwartych, z nozdrzami wezbranemi oddechem pozagrobowego powietrza, ze zwojami węzów w splotach włosów, spadających na jej twarz i czoło, robi ona wrażenie symbolicznej maski na wieku grobowem, pokrywającym popioły tragicznych i tajemniczych pokoleń.

Odwracamy od niej oczy i sami, bez towarzysza, bez pomocy niczyjej, bez służby miejscowej nawet, za-

bałamuconej na szczęście gdzie indziej w tej chwili — w piękny ranek czerwcowy otwieramy drzwi do pustego i głuchego wnętrza.

Mamy przed sobą obszerną, wysoką, podłużną salę wstępną. Zdobia ją dwa wielkie freski, przedstawiające przez całą długość dwa razy jeden i ten sam przedmiot, bitwę pod Lepantem, tryumf krzyża nad półksiężycem, odniesiony przy współudziale marynarki papieżkiej pod przewodnictwem Marka Antoniusza Colony, ostatniego Rzymianina, który zasłużył sobie na tryumfalny wjazd do stolicy świata, jak mówili współcześni i który go z całym majestatem, z umarłej wskrzeszonym przeszłości — odbył. Z tych fresków jeden stawia nam tę bitwę przed oczyma w jej historycznym i rzeczywistym przebiegu na całej ścianie a drugi jakby odbitą w obłokach i przeniesioną ze wszystkimi jej moralnymi następstwami w idealne sfery — w alegorycznej apoteozie, wykonanej przez Lanfranca na suficie. Po prawej stronie hali pod baldachimem, na purpurowem tle którego bieje kolumna jako godło rodu, stoi tron książęcy, dzisiaj drewnianą, białą poręczą ogrodzony, jakby na świadectwo, że już nikt na nim godny nie zasiędzie. Tron ten tutaj tak jak w innych pałacach rzymskich oznacza rezydencję rodu, z którego wychodzili papieże. Z temi freskami, z tym tronem, z portretami przodków w około, hala ta pobielona wapnem, o wydeptanych marmurowych flizach, o barwach i pozłotach poblakłych pod wpływem wieków, ma jakiś charakter uroczysty, dumny i surowy a usposabiający do dalszych wrażeń, jak uwer-tura opery.

Nic tak na wyobraźnię nie działa, jak widok wielkości, którą czas objął w posiadanie i na której pieczęć panowania swego wycisnął. To też, chociaż żaden szczegół pojedynczo wzięty nie zastanawia nas sam przez się, to jednak wszystko razem robi wrażenie.

Kroczy się dalej przez kilka sal gobelinami obitych, obrazami obwieszonych, o złożonych meblach i marmurowych czy porfirowych biustach rzymskich Cezarów, których wyraziste profile ostro z cipolinowych postumentów patrzą — przechodzi jeszcze jedną salę obstawioną z nieporównanem bogactwem rzeźbionymi szafami, i wchodzi nakoniec do galeryi właściwej, stanowiącej punkt środkowy pałacu, sanctuarium rodowe a zarazem zbiór obrazów także, który wprowadzie żadnego pierwszorzędnego arcydzieła nie mieści, ale liczy wiele dzieł sztuki ciekawych a przede wszystkim wielką ilość familijnych portretów, dających niezwykle o potężnym rodzie wyobrażenie.

Galerya ta, przez Antoniego del Grande zaczęta a przez Fontanę ukończona, o wspaniałych proporcjach, bardzo długa, wysoka i odpowiednio szeroka, podzielona jest w całej długości szeregiem naprzeciwko siebie stojących, i na znacznych występach murów opartych korynckich pilastrów, których pionowe i prostopadłe linie tworzą długą perspektywę (fig. 20). Pilastry te są zdobne złożoną ornamentacją z rycerskich panoplij, otaczających herb rodu, a u stóp każdego z nich stoi na postumencie, pokrytym starożytną rzeźbą, również starożytny posąg. Architrawy na tych pilastrach wsparte dźwigają ozdobne ramy olbrzymiego sufitu, przedstawiającego raz jeszcze w samym środku bitwę pod Lepantem, na tle której uderza nas znowu postać Marka Antoniusza Colonne. We wnękach muru, między pilastrami po prawej ręce, są wielkie okna a naprzeciwko nich po lewej powprawiane w ściany wielkie zwierciadła. Pełne tych okien światło uwydatnia w rytm ujęte występy murów a raczej powtarzające się regularnie podziały przestrzeni, które jakby złożone z wielkich mas jasnych i ciemnych u wejścia, coraz się bardziej zmniejszają, ciemnieją i zacierają ku głębi. Posadzka gładka i ślizga, a składająca się

z różnobarwnych marmurów, jaśnieje tu i owdzie na powierzchni i odbija jak tafla lodu tych mas stopniową gradację i ich pionowe kierunki. W końcu galeryi nie ma drzwi, lecz kilka porfirowych schodów prowadzi przez całą szerokość wybitej ściany do znacznie na nich wzniesionej czworokątnej sali, oświetlonej słabo, przyćmionemi zielenią ogrodu oknami, która w ten sposób przedłuża całą perspektywę w dal. Nareszcie w samym środku tej sali i na jej podniesieniu tworzącem jakby sceniczne *podium*, wznosi się czerwona porfirowa kolumna, na wzór kolumny Trajana rzeźbioną wstęgą wielkich czynów rodziny owita, z alegoryczną figurą sławy, pełnemi usty w trombon dmącą u szczytu. Profil tej kolumny a zwłaszcza tej figury rzuconej żywo w powietrze, rysuje się jasno i wyraziście na głębokiem i ciemnem tle. Pierś szeroko oddycha w tych wielkich przestrzeniach, każdy krok wśród ciszy odbija się kilkakrotnym dźwiękiem, wzrok się czepia barw dekoracyj, obrazów, pozłoty ornamentów, blasku zwierciadeł i uspokojony prostemi liniami pilastrów i powtarzającemi się symetrycznie grupami posągów, prowadzi nas jak do ostatecznego celu, do tej heraldycznej i alegorycznej kolumny, która stanowi jakby *aureum miliarium* historycznych dróg rodu. Wszystko to wielkie i pełne męskiego majestatu. Widzisz, że galerya ta stworzoną została na wyjątkowe festyny, na uroczystości rodowe i na tryumfalne pochody. Szukasz w niej u drzwi heraldów zwiastujących donośnymi głosy gości i oczekujesz uderzenia fanfar zapowiadających przybycie księcia w otoczeniu dam, rycerzy i dworu...

Przypadek jest nieraz wielkim artystą. Przy ostatniem oblężeniu Rzymu w r. 1849 kula armatnia wpadła przez jedno z okien galeryi od wejścia i zakreślając parabolę przez całą jej długość, zatrzymała się na porfirowym schodzie u stóp rodowej kolumny. Uczyniono

dobrze i z uczuciem artystycznego efektu, że ją pozostawiono na tem samym miejscu, na które ją los rzucił. Kula ta i wyrwany przez nią wyłom na schodach budzą, pod freskiem bitwy lepanckiej, uczucie wojennych wrażeń, wrzawy i hałasu i przypominają huk strzałów i blask bojowego ognia, w świetle którego otaczające portrety nabierają dumnego i właściwego im życia. Wygląda ona jak energiczny podpis przeznaczenia pod obrazem, na który się składał długi szereg pokoleń...

Ale to nie wszystko. Wielkie zwierciadła naprzeciwko okien, składane z mniejszych części, gdzieś jakby pocernione śniedzią a raczej pozbawione przez czas tego metalowego za szkłem aliażu, który im blask nadaje, zastanowić muszą każdego. Są one pokryte na całych powierzchniach wieńcami kwiatów malowanych przez Mario de Fiori, splecionych w gąszcze barw, rozdzielające się to łączące fantastycznie ze sobą, z poza których przegląda tu i owdzie błyszcząca zwierciadlana tafla, jak woda źródeł oświetlonych słońcem przez krzaki róż w czarodziejskich ogrodach Armidy. Wśród tych wieńców i splotów nagie putty pędzla Carla Maratta tańczą zawieszona w powietrzu i śmieją się do przechodnia wychylając głowy z za liści i kwieciami. Róże jednak, lilie, maki, bławatki, astry i hijacynty tego kwiecistego gąszcza nie są rzucone na szkło jakby od niechcienia, ani szkicowo traktowane w szczegółach, ale przy szerokim i bogatym rysunku, wykonane są dokładnie aż do najdrobniejszych szypulek i ułożone z rozmyślną, świąteczną jakąś i uroczystą starannością, co sprawia, że wyglądają jakby były rwane na stokach Olympu, ale nie na ziemi — a igrające wśród nich nagie bambiny, różowe, czarnookie, silne i piękne, nie są podobne w niczem do nieujętych kreacyj Szekspirowskich, ani do dobroczywnych gnomów ludowych podań, ale przypominają starożytnych Erosów przygotowujących

festony i girlandy dla Marsa czy Wenery. Nie znamy ornamentacyi bardziej charakterystycznej dla epoki, która ją wydała, dla XVII. wieku, dla tego czasu, w którym człowiek zaczął się rozglądać bliżej we własnej indywidualności i lubować w analizie jej wad i przymiotów, nie schodząc nigdy ze szczydeł teatralnej pompy i sztucznego majestatu, tak jakby z obawy, aby nie stracił szacunku dla siebie. Widok jej stawia nam przed oczyma postacie wielkich panów w wysokich perukach i wielkich dam z włosami trefionemi szeroko i zdobnemi w różnobarwne fontazie, postępujące poważnie wzdłuż tych zwierciadeł i oglądające za każdym krokiem własne twarze w coraz to nowem otoczeniu festonów i girland trzymanyh przez uśmiechnięte geniusze, jakby w jakiejś ustawicznej apoteozie! We współczesnych dekoracyach pałaców Borghese i Doria widzieć można podobne zwierciadła i tak samo a nawet przez tych samych malarzy malowane. Nigdzie jednak nie stanowią one tak systematycznie przeprowadzonej całości jak tutaj.

Przyznać mimo to należy, że ta pod artystycznym względem z takim talentem, i przez tak niepospolitych w swym fachu mistrzów wykonana dekoracya nie robi odpowiedniego wrażenia. Najżywsze jej barwy, przygluszone połyskiem błyskotliwym szkła, wyglądają matowo, a jej kształty tak wypukłe same przez się, tracą, wobec głębokości zwierciadlanych refleksów, całą swoją plastyczną wydatność. Nie mamy patrząc na nią ani na chwilę illuzyi. Widzimy odrazu, że te kwiaty i liście nie są naturalne a te różowe putty nieżywe i powiedzielibyśmy chętnie, że je nie pędzel wywołał malarza, lecz że je raczej wykroiły ręce rzemieślnika w płótnie czy papierze i przykleiły na tych szklanych tafłach. Na kogoś co przymrużywszy oczy patrzy na nie zdaleka, robią one na tłach odbijających wszystko w około, wrażenie zielonawych plam i meandrów powstałych na wo-

dach stojących i zgniłych, które w czystych swoich powierzchniach odzwierciedlają cały świat nadbrzeżny. Pompa i majestat dekoracyjnej intencji w tem oddaleniu niknie i staje przed oczyma, jak pleśń wieków i jak rdza próżności ludzkiej... Lecz nie sądzmy, by to efekt całości obniżało — przeciwnie wprowadza to ton znikomości, wplata jakby wykrzyknik Ekleziasty w całość pompatycznych wrażeń i przez to samo podnosi ich nastrój.

II.

Po obejrzeniu pałacu, po zdaniu sobie sprawy z charakteru sal, zastanówmy się nad pojedynczemi dziełami sztuki, które w nich pokolenia nagromadziły.

Z licznych rzeźb weźmiemy pod uwagę tylko jedną, niepozorną, na którą mało kto patrzy, ale jak sądzimy bardzo ciekawą. Jest to u stóp pilastrów galeryi, po lewej stronie od wejścia, w pierwszy, drugi czy trzeci postument posągów wprawiona, prędzej grecka z czasów upadku, niż rzymska płaskorzeźba, która przedstawia Wenus rozbrajającą Marsa. Wenus ta obnażona po biodra, z draperyą owijającą dolną część ciała, z lewą nogą podniesioną i wspartą na leżącym na ziemi hełmie, jedną ręką zdejmując Marsowi *balteus* z ramion, od którego już odpięty miecz na boku leży, a drugą odbiera mu tarczę; tak rysunkiem głowy, jak charakterem całej postawy przypomina ona sławną Wenus z Melos. Wyraża w tem zestawieniu też samą myśl, którą w inny sposób tak wspaniale wypowiedział Lukrecjusz w nieśmiertelnej inwokacyi swego poematu:

»...*Nam tu sola potes tranquilla pace juvare
Mortaleis: quoniam belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
Rejicit, aeterno devinctus vulnere amoris...*«



Fig. 20. Palazzo Colonna w Rzymie, galeria główna.

Ta Wenus, »która jedna może śmiertelnym dać pokój trwały, i w której objęcia rzuca się jak tutaj z pewną obawą Mars potężny wśród dzikiego zgietku wojny panujący i jedynie wieczną i nigdy niezagojoną miłości raną zwyciężony« jest bezwątpienia z całą tą grupą, rzemieślniczą reprodukcją jakiegoś większego i prawdopodobnie w starożytności sławnego oryginału. Potwierdzać się ona zdaje wywody francuskiego archeologa Ravaissona, który Wenus z Melos tylko za fragment ocalały z takiej grupy z Marsem uważa. Widząc jej uderzające do tego głośnego posągu podobieństwo, dziwić się należy, że płaskorzeźbie tej żaden uczony się bliżej nie przypatrzył i że nikt jej dotąd nie użył za poważny i naukowy argument do idealnej restauracji skarbu jaki Luwr posiada.

Nie będziemy opisywać szczegółowo obrazów, których niestety jest z każdym rokiem mniej w pałacu Colonna. Zwrócimy uwagę tylko na takie, które po dziśdzień na miejscu obejrzeć można, które bez względu na ich rozmiary i głośność wywarły na nas poufniejsze wrażenie, dały nam sposobność zrobienia spostrzeżeń, mających jakąś ważność dla ludzi interesujących się sztuką, lub których pamięć towarzyszyła nam w powrocie do kraju i do pewnego stopnia zespoliła się z całością naszych artystycznych pojęć. Nie mamy też zamiaru zatrzymywać się systematycznie w pojedynczych salach i przegłądać ich ściany po kolei, ale obejmiemy wszystkie nasze wspomnienia razem, i zdamy z nich sprawę w chronologicznym porządku t. j. odnosząc mniej lub więcej każdy ich przedmiot do miejsca, jakie w rozwoju sztuki zająć powinny.

Wiek XIV. t. j. włoskie *trecento* reprezentuje tutaj *Jacopo degli Avanzii de Bononia*, którego jak nas Crowe i Cavalcaselle uczą, nie należy mieszać z drugim współczesnym malarzem tegoż samego nazwiska, należącym

do szkoły werońskiej, a znanym z fresków odkrytych z pod tynku przed laty w padewskiej kaplicy ś. Jerzego. Tutejszy Jacopo Avanzii wyrobił się w bolońskiej szkole i wszystkie znane jego dzieła przy pewnej surowej i jaskrawej naiwności odznaczają się wydatnością a zwłaszcza pełną uczucia wiernością dla legendarnych podań i ikonograficznych tradycji, co ich szczególniejszy urok stanowi. Już na jego obrazie Ukrzyżowania w Pinakotece bolońskiej widzimy po nad głową Chrystusa, z krzyża wyrastające drzewo zielone o szerokich konarach, na których spoczywa z gałęzi uwite gniazdo z pelikanem karmiącym własną krwią swe dzieci: u stóp tego średniowiecznego symbolu Objawienia, z pod małych pelikaniat podnosi się czarny wąż, jako symbol szatana. Obrazek pałacu Colonna całem nazwiskiem mistrza podpisany ma ten sam charakter, tylko o wiele wybitniejszy i oryginalniejszy jeszcze. Przedstawia także scenę Ukrzyżowania, jest malowany *a tempera* na drzewie i ma złote tło. Na tem jasnym tle występują cztery postacie: Chrystus na krzyżu, niezwykle pojęty, mający bowiem przy lniano-złotawych włosach zupełnie czarną brodę i czarne wąsy; Marya o boleści wyżłobionej jakby rylcem i o policzkach pofałdowanych a przypominających charakterystykę figur Nicola d'Alunno; Jan patrzący w górę i klęcząca poniżej Magdalena z gestem pełnym oddania się i patetyczności w rękach wyciągniętych w tył, który się tak często powtarza w średniowiecznej sztuce. Karnacye koloru brudno-żółtego, na zielonawem podmalowaniu przeglądającym w cieniach, mają sztywną i drewnianą cechę; draperye są proste, bez żadnych przejść uwydatniających fałdy, a wszystko razem chociaż, jakby kopiowane z malowanej i w drzewie wystruganej rzeźby, odczute głęboko i silnie. Obraz się rysuje jakby naznaczony węglem, dłonią pewną, na złocistej łunie i nie opuszcza wyobraźni.

Lecz co najważniejsza, to nietylko że na szczycie krzyża widzimy tu również gniazdo z pelikanem, ale, na co o ile nam wiadomo nie zwrócono dotąd uwagi, sam krzyż jest złożony z kilku rodzajów drzewa. Deska, na której nogi Chrystusa spoczywają ma inny, jak krzyż sam kolor; ramiona są białawo-zielonawe, o okrągłej, charakterystycznymi zecięciami palmy opatrzonej formie, a drzewiec właściwy ma barwę czerwoną suchego cyprysu, z odnaczeniem słoju. Oczywiście malarz pamiętał o tym średniowiecznym dystychu:

*»Pes crucis est cedrus, corpus tenet alta cupressus,
Palma manus retinet, titulo laetatur oliva«...*

Cedr libański, potężne drzewo Hirama i Salomona, drzewo świątyni Jerozolimskiej, musiało służyć za podstawę krzyża; na drzewiec żałobnego cyprysu wysmukły pień był użyty; palma wybujała w wachlarz korony, przypominającej palce dłoni rozwartej, wsparła ręce konającego, a najdobroczyńniejsze ze wszystkich drzew, łagodne drzewo Ogrojca, jakby dla ostatecznego ukojenia ran, podtrzymało głowę Zbawiciela. Według tej taką miłością tchnącej legendy całe królestwo drzew wzięło udział w Ukrzyżowaniu. Wszystkie jego działy wyłoniły do tej sakramentalnej czynności ze siebie najodpowiedniejsze okazy, aby złożyć narzędzie najwyższej i tak naturę wedle średniowiecznych pojęć, jak człowieka odkupiającej męki.

Jeśli ten obraz artystycznym swoim charakterem świadczy o florenckich wpływach, od Giotta i Gaddich idących, a które, jak Cawalcaselle mówi, przez mętne drogi na wespół rzemieślniczych produkcjach Rawenny i Pomposy do Bolonii doszły i padły na naturę głęboką i pełną siły, chociaż nieodznaczającą się zbyt subtelną rafineryą instynktów — to obrazek drugi wiszący obok, pochodzący z czasów o wiele późniejszych, bo z pierwszej połowy XV. stulecia, a wyszły z pod pędzla coraz

więcej, dzięki ostatnim poszukiwaniom, cenionego *Stefana da Zevio* z Werony, ciągnie nas do siebie delikatnością uczucia, która tylko z pieczołowitą starannością środków użytych do jej wyrażenia da się porównać.

Jest to również podłużna i prostokątna a niewielka deska, malowana *temperą* z przymieszką wosku, który jej powierzchni niezwykłą świeżość zapewnia i staranność wykonania tembardziej podnosi. Przedstawia ona Maryę z dzieciątkiem na ręku, z chórami aniołów śpiewających i rzucających na nią kwiaty, z dwoma aniołami po obu stronach, towarzyszącymi na muzycznych instrumentach tej niebieskiej pieśni. Znać tu miniaturzystę przyzwyczajonego do drobnych rozmiarów, do drobnostkowego wykończenia i do właściwej sobie techniki. Karnacye są jednotonne, blade, malowane bez żadnych cieniów, ale pełne tak subtelnej i tak mistycznej przejrzystości, że każda nich przypomina blask Hostyi wzniesionej ręką kapłana na ciemnym tle kościoła. Co zaś tej bladeści urok podnosi, to nietylko nimbusy z matego złota około głów matki i dziecka, ale przede wszystkim kolor czarny wszystkich bez wyjątku drapeżyj, który na tę melancholiczną glorię rzuca jakiś cień żałoby. Aniołowie są w nią tak odziani, jak Marya i Jezus, a kwiaty róż tak pobladłe, jak smętne twarze przedstawionych figur.

Mimowoli myślimy o naszym kraju patrząc na to. Ktokolwiek podróżował w podkarpackich okolicach, ten widział na końcach wsi i na stokach gór, wilgocią i czasem poczernione krzyże, z wizerunkami Ukrzyżowanego, wykrojonemi z blachy, pomalowanemi jasną farbą, o grubym modelunku i o promienistych nimbusach, błyszczących pod zachód słońca. Mają one szczególniejszy, swojski, z rodzinną ziemią zespolony wdźwięk. Wrażenie ich redukuje się do dwóch barw, czarnej i białej, oblanych mgłami, przesiąkniętych deszczem

i zastanawiających nieraz niewypowiedzianą delikatnością tonów. Z raptownego tych barw kontrastu zestawionego z przedmiotem męki płynie jakaś tęsknota i jakiś smutek, którego cichą skargę zdają się tryskające z Chrystusowej głowy złote promienie nieść gdzieś daleko, na pola, na lasy i na świąty nieznanne... Są momenty w których czujesz, że te przedstawienia są najwymowniejszym wyrazem nastroju duszy tego ludu, co je wzniosł. Otóż ten obraz też same struny moralne porusza i ręką artysty wypełnionego poddaniem się i miłością, toż samo wyowiada uczucie.

Z końca *quattrocento* mamy przed sobą nadzwyczaj ciekawy, jakkolwiek z lekka nadpsuty restauracją portret malowany, jak twierdzi mylnie katalog, przez ojca Rafaela Giovanni Santi, który przedstawia młodego Guidobalda da Urbino. Portret ten musiał przejść do Colonnów za pośrednictwem Montefeltrich; rodzona babka Marka Antonijusza a matka Askanijusza Colonna, była córką Fryderyka de Montefeltro, księcia Urbino i Battysty Sforza a zatem siostrą Guidobalda. Książęce chłopię wyobrażone do pół figury, stoi przed nami w profilu, blade, szczupłe, chorowite, nieco nalane, o wargach mięsistych i oczach jakby przebudzonych ze snu, o długich jasnych włosach pełnych czerwonych odcieni. W czerwonym stroju, w czapce również czerwonej, nasuniętej na czoło i ozdobionej rubinem oprawnym w złoto, występuje ono z czarnego tła z tak uderzającą prawdą i z taką naiwnością, świadczy o tak głębokiej szczerości artysty, który pragnął wyrazić jak najwierniej naturę, nie domyślając się nawet, by można z przedmiotu tego zrobić obraz, że się go napatrzeć nie można. Przez oczy duszy jednej widzi się drugą duszę, widzi się ostatniego potomka szlachtetnego rodu skazanego na wymarcie, widzi się malarza, który przystępował do pracy z uczuciem poddanego spełniającego obo-

wiązek względem księcia, odczuwa się z jednej strony ich wzajemny stosunek, a z drugiej całą atmosferę moralną, otaczającą to wyjątkowe maleńkie ksiąztewko Urbino pod panowaniem Montefeltrich. Portret jest malowany wezbrany farbami pędzlem, jak na czas i na szkołę, z której wyszedł — *pastoso* i oświecony w całości pełnem światłem. Modelunek ma słaby, kościoskład niewyraźny, ale mięśnie i epidermę niewypowiedzianie żywe i kontury zewnętrzne tak wydatne, żebyś je po ciemku namacał palcami. Morelli jest zdania, i z pewnością się nie myli, że ten portret malował Melozzo da Forli. Ten ostatni, którego obrazy nieraz są brane za dzieła Piero della Francesca, lub też Giovanniego Santi — był w dość długich stosunkach z dworem Urbino i cieszył się szczególniejszą łaską Montefeltrich.

Z pierwszej połowy *cinquecento* datuje portret humanisty Pogia Bracciolini Girolama da Treviso, a raczej da Udine. Lecz czy to jest rzeczywiście portret Pogia? *That is the question*. Na czem się opiera ta tradycja powtarzana przez wszystkie katalogi i z którą nawet Cavalcaselle nie walczy? — nie wiemy.

Pogio był towarzyszem i sekretarzem Marcina V. Colonna od czasów soboru konstancyjskiego aż po koniec życia tego papieża i już dlatego samego naturalną i właściwą zdawałoby się rzeczą szukać portretu Kolumba filologii klasycznej, odkrywcy znacznej części dzieł Cycerona i Quintyliana, Lukrecjusza i Petroniusza, Witruwiusza i Frontina w pałacu Colonnów. Niemałe jednak trudności mówią przeciw temu. Pogio umarł mając lat blisko ośmdziesiąt w r. 1459, a portret przedstawia człowieka młodego, i w całym swoim technicznym i artystycznym charakterze nosi nieomylnie piętno początków XVI stulecia; malarz zaś, który go najprawdopodobniej malował, Girolamo da Udine urodził się

dopiero w lat 38 po śmierci Pogia. Ta uderzająca kontradykcya, którą raz jeszcze w tym zbiorze spotkamy, mówiąc o innym portrecie, dałaby się z łatwością usunąć, gdybyśmy przypuścili, że nasz portret jest albo na podstawie znanych rysów oryginalnie później wykonanym obrazem, lub też samodzielnie odtworzoną i w charakterze zupełnie zmienioną kopią portretu starszego.

O dwóch wiemy współczesnych Pogia portretach, z których tylko jeden nas doszedł. Tym ostatnim, który oglądać możemy dzisiaj, jest sławna statua Donatella (?), w jednej z nisz kościoła S. Maria del Fiore, wyobrażająca z naturalistyczną wiernością sekretarza rzecypospolitej florenckiej, z księgą florenckiej historii w ręku, w postaci biblijnego proroka. W statui tej widzimy, jak mówi jeden z nowszych krytyków, »namaszczony i plotkarski, pedantyczny i lekkomyślny, dowcipny i złośliwy charakter Pogia wydatnymi wypisany rysami.« Uderzająca jej prawda nie protestuje przeciwko naszemu portretowi, ale stawia nam przed oczyma starca siedemdziesiąt kilka lat mającego i już przez to samo nie może służyć za przekonywające z nim porównanie. Drugi współczesny a dziś zaginiony portret Pogia był malowany, jak się dowiadujemy z Vasarego, przez Antoniego Pollajuola i kto wie czy nie malowany w młodości humanisty, za pierwszego jego we Florencyi pobytu, w czasie stosunków z Kosmą Medyceuszem. Czyby więc przypuścić nie wypadało, zważywszy prawdziwie florentyńską precyzyę naszego portretu, przy weneckim blasku jego barw, że friulski malarz Girolamo, który często zmieniał kierunki i łatwo obcym wpływom ulegał, miał ten portret Pollajuola przed sobą, kiedy malował domownika Colonnów? Dzisiaj możemy tylko na pewno powiedzieć, że czy ten portret Pogia przedstawia czy nie, jest on w każdym razie portretem jakiegoś sławnego humanisty

włoskiego, a wskutek tego, jeśli nie zupełne, to daje nam przybliżone przynajmniej i o Pogiu wyobrażenie.

Forma głowy krótka i szeroka na długiej szyi, rysy inteligentne; oczy jasne, przezroczyste i bystre chociaż nie wielkie, pod czołem wystającym i prostem a przykrytem z góry nierówno obtrzyżonymi ciemnymi włosami. Nos nieco zadarty i odczuwający stronę, z której wiatr wieje, usta ironiczne i dumne, kości policzków wystające jak często u natur zmysłowych. Twarz trochę zapadła, a wyraz poważny. Wiek od trzydziestu ośmiu do czterdziestu lat. Stoi on wyprostowany na tle czerwonej makaty złotem obszytej, w czarnym stroju, widziany do dwóch trzecich figury, z twarzą zwróconą *en 3/4*, trzyma medal złoty w ręku, od którego się odwrócił i myśli. Modelunek sumaryczny, pomijający delikatne odcienia, ale wielkimi masami uwydatniający w spokojnym i jednostajnym świetle kościskład głowy, ma charakter toskańskiej szkoły; karnacja jednotonna lecz żywa; koloryt uzupełnia rysunkową stronę i podnosi kontrastami tonów całość efektu. Wszystko traktowane szeroko, ale cienkimi warstwami farby nakładane na drzewo, i pokryte jakby jaśniejącą i przejrzystą powłoką, z którą temu typowi tak do twarzy. Organizacja twarda, pewna siebie, bezwzględna i zuchwała; z łatwością byś w niej przypuścił kondotiera nauki, który na dnie wież klasztornych i bibliotecznych zaułków, tak zdobywał nieznane skarby starożytności, jak Piccinino lub Sforza fortece; sam nie prowadząc ascetycznego życia, wyciągał brudy zakonne na bruk ulicy i cieszył się ich widokiem, a broniąc się od zarzutów lub atakując nieprzyjaciół, machał piórem jak toledańską szpadą i nie przebierał w słowach ani w argumentach do ich pognębenia. Z pewnego zacięcia w sarkastycznym wyrazie domyślałbyś się kłamstw i grubych facej, które z tych ust wychodząc rozlegały się echem

głośnych śmiechów w przedsionku apostoelskich komnat, czułbyś lekkomyślność i próżność, ale patrząc na to jasne czoło i na tę prostą i pełną decyzji postawę, przyznałbyś ostatecznie, że takich ludzi trzeba było dla utorowania dróg myśli ludzkiej. Jakieś powietrze wolności, jakaś radość z podeptanej niewoli otacza ten portret i tak z niego promienieje, jak wiecznie młody i nieśmiertelny duch Odrodzenia.

Szkołę wenecką reprezentują tu nieliczne ale wyborowe obrazy Tycyana, Parisa Bordone i Paola Veronese. Pozostawieni w spokoju, możemy się im dokładnie przypatrzeć i sprawdzić te spostrzeżenia, które nam widok dzieł większych tych mistrzów gdzieindziej nasunął.

Co odznacza, jak wiadomo, najwyższy rozkwit weneckiej szkoły, to nietylko jej wyjątkowy koloryt, ale przedewszystkiem tego kolorytu świetność i ciepło. Każda barwa ma jakieś srebrzyste lub złotawe odcienia i jakieś blaski, które przez atomy jej motyli pyłów, nałożonych silnym pędzlem na drzewo lub płótno przeglądają. Atmosfera nawet oblewająca kształty i wypełniająca perspektywy złożona jest jakby z jakiejś nieujętej pary mającej srebrzyste refleksy lub złotawe przezroczą, świeżej i łagodnej lub ciepłej i dobroczynnej, w której ci się zdaje, że wszystkie kwiaty rozkwitają i że dojrzewają wszystkie owoce, a która z każdego koloru tonem się godzi, wszystkie po kolei miłośnie pieści i harmonizuje ze sobą. W cieniach ta srebrzysta czy też ta złotawa para się zgęszcza, osiada, brunatnieje, dochodzi do zupełnie ciemnych ale zawsze przejrzystych tonów i wygląda jakby była zebrana z blasku pereł czarnych lub z barw dojrzałego zboża i starego miodu. Cienie zajmują zawsze co najmniej trzy czwarte obrazu i uwydatniają tem silniej jasną jego stronę. Taka jest charakterystyka ogólna dająca się zastosować do pierwszorzędnych i głównych mistrzów tej szkoły.

Kto zna Wenecję, kto widział *the Stones of Venice* w świetle wschodzącego lub zachodzącego słońca, po nad nieskończoną powierzchnią Adryatyku, kto patrzył na srebrzyste rankiem a złociste wieczorami tony osadu pokrywającego w cieniach wklęsłości marmurowych portyków i pałacowych gzymsów, odbijającego się w lagunach miasta, ten powinien odczuć tajemnicę tego kolorystycznego czaru i zrozumieć, dlaczego w takim środku i w takim otoczeniu powstała i rozwinęła się szkoła malarska, która koloryt podniosła do tak wielkiego znaczenia i potrafiła mu dać doniosłość od właściwego rysunku do pewnego stopnia niezależną w sztuce.

Na tem tle występuje wybitnie i znacząco każda z powyżej wymienionych indywidualności. Inny charakter ma Tycyan, inny Paris Bordone a zupełnie inny Paolo Veronese. Należałoby ich analizę rozpocząć od najstarszego i największego ze wszystkich, od Tycyana, a zakończyć Weronezem. Postąpimy jednak inaczej i weźmiemy pod uwagę naprzód tego ostatniego, najbardziej może z tych trzech dla dzisiejszej publiczności i dla dzisiejszych artystów pojętnego kolorysty.

Sposób malowania Weroneza polega przedewszystkiem na zastosowaniu do malarstwa olejnego kolorystycznej taktyki, którą tkacze na wschodzie w technice swej od wieków wprowadzali w życie. Jak w indyjskich tkaninach lub w perskich dywanach żaden szczegół pojedynczo wzięty z bogatej ornamentacyi nie jest modelowany osobno, a mimo to występuje jedynie wyrazistością swej barwy w całości, tak też w obrazach jego przedstawione przedmioty wyróżniają się od siebie nie przez rysunek ani przez światłocien, ale głównie za pomocą samych barw je pokrywających a tak zestawionych, aby każda barwa służyła do podniesienia i spętęgowania drugiej. Barwy przez niego użyte oddzielają w ten sposób swemi tyntami nietylko części strojów

jedne od drugich i całe figury między sobą, ale uwydatniają nawet bez przejść rodzaje i odmiany karnacji. Kładzie on je przeważnie na jasnych tłach i odcina czy też wyrzuca z tych ostatnich na wierzch, jakby szerokimi plamami, całe grupy kompozycyi. Co zaś najważniejsza, to że te barwy są zawsze tak dobrane, iż się składają dopełniającymi się nawzajem tonami na jedno ogólne harmonijne wrażenie, i że chociaż każda z osobna odzywa się wyraźnie jak instrument w orkiestrze, to wszystkie razem tworzą jeden olśniewający oko kolorystyczny koncert. Nigdzie tego tak dobrze nie widać, jak w niedokończonym a czarującym obrazie, znanym pod nazwą »Kazania Chrzciciela« w galeryi Borghese. Kto się chce przekonać ile utajonej poezyi w samych barwach leży, niech na ten obraz popatrzy. Ale to nie wszystko. Ten barwny podkład, który stanowi materialną kanwę dzieł kolorysty i zarazem najpoufniejszy wyraz jego twórczości, nie jest nigdy u niego jednolity i jednotonny, lecz zawsze zmienny, pełen ruchu i życia. Zdawałoby się, że malarz zrzuca z końca swego pędzla na powierzchnię barw światło ze słonecznych promieni i że te wszystkie barwy do jakiegoś głaszczącego zmysł wzroku, a spokojnego tonu dostraja. Światło nie oświeca u niego szerokich płaszczyzn, ale na każdej z nich gnie się i łamie w tysiące odcieni i uwydatnia zagięcia fałd i wypukłości. Widocznem jego zadaniem jest uwidocznienie bardziej barwnej gry światła na przedmiotach, niżeli przedmiotów samych. Słońce tak ślizga się, mieni, błyszczy i drga po powierzchniach jego obrazów jak po marszczących się falach płynącej wody. Nie sądzićmy jednak by ta ruchliwa żywość osiągnięta była samą białą farbą. Bynajmniej. Przez instynktową rafineryę mistrz wszystkich farb do tego używa, tylko ich jaskrawość jakby srebrzystym odblaskiem łagodzi. Zobacz w Belwederze wiedeńskim, dzisiaj w muzeach cesarskich,

gdzie na małych okazach (popsutych nieco zbyt brutalnym odczyszczeniem, ale pokazujących tem wyraźniej technikę) — można dobrze i zbliska badać ten proceder — dwie suknie zwierzchnią i spodnią anioła zwiastującego Maryi dobrą nowinę. Suknia zwierzchnia jest zielonawa w cieniach, cielisto-różowa w wypukłościach a fioletowa w półcieniach; suknia spodnia czerwona w cieniach, a jasno-żółta w wypukłościach. W małym a tak pięknym obrazku obok, grzesznica kłękająca przed Chrystusem ma suknię niebieskawą w cieniach a żółtą w świetle. Lub spojrzysz tamże na adorację Magów: suknia spodnia weneckiego patrycyusza, który kłęcząc przed dzieckiem gra rolę jednego z trzech królów, jest malowana wszystkimi farbami, jakie miał malarz na palecie. Do takich lśniących się i mieniących tkanin ma on szczególniejszy pociąg. Daje to barwom głównym jakąś eteryczną lekkość i jakiś polot; wibrują one, mają blask, życie i każda z nich wyłania się z tej różnorodnej kąpieli tak czysta i dźwięczna jak głos rogu po porannej rosie w jakimś słonecznym a zaczarowanym lesie. Dodajmy do tego, że zawsze występuje przy tej zmiennej i subtelnej tonacji, jakiś kolor szczery, który w równowadze barw stanowi dla kolorów innych jakby punkt oparcia i który tem silniej uderza oko. U Weronieza zgodnie z ogólnym srebrzystym nastrojem, prawie nigdy tym kolorem nie jest karmazyn ani purpura, ale bardzo często kolor zielony. Prawdziwy pan sztuki, przyzwyczajony do obfitości i szczęścia, jak typy, które przedstawia i jak świat, w którym żyje, nie kole on zbytkiem oczu jak nowożytny parweniusz. Maluje krajobrazy, architektury, zwierzęta, ludzi i stroje z równem uczuciem bogactwa; kocha się w przepychu, naśladuje jedwabie, hafty na atłasach, lamy złote i srebrne, brokarty, klejnoty i drogie kamienie jak nikt, ale nie kładzie na te akcesorya zbyticznego nacisku z uszczerbkiem

całości i nie zwraca tak na nie całej uwagi, jak to czynią często kolorysty dzisiejsi. Powstała wskutek tego nieujęta, rozrzucona i nieraz drobnostkowa chromatyczność, nie przeszkadza, że się jego barwy, tony i blaski składają na wspaniałe grupy i na jeden pełny i zaokrąglony efekt. Mistrz nie szuka kształtów ani nie goni za układem linii, ale tajemnicze prawa temi ostatniemi rządzące a tradycją przeszłości i dziedzicznością nabyte, tak są zespolone z jego wyobraźnią, że płynny metal jego twórczości naturalnie i sam przez się wypływające z nich formy wypełnia i stawia nad przed oczyma jakiś świat wyższy, szlachetny i skończony. Nakoniec modeluje on całość szeroko, kąpie ją w przejrzystych a zawsze srebrzystymi tonami przesiąkniętych cieniach i tworzy wszystko z tą zamaszystością pędzla, z tym genialnym rzemieślniczym instynktem i z tem nieokreślonym zacięciem od początku do końca, który artystyczny »szyk« stanowi, chociaż nie daje się unosić tej demonicznej sile, jak zły jeździec rozkiełznanemu koniowi, jak późniejsze jego epigony.

Możemy sprawdzić te spostrzeżenia wszędzie, tak na popsutem restauracją »porwaniu Europy« w pałacu Dożów, na wspaniałej »apoteozie Wenecyi«, zdobiącej sufit sali »del magior Consiglio« tamże, na »uczcie u celnika« w »Academia Belle Arti«, na pięknej »adoracyi trzech królów«, w Brerze medyolańskiej, na wielkim ołtarzowym obrazie św. Justyny w Padwie, jak zwłaszcza na uczcie Kany Galilejskiej Luwru. W pałacu Colonna zastanawia nas przedewszystkiem zdumiewający charakterem i imponującą dystynkcyą, portret młodego Wenecyanina o szlachetnych rysach, o włosach i brodzie ciemnej i krótko obstrzyżonej. W sukni zielonej, mającej ton spłowiałych wschodnich jedwabów, tak właściwy Weronezowi, zapiętej pod szyją i na pierśsiach szeregiem drobnych guzików, o rękawach szero-

kich i fałdujących się po nad łokciem a wąskich przy pięści, w opończy czarnej, obszytej futrem i rzuconej na ramiona, wychyla on się z ciemnego w tym wypadku tła z patrycyalną swobodą i wygląda z ram jakby jakaś postać biblijna z religijnych malarza obrazów.

Jeśli w Weronezie światło się ślizga po przedmiotach i odbija od nich, to w wiele od niego genialniejszym, głębszym i potężniejszym Tycyanie jest ono o wiele więcej przedmioty przesiąkające i bardziej przez nie pochłonięte. Materye Weronezowych sukien przypominają jedwab a szczególnie atlas, gdy tymczasem w Tycyanie znacznie wyraźniej wełnę a zwłaszcza aksamit. Dla tej samej przyczyny kiedy w obrazach Weroneza uderza ciepło otaczającej wszystko atmosfery, to w Tycyanie bezpośrednio na nas działa temperatura rozgrzanych przez nie przedmiotów. Karnacye Weroneza ochłodły już w części i obeschły w cieniach portyków i drzew rozłożystych, gdy nagie ciała Tycyana są pokryte lekką wilgocią transpiracyi. Ogólna tonacya Weroneza jest migocąca się, srebrzysta i przesuwająca, że tak powiemy, oko po powierzchniach barw, draperyj i ciał; tonacya Tycyana jest ciepła, gorąca, złota i koncentrująca wzrok na danych przestrzeniach. Przeważając w kolorycie Weroneza zielony kolor niesie wrażenia, jak widok urodzajnych pól i wiosennych łąnów lub odbłyaskujących dzienne jasności fal, gdzieś w dal i w szersz; dominantą kolorystycznej gammy Tycyana, jest purpura lub karmazyn, który wibruje w oczach jak żar rozpalonego węgla na ciemnym ognisku, lub jak blask czerwonej latarni, wśród nocnych przestworów: skupia wrażenia i ciągnie je w głąb. Niekiedy ten karmazyn płowieje i blednie na słońcu, zwłaszcza w obrazach jasno oświetlonych, ale zato wśród ciemnych grup i na przytłumionych tłach przechodzi w płomienistą purpurę i uwydatnia tem wyraźniej cieniami zatarte

postacie. Skala barw Weroneza jest tak bogata, jak różnorodna powłoka natury, z której rozrzuconych kwiatów, geniusz malarza znosi wszystkie barwy na swoją paletę: koloryt jego skomplikowany i pełen rafinerii. Barwy Tycyana ograniczone są zwykle do najelementarniejszych danych a koloryt zredukowany do najprostszych tynt. »Trzy farby są malarzowi potrzebne: czarna, czerwona i biała; więcej ich malarz nie potrzebuje, jeżeli tylko tych umie użyć«, zwykł był mawiać Tycyan i często był tej zasadzie wierny. Cała jego sztuka polega na przemianie tych prostych barw w nieskończoną ilość tonów. Nie łamie on promieni słonecznych przez pryzmat, ale przepuszcza je przez stopniowo następujące po sobie warstwy powietrza, które natężeniem światła dają rozmaitą gradację i zdają się uwagę prowadzić jakby przez jakąś świetlaną perspektywę w samą istotę przedstawionych przedmiotów. Czasami i u niego spotykamy pewną rafinerję, ale tak zamaskowaną i ukrytą, tak dyskretną i cichą, że się jej możemy dopatrzeć jedynie po bardzo bliskim i bardzo uważnem zbadaniu obrazu. Mylimy się. Trudno tego nazwać rafinerją, co jest niczem więcej jak pewną siebie swobodą artystycznej techniki. Łatwo się o tem przekonać patrząc na prześliczną Madonnę z dzieciątkiem w wiedeńskim Belwederze, ubraną w suknię karmazynową, jakby w wypukłościach i w światłach spłowiałą; w delikatnych tonach tej sukni znać ślad tej samej farby żółtej, którą malarz tasiemkę związującą ją pod szyją malował. Weronez maluje prędko i często improwizuje pod wpływem chwili; Tycyan prawie zawsze tworzy powoli, i dba zanadto o swoją pracę, aby ją rzucał na pastwę losu i lepszego lub gorszego usposobienia. »Poeta, według niego, przyzwyczajony do improwizacji, nigdy nie jest pewny pięknych wierszy i poprawnych rymów«.

Na podstawie opisu Palmy młodszego, również jak szczegółowych studyów Cavalcasellego, możemy sobie odtworzyć dokładnie proces techniczny jego twórczości, który tę zasadę zupełnie potwierdza. Mistrz z Cadore macza pędzel głęboko w obfitej i bardzo rozrzedzonej farbie, zaznacza silnymi liniami kontury, okrąga lub bistro przeciera półtony, zaokrągla zlekka farbą czarną i czerwoną przejścia, podnosi światła w niektórych miejscach białym kolorem i na tem kończy swój z płynnych, szerokich mas złożony, chaotyczny na pozór, ale genialny szkic, który dla wprawnego oka uwydatnia wszystkie charakterystyczne strony pomysłu, chociaż jest tylko pierwszą próbą artystycznej koncepcji i zarazem pierwszym podkładem obrazu. Odkłada on na bok tak przygotowaną deskę lub płótno i po pewnym przeciągu czasu stawia je znowu na staludze. Jeżeli go coś razi, jeśli mu się jakiś szczegół nie podoba, to go poprawia, przemienia ruchy, skraca czy przedłuża ramiona lub rozszerza fałdy, wraca w ten sposób trzy lub cztery razy do tej samej figury i do tegoż samego obrazu i pokrywa je stopniowo dopóty nowymi warstwami tynt — dopóki pierwsze kontury nie wypełnią się ciałem i skończona całość nie stanie wyraźnie przed oczyma. Uzupełnia na koniec tą drogą otrzymany, zbity, pełen konsystencji i ujęcia a tak misterny modelunek, przecierając półcienia ręką w jaśniejszych częściach i wyciska gdzie niegdzie plamy, wielkim palcem w czarnej farbie maczanym, w ciemniejszych kątach, aby kompozycji nadać tem wybitniejszą fizyognomię. Ten sposób malowania na starannie przygotowanych podkładach, przejrzystymi warstwami przykrywających się nawzajem, zapewnia żywym, głębokim a złotawym tonom barw Tycyana tak wielkie bogactwo i tak wielką przezroczystość. Sprawia on, że efekty, które Weronez wywołuje różnorodnością barw, osiągnięte są przez niego nieskoń-

czoną różnorodnością tonów jednej i tej samej barwy i że kiedy, co za tem idzie, koloryt Weroneza jest polichromijny, to u niego polega on przeważnie na świetlanej monochromii, która wrażenie tak jak barwy rozkłada na części i odcienia i ujawnia skutek tego oczom patrzącego całą treść przedmiotów i całą głębokość ich typowego i idealnego znaczenia.

Odpowiada temu najzupełniej sam ruch ręki i pędzla każdego z tych mistrzów. Ręka Weroneza jest niespokojna i kreśli zagięcia i zygzaki »falistości i różnorodności« pełne; faktura Tycyana jest łagodna a przytem jednostajna i rosnąca że tak powiemy powoli i stopniowo z tła. Pędzel jego zajmuje odrazu na powierzchni deski lub płótna dużą i szeroką przestrzeń i zlewa w końcu farby tak dokładnie ze sobą, że przy najuważniejszym obejrzeniu nikt ich zetknięć nie dopatrzy. Vasari już uważał, że obrazy tego mistrza mistrzów są malowane z taką starannością, iż równe sprawiają wrażenie zbliżone jak zdaleka. Powiedziećby można więcej, że one na zbliżeniu zyskują, gdyż oko spostrzeżę w nich nowe niedostrzeżone przedtem piękności. Tajemnicza magia delikatnych a stopionych ze sobą jak w naturze odcieni, przegląda wtedy przez przezroczą powłokę pokrywającej je emalii i szczególniejszy każdemu ich fragmentowi urok nadaje. Nareszcie dla tych wszystkich powodów i zgodnie z nimi, kiedy powierzchnie obrazów Weroneza, nakładanych farbami grubo i nierówno, pękają z czasem na zewnątrz i pokrywają się pajęczą siecią rysów, którą oko bystrzejsze odrazu rozpoznaje — obrazy Tycyana składają się z tak cienkich i tak jednolitych warstw farby, że skaz na nich nie widać. Techniczna strona dzieła się zaciera, droga, którą mistrz do niego doszedł z przed oczu ginie i zostaje tylko dzieło samo w swoim promieniejącym i nieskazitelnym blasku.

Ta uwaga odnosi się przeważnie do pierwszej »mianiery« Tycyana. W późniejszym wieku przy wierności dla tej samej zasady, przy znacznej części tych samych właściwości, przy efektach monochromijnych, doprowadzonych do większej jeszcze potęgi, w ruchu jego pędzla widać, że się już Weronez zbliża, maluje on zamasyściej, farby rzuca grubiej i ostrzej na płótno i tworzy mieszaniny plam, które jedynie w oddaleniu robić mogą wrażenie. Jak jednak ta technika, jedna czy druga, skrupulatna czy zuchwała, ale zawsze wypływająca z tych samych podstaw, zawsze wierna tej samej zasadzie i zawsze organiczna, godzi się z majestatyczną i tak głęboką szlachetnością kształtów wyszłych z pod pędzla Tycyana, z pogodą prawdziwie klasycznych, tak bogatych i pełnych, a tak swobodnie, naturalnie, wprost z instynktów genialnej twórczości wypływających form. W pewnych rodzajach i w niektórych utworach, nie znamy po Rafaelu artysty, któryby się tak zbliżył duchem do greckiej sztuki, jej życie i jej wewnętrzne prawa tak umiał w dziedzinę zupełnie światowi helleńskiemu obcą przenieść jak Tycyan.

Ta paralela dowodzi, jeżeli się nie mylimy, jak się krytyka artystyczna od krytyki literackiej różni i jak błędzą i nie rozumieją sztuki ci, którzy zasady tej ostatniej do pierwszej stosują. Z techniki wypływa bezpośrednio twórczość artysty, jednej od drugiej tak nie można odłączać, jak ciała od duszy. Dość jest uprzytomnić sobie charakterystyczne cechy naszego porównania, by się domyśleć, że jeżeli oba wielcy koloryści nas zachwycają i oba podnoszą, to Weronez bardziej nas bawi, a Tycyan więcej nas uczy, i że jeżeli Weronez jest genialnym, pełnym fantazyi dekoratorem, to Tycyan jest głębokim myślicielem i wielkim poetą.

Pałac Colonna posiada przepyszny portret Tycyana, pochodzący z epoki przejścia z pierwszej jego mianiery

w drugą, wyobrażający Onufriusa Panvinusa, włoskiego historyka i archeologa z r. 1568. Pojęty z Tycyanowskim naturalizmem, szczupły, o podłużnej głowie i nieregularnych, wydatnych rysach, o bezbarwnej karnacji, o jasnych włosach i wielkich, wilgotnych oczach, ten mnich w habitcie, z kapturem na plecach, z wielką księgą otwartą przed sobą, patrzy zwrócony w $\frac{3}{4}$ ku nam. Słońce go oświeca wspaniale na ciemnym, czarnym tle i przenikać się zdaje cielesną jego powłokę aż do głębi duszy. Takie oświetlenia jasne, dzienne a nadzwyczajne zdarzają się w naturze tylko w tych nieujętych momentach, w których przez raptowne rozjaśnienie powietrza najpospolitsze przedmioty nabierają szczególniejszego uroku i stają przed nami, też same a niepodobne do siebie, znane nam z codziennego życia, a otoczone aureolą i jakby podniesione do jakiejś apoteozy. Cavalcaselle bez żadnych zresztą podstaw wątpi, aby ten portret Panvinusa przedstawiał.

Dzieł Parisa Bordone, którego właściwości łatwiej jest poznać niżeli je opisać, jak słusznie mówi sławny znawca Otto Müндler, nigdy nie mieliśmy sposobności tak dobrze, tak długo i tak blisko oglądać, abyśmy byli w stanie dać dokładną ich technicznej strony charakterystykę. Liczne i ciekawe płótna tego malarza w wiedeńskim Belwederze wiszą za wysoko do tego rodzaju spostrzeżeń. Obrazy jego w Wenecyi przytłumione są sąsiedztwem arcydzieł, które uwagę zanadto absorbują, aby pozostawiały czas na co innego. Wprawdzie pamiętamy czarodziejski Olymp jego fantazyi. Na samą wzmiankę jego nazwiska przesuwają nam się przed oczyma ponętne boginie o czerwono-złotawych włosach, trzymające wielkie charty na smyczy lub obejmujące szczęśliwych strzelców w białe ramiona; ciała różowe wychylające się z zasłon łamanych w szerokie fałdy; draperye o tonach wyglądających jak barwy brzoskwinio-

wych kwiatów; święci pełni powagi, ale myślący więcej o szczęściu doczesnem jak przyszedł, a za temi grupami, jednych czy drugich, świeckich czy religijnych przedmiotów i postaci — przez obfitość soków szczytna zieleń drzew o konarach rozłożystych i rzucających cienie, o lancetowatych liściach rysujących się wydatnie na niebach pogodnych i jasnych. Widzimy to wszystko wyraźnie; wiemy, że ten pasterz z góry Ida co został malarzem Odrodzenia i dostał na drogę życia imię kochanka trojańskiej Heleny — nie jest uroczysty ani surowy, lecz zawsze wdzięczny, zmysłowy i miękki, kapryśny i nieujęty, to gorący, to chłodny, raz staranny to znowu niedbały, a przytem pełen kobiecego czaru i tej szlachetnej godności, która mistrzów jego epoki nigdy nie opuszcza i umie ich z dumą zatrzymać nawet nad brzegiem przepaści. Czujemy giętkość i magnetyczność tej organizacyi, poruszanej »nieśmiertelnej żeńskości« siłą, która jak wieczna i niczem niepokonana pokusa, najślusniejsze nasze zarzuty rozbraja i nad wszystkimi odnosi zwycięztwo. Pozornie więc znamy trzeciego wielkiego weneckiego kolorystę równie prawie dobrze jak dwóch pierwszych. Ale mimo to nie rozumiemy go dostatecznie. Ani własne doświadczenie, ani żaden Puk czy Chochlik obcej krytyki nam tajemnic jego techniki nie odkrył. Nie jesteśmy w stanie zastosować do niego tej samej metody, którąśmy stosowali do tamtych. Nie możemy pochwycić jego twórczości na gorącym uczynku, w instynktowych drgnieniach temperamentu, w ruchu ręki i w indywidualnem odczuciu powierzchni i barw. Jeżeli jednak wspomnienia dalekich wrażeń, również jak wspaniałe obrazy pałacu Colonnów nie mylą, tobyśmy postawili artystyczną twórczość Parisa Bordone w środkowym punkcie między Weronezem a Tycyanem. Nie dorósł on do nich wielkością i potęgą — jest o wiele skromniejszej miary, nie nosi

takiej aureoli geniuszu na czole. Nie ma natchnionego polotu ani tej szerokości pełnych form, którą posiada pierwszy, a tembardziej tej głębokości i tego niewzruszonego spokoju, który nas uderza w drugim. Nie odznacza go ani polychromijna rafinerya Weroneza, ani bogactwo tonów Tycyana. Nie niesie on naszej wyobraźni w dal i w szerz, ani nie ciągnie jej w głąb, ale ją zatrzymuje na samych powierzchniach, w świecie ograniczonym, lecz szczęśliwym, w dziedzinie użycia zasobów młodości i darów natury, pełnego poezji i ponęt. Późniejszy od mistrza z Cadore a wcześniejszy jak wielki Paolo, maluje on w sposób zbliżony do pierwszego, lecz duchem jest bardziej pokrewny drugiemu. Kąpie swoje obrazy w parach złotawych tonacyj jak Tycyan, ale dba o zewnętrzne efekty jak Weronez.

Pałac Colonnów posiada dwa obrazy Parisa Bordone. Oba wiszą bardzo wysoko, ale są w kolorycie tak żywe i tak gorące, że ciągną oko jak drogie klejnoty. Jeden z nich przedstawia przeniąższą Rodzinę, ze ś. Anną i ś. Hieronimem na tle prześlicznego krajobrazu, którego powietrzem wszystkie te postacie zdają się rozkosznie oddychać i cieszyć; drugi wyobraża Madonnę z dzieckiem i świętych Sebastjana i Hieronima raz jeszcze, jakby odpoczywających razem po dłuższej przechadzce na wielkiej łące wśród cienistych drzew. W tym ostatnim obrazie Madonna przypomina prostą i szlachetną kobietę z ludu, taką, jaką po dziś dzień spotkać można na »riva dei Schiavoni«, wychodzącą z zaułków Mercerii lub idącą wolnym krokiem na S. Stefano, a Magdalena przeciwnie, widziana z profilu, wielką i wytworną damę, pełną światowej dystynkcji i wykwintności w ruchu i stroju, jakby portretowaną w pośród dziedziczek historycznych nazwisk Rzeczypospolitej. Żadnego to jednak tej wielkiej pani kłopotu nie sprawia, że ś. Hieronim, oczywiście patrycyusz a może nie-

boszczyk doża, mimo swej wielkopańskiej postawy, siedzi obok niej zupełnie obnażony i że ś. Sebastyan, bez śladu w rysach moralnej boleści, pokazuje dumnie swe jaśniejące w pełnem świetle a tak piękne nagie formy, jakby jaki młody Faun draśnięty strzałą na mitologicznych łowach w otoczeniu Nimf i Bachantek.

Obraz ten mimowoli budzi wspomnienie kompozycji Lorenza Lotto, wiszącej nad głównymi drzwiami wielkiej sali »apostolskiego pałacu« w Loretto, w której ten fantastyczny a tak oryginalny malarz pomieścił św. Krzysztofa dźwigającego dzieciątko Jezus również obok św. Sebastyana, tak często przez weneckich kolorystów przedstawianego. Przy gigantycznych, zdumiewających rozmiarami i natężeniem a ciemnych kształtach chrześcijańskiego olbrzyma, ów ś. Sebastyan Lotta, o formach niewieścich, miękkich, białych, o przezroczywościach pełnych blasku, wygląda jak Dawid przy Goliacie, a raczej, mówiąc ściślej i wierniej, jak starożytny hermafrodyt, czy też Adonis pompejańskich fresków, obok Herkulesa, wracającego z walki ze lwem Nemejskim. Tak tu jak tam, w skutek swej promieniejącej karnacyi, ta ukochana i wypieszczona przez malarzy Odrodzenia postać, gra rolę jednego kolorystycznego tonu więcej w ogólnej harmonii i najsilniejszego zarazem w zestawieniu z otoczeniem artystycznego kontrastu, około którego się skupia całe wrażenie obrazu. Czar form i życia różnie odczuty w obu dziełach, z wyłączością sobie właściwą, opanowuje wyobraźnię i każe nam zapominać o treści.

Ten formalny efekt, otrzymany w znacznej części profanacją świętości i kosztem przedmiotu, wiąże się ściśle jak widzimy z pewnymi charakterystycznymi cechami w pojęciu pojedynczych figur i w sposobie uwydatnienia ich kształtów, które jakkolwiek zależne od usposobień czasu i od indywidualnych skłonności, mają

swoje głębsze przyczyny. Skoro się obejmie całość rozwoju sztuki chrześcijańskiej, od pierwszych jej zawiązków aż po koniec *cinquecento*, to się widzi jak malarstwo temu rozwojowi przewodniczące szukało powoli i jakby omackiem, bezwiednie a instynktowo — dla zmiennych i nieujętych kreacyj średniowiecznej wyobraźni wyrazu, czyli typów, mogących pełnią ich wewnętrznego znaczenia wypowiedzieć na zewnątrz, i w jaki sposób przypominający rozwój plastyki greckiej starało się zwłaszcza w epoce Odrodzenia osiągnąć ten wielki cel artystyczny.

Sztuka helleńska z niewyczerpanego skarbcza zasobów leżących potencjonalnie w organizacyi człowieka lub też rozwiniętych w niej czynnie życiem, wytworzyła w najwyższym swoim rozkwicie odpowiednią do natury swych bogów, rozmaitość form budowy i każdą z nich przeprowadziła przez całość kształtu od stóp do głowy — do zupełnie skończonej doskonałości. Nietylko po atrybutach, po rysach i wyrazie twarzy, ale po każdym fragmencie ciała, po torsie, szyi, nodze, ramieniu, palcu ręki nawet możemy w niej rozróżnić Zeusa od Dionysosa, Heraklesa od Apollina, Hermesa od Fauna, matronalną Herę od dziewiczej Diany i zmysłową Afrodytę od surowej Athene. I te różnice nie ograniczały się w niej jedynie do głównych bogów, ale tak jak każda organizacya może podlegać znacznej liczbie modyfikacyj, nie tracąc swoich cech typowych, a wskutek tego jest w stanie mieć znaczną liczbę odcieni, tak też każde bóstwo wielkie otoczone przez nią zostało jakby chórem tanecznym bóstw mniejszych mu pokrewnych, charakter naczelny dopełniających i w kształtach swych niby dalszym oddźwiękiem ton przewodniego ideału powtarzających. Amfitryta była krewną z morskiej piany urodzonej ale na ziemi żyjącej Afrodyty: pierwszą otoczyły Okeanidy i Nereidy; drugą Hory i Gracye. Nieubłagana Artemis otoczył zastęp Nimf łowieckich i leśnych, tak

jak Dyonisosa Fauny, Satyry i Syleny. Cały świat ziemski, a raczej cały świat ludzki, całe człowieczeństwo z nieskończoną różnorodnością swoich organizacyj i temperamentów, odzwierciedliło się w ten sposób w ideale sztuki. Człowiek w tak pojętym i tak wyrażonym polytheizmie przyszedł do samowiedzy praw ukształtowaniem swej natury rządzących.

Otóż Odrodzenie na polu malarstwa wstąpiło na tę samą drogę, lecz miało z wielu względów trudniejsze zadanie do rozwiązania. Ogólne typy teologicznych personifikacyj tudzież związanych z nimi a podniesionych do religijnej apoteozy wielkich postaci chrześcijaństwa, wyrobiły się i wyrobić musiały już w pierwszych trzy-nastu wiekach naszej ery, ale ta ich typowość ograniczona do atrybutów i co najwięcej do charakteru twarzy, była przez całą sztukę średniowieczną tylko częściowa i przeważnie zewnętrzna t. j. bardziej ikonograficzna niż artystyczna we właściwym znaczeniu tego wyrazu. Dopiero epoka Odrodzenia zgodnie z ożywiającym ją duchem, ze zwrotem do starożytności i do natury, z wagą jaką przywiązywała do sił przyrodzonych i do rządzących nimi anatomicznych i fizyologicznych praw organizacyi, przez położenie nacisku na uznanie tych ostatnich, jako na warunek prawdziwej i skończonej piękności, zaczęła się kusić o przeprowadzenie tej zasady w chrześcijańskiej sztuce z całą jej doniosłością i w całej jej pełni. Nie poprzestawała na tem, aby ś. Piotra przedstawić kościstym i łysym a ś. Franciszka wybladłym i chudym, ale dążyła do wytworzenia z każdego z tych świętych zupełnego i głębokiego zarazem typu, któryby każdą częścią wyrwaną z wyobrażającej go całości, jeden wybitny charakter, jedną wielką myśl i jedno potężne uczucie wyrażał. Sztuka helleńska dla wszystkich tych typów pozostawiła już w Olympie swoim pierwowzory, ale trzeba było zgłębić ich naturę, wejść

w subtelne odcienia obcych starożytnemu światu psychologicznych pierwiastków i moralnych uczuć i takowe językiem sztuki wypowiedzieć. Należało ogniem chrześcijańskiego ducha stare formy na inne nowym potrzebom odpowiadające kształty przetopić i to pojęcie, które wieki chrześcijaństwa z każdą religijną personifikacją czy też legendarną postacią związały, w całym kryształe ideału postawić przed oczyma. Nie chodziło zatem tylko o samą charakterystyczną twarz, ale o również charakterystyczny i wymowny, udrapowany czy nagi i różny chociaż podobny jak w sztuce starożytnej całokształt od stóp aż do głowy.

To nam tłumaczy tę radę, którą wielki prawodawca Odrodzenia Leon Baptysta Alberti dawał malarzom swego czasu, aby w rogach obrazów umieszczali geniuszów, wezbranemi policzkami dmących wiatry na przedstawione postacie i co zatem idzie uwydatniali w zwojach draperyj ukrytą ich ciał budowę. To było przyczyną, że wielcy mistrze rysowali naprzód kościo-skład, potem nagie ciało, a nakoniec dopiero przykrywali je suknią w znakomitszych swych dziełach. W tem leży źródło tych licznych a tak często nas rażących transpozycyj plastycznych form pogańskiego świata, na kolorystyczne efekty płynące z chrześcijańskich pojęć i uczuć, i ztąd nareszcie wynikały, jak ze światła cienie a z przymiotów wady, wszystkie artystyczne nadużycia i błędy epoki. Nie każdy artysta miał samowiedzę tej drogi i tego celu, ale każdy chcąc nie chcąc, bezwiednie i instynktowo szedł po niej. Kierunek jej był wytknięty samym duchem czasu, leżał w założeniach dziejowego procesu i we wszystkich postulatach historycznego rozwoju sztuki. W tem świetle pojedyncze utwory malarstwa, od arcydzieł kaplicy Brancacich zacząwszy, robia na nas wrażenie szczebli jednej, wielkiej drabiny, prowadzącej na ten szczyt, na który prócz Rafaela, wyją-

tkowym tylko mistrzom i w wyjątkowych chwilach udało się dostać. W świecie wyobraźni ożywionej tą myślą, całość niezliczonych postaci, stworzonych przez sztukę Odrodzenia, porusza się na sklepieniach świątyń i ścianach pałaców, opuszcza ściany murów i ramy obrazów i postępuje naprzód. Zamyślane o przyszłości Madonny i święte, złotowłose boginie, bachantki z tyrsami w rękę, bogowie o nagich kształtach, księżęta i rycerze, biskupi na pastorałach wsparci, apostołowie i prorocy, wyznawcy i męczennicy — grupują się razem i tworzą wielką armię idącą na zdobycie ideału. Ś. Sebastyan czy ś. Hieronim pałacu Colonna lub ś. Krzysztof sal apostolskich w Loretto, stają przed nami jak skromni szeregowcy tego wielkiego zastępu. Niosą ze sobą i w sobie, może nieudane i jednostronne, ale nowe próby tej ostatecznej formy, w której duch ludzki najwyższy typ jednego z głębszych swych pojęć odcisnąć pragnął i czaruja nas drgającym ciepłem tej idealnej dążności.

Ciekawą jest rzeczą jak ta dążność przeniosła się z wpływem Odrodzenia na północ. Nikt jej lepiej i wyraźniej nie wypowiedział, jak Albrecht Dürer koło roku 1513. »Pliniusz mówi — są jego słowa — że starożytni malarze i rzeźbiarze, Apelles, Protogenes i inni opisywali w sposób z głębokiego pojęcia sztuki płynący, jaki kształt piękne ciało ludzkie mieć powinno. Bardzo być może, że szlachetne ich dzieła w początkach Chrześcijaństwa prześladowane i niszczone były z obawy bałwochwalstwa. Pokazywały one bowiem, że Jowisz miał mieć inne proporcye a Apollo inne, że Wenus powinna mieć inną piękność, a Herkules inną i tak samo wszystkie inne bogi. Jeżeli tak było i żebym ja w tym czasie żył — to bym powiedział: o ukochani i święci panowie i ojcowie nasi! — dla uniknięcia złego chcecie szlachetną i doświadczoną sztukę, która tyle trudu i pracy ludzkość kosztowała, tak strasznie prześladować i o śmierć

przybawić — gdyż sztuka jest wielka i trudna. Pozwólcie raczej, byśmy ją na wielką chwałę i cześć Boga obrócili. I tak samo, jak poganie w najpiękniejszy kształt człowieka, bożyszcze swego Apollina przyoblekali — tak my użyjemy tej samej miary dla Chrystusa, Pana naszego, który najpiękniejszym jest; i tak samo jak oni Wenus w postaci najpiękniejszej kobiety przedstawiali — tak my tę samą formę w sposób pobożny i czysty, najczystszej dziewicy Maryi, matce bożej damy; z Herkulesa zrobimy Samsona i tak samo uczynimy z innymi bóstwami».

Z tego punktu widzenia Paris Bordone, tak jak każdy większy mistrz tego czasu, mimo swych powierzchownych i zmysłowych cech, staje się poważnym pracownikiem w winnicy pańskiej i niepoślednim artystą w historii chrześcijańskiej sztuki. Sądzymy, że bliższe badania potwierdziłyby ten pogląd w zupełności i pokazały wyraźnie, iż reakcja drugiej połowy XVI. wieku nietylko tę wysoką dążność zatrzymała, lecz doprowadzić musiała do tych anatomicznych orgij i tych zimnych nadużyć w eklektycznych epigonach, które utworzyły długą smugę dymu po światłach pochodni.

Na tem kończymy nasz artystyczny przegląd, bezpośrednio z rezydencją nie związany, ale łączący się z nią pośrednio. Dotknęliśmy na pojedynczych okazach wszystkich głównych epok rozwoju sztuki włoskiej, od *trecento*, przez *quattrocento* aż do *cinquecento*, od religijnych natchnień idąc opowitych w symbole, przez wewnętrzne, mistyczne uczucia i naiwny początkowy naturalizm, aż do idealizmu epoki Odrodzenia. Może być, że zadługo zatrzymywaliśmy się przed każdym obrazem, który naszą ciekawość pociągał, żeśmy nie umieli dość żywo przemówić do wyobraźni czytelnika i podzielić się z nim najpoufniejszą częścią osobistych wrażeń, że kładliśmy za wielki nacisk na daty, nazwiska i na strony

techniczne obrazów, że nakoniec uwagi nasze przeszły granice zakreślone naturą tego szkicu, wyskoczyły z jego ram i obciążły całość. Jakkolwiekby, z pierwiastków w tem sprawozdaniu rozrzuconych składa się atmosfera moralna, wypełniająca każdą wielką i historyczną włoską rezydencją, a w szczególności atmosfera pałacu Colonnów. Dość jest zamknąć oczy na szczegóły, zapomnieć na chwilę o pojedynczych dziełach sztuki, o tym lub owym obrazie, o takiej lub innej jego treści, o cechach odróżniających jednego mistrza od drugiego i uprzytomnić sobie jedynie to, co pozostaje po tem wszystkim: ten prąd moralny jaki z samych przedmiotów tego przeglądu wieje, ten zasób podniosłych i głębokich lub wdzięcznych, a zawsze szlachetnych i zawsze blaskiem piękności opromienionych uczuć, aby zrozumieć w części tak charakter dziejowy cywilizacji włoskiej, jak znaczenie tych rodów, które w jej rozwoju wybitną rolę grały i aby odczuć urok otaczający ten ród właśnie, o który nam chodzi, a nad którego wybitniejszemi osobistościami, przy pomocy portretów, zastanowić nam się jeszcze wypada.

III.

Nie ulega wątpliwości, że możnaby przegląd bardziej znaczących typów wielkiej Colonnów rodziny, rozpocząć tak, jak Ariosto rozpoczął *Orlanda*:

»*Le Donne, i Cavalier, l'arme, gli amori*
Le cortesie, l'audaci imprese io canto
Che furo al tempo...«,

gdyby poważny nastrój dziejowych wypadków, który ich życiu za tło i za wątek służył, mógł się pogodzić zawsze z lekkim tonem natchnień poety i gdyby ponury nieraz głos, co się z głębi ich losów odzywał dał się

wpleść swobodnie w opowieść pełną uśmiechniętych i rozkosznych obrazów. Ale tak nie jest. Bo jeżeli zważymy same tylko kobiety, to przyznać będziemy zmuszeni, że mało było rodów na świecie, jeśli wogóle były takie, któreby tyle kobiet, tak pięknych, tak sławnych, taką aureolą poezyi otoczonych a wciągniętych w sieci tak awanturnicznych, lecz jednocześnie tak dramatycznych i tak tragicznych zdarzeń posiadały, i że dlatego, nietylko nieujęta i kapryśna fantazyja heroi — komicznej epopei, ale wszystkie formy literatury. od anegdotycznych opowieści nowellistyki aż do strasznych zawikłań rozwiniętego dramatu i moralnych szczytów czy też przepaści tragedyi, mogłyby wśród ich dziejów znaleźć dla siebie motywy a w ich charakterach skończone, za życia już pewnym krokiem w idealną dziedzinę wstępujące heroiny.

Żywot Julii Gonzagi, żony Wespazyana Colonny, głośnej z darów nietylko ciała i umysłu, przypominającej raz w swej godności bóstwo obrażone, to znowu nimfę, za którą goni potwór zakochany i tak znaczącej w życiu towarzyskiem i intelektualnem Włoch, wygląda, jakby był w niektórych ustępach wyjęty z Dekameronu, z nowelli jeśli nie Sacchettego to Bandella. Sława jej piękności była tak wielka, że doszła do uszu przewódzcy berberyjskich piratów: Barbarossy, który rzucał postrach na wybrzeża Śródziemnego morza w XVI. wieku i postanowił jak Polyphem porwać tę nową Galateę. Zbroi on 2,000 Turków i napada nad morzem leżący zamek Fondi, w którym niepocieszona wdowa oplakuje śmierć męża. Napad nocny jest tak niespodziewany i gwałtowny zarazem, że Julia Colonna, obudzona ze snu ma zaledwie czas w koszuli dosiąść konia, by uciec. Chodzą wieści po Włoszech, z uśmiechem powtarzane przez mężczyzn a skwapliwie chwytane przez kobiety, że szlachcic, który jej bronił, zasłaniał i towarzyszył w ucieczce, a przytem szczęśliwszy od Akteona, nietylko

Dianę widział w kąpielu, ale ją drżącą w bieliźnie trzymał w swych rękach, został z jej rozkazu zamordowany na jednej z bezpieczniejszych stacyj, skoro konie zmieniali. Złe języki twierdzą przeciwnie, że się ucieczka nie udała, że z deszczu wpadając pod rynnę, w tym stanie i w tym stroju dostała się ona do rąk krążących po kraju rozbójników i że jak Alatiel, narzeczona króla Algarwii, przechodziła od jednej bandy zbójców do drugiej przez parę miesięcy, zanim się dostała na wolność — ale że ją bandyci jak dodawano, umieli uszanować...

Inne są dzieje równie pięknej jak nieszczęśliwej Liwii Colonny, młodej wdowy po Martiusie Colonne, hrabi Marieri, urodzonej z Lukrecyi de la Rovere, siostry papieża Juliusza II. Jak kwiat skoszony w pełnym rozkwicie budzi ona współczucie i pociąga wyobraźnię tajemniczym jakimś urokiem. Własny jej zięć, Colonna także, porywa ją z jej dziedzicznego zamku i wspólnie z Pierluigin Farnese morduje w zagadkowy sposób. Dlaczego, w jakim celu, z jakiego powodu? — historia milczy. Poeci Włoch całych piszą na cześć jej niewinnej i tragicznej śmierci elegie. Cała rodzina z Askaniuszem Colonną na czele się burzy i domaga się zadośćuczynienia. Papież Paweł III. Farnese tych głosów nie słyszy.

Albo Giovana Aragona, córka Ferdynanda Aragońskiego, księcia Montalto, naturalnego syna sławnego neapolitańskiego Ferranta, żona Askaniusza Colonny, a matka naszego Marka Antoniusza z pod Lepantu. Jeżeli kiedy piękność, wdzięk i towarzystkie przymioty zapewniły jakiej kobiecie głośną na cały świat sławę, to bezzaprzeczenia Joannie Colonna. Juliusz Medyceusz polecił wykonać jej portret Rafaelowi i portret ten przez Giulia Romana zaczęty a przez wielkiego Sanzia ukończony — posłał w darze Franciszkowi I, jakby dla zaświadczenia, jak powiedziano, że Włochy posiadają nietylko największych malarzy, ale i najpiękniejsze kobiety. Znany

z uczoności i z awantur humanista i lekarz, faworyt Leona X., Augustyn Niphus Medices, napisał traktat *de Pulchro et Amore*, w którym korzystając z wolności do jakiej mu jego powołanie lekarskie dało prawo, odkrywa z lubieżnością Satyra zakryte dla zwyczajnych śmiertelników jej piękności i dowodzi, że była ona najpiękniejszą ze wszystkich kobiet na świecie jakie były, są i będą. »Czem może być piękność prawdziwa, mówi on między innymi, ten tego nie wie, kto nie widział Joanny. Pani ta posiada w tak wysokim stopniu przyrody moralne i te czarowne dary, które są umysłu wdziękiem, że zdaje się prędeż z rasy bogów niż ludzi pochodzić. Co zaś do doskonałości kształtów, stanowiących piękność ciała, to ta jest w niej tak zupełna i skończona, że gdyby Zeuxis z Crotony był spotkał w jednej kobiecie piękność podobną i mógł ją malować z natury, to by po świecie nie szukał tylu pięknych dziewcząt, aby odtworzyć postać Heleny«. Kardynał Pompeo Colonna odczytawszy to dzieło, pisał do Niphusa: »Za dni naszych matka natura, chcąc ukazać ludziom przykład prawdziwej piękności, wydała na świat Joannę Aragonę Colonnę, i od kolebki aż do jej obecnego rozkwitu, obsypywała ją ustawicznie a stopniowo wszystkimi i coraz większymi darami doskonałości. Dała jej nadzwyczajne cnoty, ubrała w czystości pełną godność jej ciało o boskich kształtach. Rozlała na jej czole i na jej ustach taką pogodę, udarowała jej oczy takimi blaskami, a wszystkie jej formy taką doskonałością, że ludzie najmniej czuli zmuszeni są ją kochać i podziwiać w niej piękność najwyższą. Pobożna umysłem, pełna wymowy, jest ona wyrazem wszystkich cnót. Powiedziałybyś, że to gwiazda spadła z firmamentu na to, aby olśniewać ludzi promieniami światła!« I nie sądzmy, by te napuszonym stylem pisane panegiryki, były świadectwem zachwytu ograniczonego koła najbliższych przyjaciół i wielbicieli

i aby się odnosiły do samych lat młodych Joanny Colony. Piękność jej rosła w miarę czasu: *vires acquirit eundo* i sława jej rozchodziła się po całych Włoszech a przez Włochy po całej współczesnej Europie. W drugiej połowie XVI w. gdy Joanna już pięćdziesiąt przeszło lat liczyła i skoro, przy tlejącym jeszcze a tradycyjnie nad wszystkim górującym kulcie piękna, wskutek powstającej reakcyi przeciw Odrodzeniu, najbardziej czczone kwesty zaczęły zajmować i bawić świat dworski i piśmienniczy Włoch — krążyły w kołach humanistów korespondencye, rozbierające poważnie i z pedantycznym naciskiem jej głośne wdzięki. Co więcej, kongres zebrany w r. 1551 w Wenecyi, a który się składał *de tutti i piu gentili spiriti* czasu, po zbadaniu wszystkich stron *pro i contra*, tak jak gdyby chodziło o kanonizacyę świętej, uznał ją uroczyscie za najpiękniejszą z kobiet, i co najciekawsza, nie poprzestał na tem, lecz z dyletantyzmem epoce właściwym, postanowił wznieść pod jej wezwaniem świątynię. Na świątyni tej miał być położony napis: *Questa gran Donna, come perfettissima di corpo e d'animo, e come particolarissima fattura del sommo Iddio, meriti d'essere adorata ad honore de fattor suo*. W kilka lat później Girolamo Rucelai wydał zbiór poezyj pisanych do niej lub na jej cześć, *in tutte le lingue principali del mondo* t. j. w językach łacińskim, greckim, hebrajskim, chaldejskim, włoskim, angielskim, francuskim, niemieckim, a nawet węgierskim i polskim. Może być, że kiedyś uda się nam odszukać te ostatnie, a jak sądzimy interesującą będzie rzeczą przekonać się, kto u nas wówczas był w stosunkach z tem świetnym ogniskiem światowego życia, kto się »grzał przy tym tak silnym płomieniu« i jak się nazywał ów zmysłowy »abstraktor estetycznych kwintesencji« z nad Warty, Pilicy czy Wisły, mówiąc językiem Rabelais'go? Giovana Aragona, prześladowana i więziona w swoim rzymskim pałacu przez Farnesów

i Caraffów, ustawiczne walki z Colonnami toczących, uciekała jak Bradamanta lub Marfiza wraz z córkami na koniach do obozu oblegającego Rzym księcia Alby, i przeżyła, otyła już zapewne nieco, ale w pełnej piękności, zdrowiu, sile i ustawicznych tryumfach o lat dwadzieścia swego nieszczęśliwego męża. Askaniusz Colonna, księżę Tagliacozzo, wielki Konetabl Neapolu, który w r. 1535 niósł glob ziemski przed Karolem V, w czasie jego tryumfalnego wjazdu do Rzymu, jako najgodniejszy z panów i książąt Chrześcijaństwa do tego zaszczytu, opuszczony w ostatnich latach życia, tak przez nią jak przez dzieci i prześladowany dla nieznanym nam i tajemniczym powodów, umarł zapomniany w neapolitańskim więzieniu.

Czyż mamy mówić o znanej wszystkim, o najświetniejszej i najpiękniejszej tak ciałem jak duszą z tych sławnych i pięknych kobiet, o siostrze Askaniusza, Wiktoryi Colonne?

*Vittoria è il nome; e ben conviensi a nata
Fra le vittorie; ed a chi o vada, o stanzi,
Di trofei sempre, et di trionfi ornata
La vittoria abbia seco, o dietro, o innanzi.*

Żona Ferranta d'Avalos, markiza di Peschara, bo hatera z pod Rawenny i Pawii, którego piękny i tak wybitny profil, imponująco na nas patrzy z portretu wiszącego na górnej galeryi zakrystyi neapolitańskiego S. Domenico Maggiore, obok szpady i w karmazynowy aksamit, złotemi gwoździami obitej trumny, wśród podobnych trumien aragońskiej dynastyi — Wiktorya Colonna, była bez wątpienia najidealniejszą postacią z pomiędzy kobiet epoki Odrodzenia. Klasyczna jej piękność przy moralnej wysokości, miała jakiś wyższy od królewskiego, pochylający głowy, budzący ogólny szacunek i ogólną cześć majestat, którego wrażenie zna-

lazło wymowny wyraz w powyższym początku tryumfalnej oktawy Ariosta i dotąd nie mniej silnie do wyobraźni naszej przemawia. Po bitwie pod Pawią, utrwalającej panowanie Karola V. nad półwyspem Włoskim, skoro stronnictwo Hiszpanii przeciwne, chciało dla osłabienia jej groźnej potęgi, oddać koronę Neapolu markizowi Peschara i odciągnąć go przez to od Cesarza, z którym był przez całe życie związany i zawsze mu wierny; w czasach kiedy zaspokojenie osobistej ambicji, było dla potężnych i tak bezwzględnych ówczesnych indywidualności, niepokonaną i silniejszą od wszelkich skrupułów pokusą, ona pierwsza wbrew dobrze zrozumianym interesom Włoch wprowadzie, lecz w imię szlachetnej dumy i najdelikatniejszych moralnych uczuć, wstrzymywała męża od przyjęcia daru, mającego własne jej czoło królewskim diademem uwieńczyć: »Pamiętaj o cnocie, która cię wyżej stawie po nad łaski fortuny i stanowiska monarchów — pisała do niego nieco retorycznym i na klasycznych wzorach zaprawnym językiem; chwały nie daje ani wielkość państw ani wysokość zaszczytów. Tylko na cnocie stoi honor, który *piękną jest rzeczą* bez skazy spadkobiercom przekazać«. I słowa te nie obrachowane na rozgłos i na efekt, kreślone poufnie wobec faktu, przy ogólnem rozprężeniu zasługują na to, aby zwrócić na nie uwagę. Przedwczesny zgon Ferdynanda d'Avalos, zmarłego z ran odniesionych pod Pawią, pokrył ją żałobą na resztę życia i wywołał z pod jej pióra szereg poetycznych żalów, należących do najpiękniejszych utworów współczesnego włoskiego języka, które na skrzydłach natchnień żony rozniosły sławę męża po świecie i dały wskutek tego powód Ariostowi do powiedzenia, że gdyby Aleksander Wielki mógł być w podobny sposób sławiony, to by pewno Achillesowi nie zazdrościł głośności homerowych pieśni i nieskończonych ech *della chiara Meonia tromba*. Ziemskie trofee,

tryumfy i zwycięstwa o których mówi pieśniarz Orlanda, pozostawiła ta wyjątkowa kobieta »za sobą« i odtąd niosła »z sobą« i »przed sobą« nieszczęścia i zawody aż do śmierci, ale razem z niemi i przez nie, odniosła najwyższy duchowy tryumf nad tem wszystkim co znikomość rzeczy ludzkich stanowi, który jej nieśmiertelność zapewnił. »W młodości ziemskiej poezyi prąd rwał ją na Parnas i do Delos ciągnął«, jak powiedziano, lecz od tego czasu zaczęła iść ku innym źródłom i dążyć na te wyżyny, po których ludzka stopa bez boskiej pomocy stąpać nie jest wstanie, wedle tak chciwie wówczas czytanego biskupa z Hipony. Boleść po stracie męża zesłała się w jej wielkiej duszy z tym olbrzymim przełomem intelektualnych i moralnych pojęć, który był największą boleścią wieku. Uczucie osobiste się rozszerzyło i przybrało ten powszechny i prawdziwie idealny charakter, jaki wszelka wyższa dziejowa myśl i sprawa, temu wszystkiemu nadaje, czemu za podstawę służy.

»Odrodzenie« w ówczesnych historycznych warunkach upaść musiało. Trwało we Włoszech dłużej, na północy tak krótko jak uśmiech przelotny na łzami zalanej twarzy dziecka; człowiek co go dożył i co go przeżył mógł powiedzieć z psalmistą: *gustavi paululum mellis et ecce morior*. Mogło ono iść w parze tylko z takim stanem społecznym, który sam przez się wzywa i ciągnie szczęśliwych ludzi do rozwinięcia zasobów, jakie natura w nich złożyła, w którym wszystko się do życia uśmiecha i budzi poczucie świeżych, niespożytych jeszcze sił. Lecz straciło grunt na którym stało i z którego rosło, skoro chmury politycznych przeznaczeń zawisły nad Włochami i skoro naród tracąc najżywniejsze siły, zaczął razem z niemi i sam w siebie wiarę tracić. Zalew kraju przez francuskich, hiszpańskich i niemieckich najemników, rabunek Rzymu przez hordy konetabla de Bourbon, wreszcie upadek rzeczypospolitej

florenckiej, przy krwawych zapasach własnych, na rodzimej glebie wybujałych ambicyj, zachwiały równowagę wewnętrznych sił, zakłóciły harmonię, do której cała kultura wieków poprzednich w rozwoju swoim dążyła i pchnęły, takim ciężarem losu przygniecione społeczeństwo, do szukania innych życia podstaw jak dotychczas. Jeżeli jedną z najcharakterystyczniejszych cech epoki Odrodzenia był zwrot do starożytności, to dla rozpoczynającej się nowej ery, zaczęło nią być spotęgowanie religijnych uczuć, z całym zakresem wiążących się z nimi wyobrażeń, w których wszystkie głębsze i poważniejsze umysły widziały wśród ogólnego rozbitcia jedyną »deskę ratunku« i zarazem jedyny »port wybawienia«. Ale to nie dosyć. Ten zwrot religijny dążący do podparcia i odbudowania chwiejących się fundamentów, na których wiekowy gmach kościoła spoczywał, zaczął się wskutek nieuniknionej kolizyi z istniejącym stanem rzeczy przeradzać w herezyę i iść szybkim krokiem do schyzmy, a wtedy, wskutek rosnącego coraz silniej przeświadczenia, że z tą ostatnią żadna ugoda i żaden kompromis jest niemożliwy, nie z obawy przed groźbami inkwizycji, ale pod naciskiem głosu własnego sumienia i pod wpływem głębokiego uczucia potrzeby kościelnej jedności, najszlachetniejsi i najskłonniejsi do poświęceń przedstawiciele religijnej reformy, przelękli się własnych ideałów.

»U szczytu góry rósł dąb olbrzymi, mówi jeden z francuskich pisarzy — pod jego chropowatą i stwardniałą przez wieki korą krążyły obfite, gęste, ustawicznie odnawiające się soki; korzenie zapuszczał on w głębokościach ziemi; nic nie mogło zatrzymać wzrostu jego potężnych konarów, które się rozgałęziały na wszystkie strony i wznosiły dumne wierzchołki ku niebu; gromady ptaków kryły się w jego liściach i słały wśród nich gniazda. W godzinach skwarnych południa

pasterze szukali z całemi trzodami w cieniu jego gałęzi schronienia i błogosławili dobroczynne drzewo, które im dawało orzeźwiającą świeżość. Pewnego dnia przechodził tamtędy twardego charakteru, lecz ciasnego umysłu człowiek, który słysząc głosy ptastwa i ludzi wzywające go, aby korzystał z cienia, odezwał się do nich: Czyż nie wiecie, że cień ten jest nieczysty i że dąb ten jest tylko zgniłą żołądźką; że drzewo które z jej zepsucia powstało, mogło urosć jedynie i wzmocnić się pierwiastkami obcymi, że karmiło się ono najbrudniejszymi sokami ziemi, że piło nieczystą wodę chmur i że tyle już zniewag doznało! Ileż to razy grad je posiekał, ile razy je bezczęściły jesienne wichry i piorun łamał jego gałęzie; żeby się przekonać co ono warte, spojrzycie na tę rdzę, na te trujące grzyby i pasożyty co się czepiają jego omszonego pnia — i mówiąc to, człowiek ten usiadł zdala na odkrytem polu, a wyjąwszy z torby podróźnej gładką jeszcze żołądź, podniósł ją w górę między oczy a słońce i pocąc się od gorąca, mówił do ptaków i pasterzy: chodźcie tutaj, oto jest cień, którego wam potrzeba!»

Ta parabola najlepiej nam tłumaczy stosunek Włoch do reformacyi. Takież same wrażenie jak ów człowiek z żołądźką na pasterzy, musiał robić Luter na ludzi wyrosłych na gruncie najstarszej i całą historję ludzkości mającej za sobą cywilizacyi. Naraz ujrzeli siekiere przyłożoną do pnia tego dębu, pod cieniem którego rozwinęła się ich przeszłość i który ochraniał to wszystko, co mieli najdroższego w terażniejszości. Opanowała ich odpowiedzialności groza, ogarnął ich przestrasz, obudził się w nich żal zmarnowanego jeśli nie zupełnie szkodliwego życia i wszystkich zwodniczych jego aspiracyj i trudów. »Na ich dzieciństwo, na ich młodość i na ich wiek męski, pełen klęski, polały się łyzy czyste, rzęsiste«. Dla tych co doznali tyle na wszystkich polach swej

działalności i tak strasznych zawodów, cóż pozostawało innego na ziemi, jak szukanie w życiu wewnętrznym tej jedynej pociechy, która nigdy nie zawodzi?...

Wszystkie te uczucia raz idealne, to znowu głębokie lub bolesne a wstrząsające świat, przechodziły w kolejno następującym po sobie przebiegu, przez pierś Wiktoryi Colonny i znajdowały w jej umysłowym i moralnym życiu wyraz. Symposionów, przypominających dialogi platońskie z Franciszkiem d'Olanda i Michałem Aniołem w sąsiednim z pałacem Colonnów kościółku S. Sylvestro; biesiad duchowych na wyspie Ischii, w których brał udział Valdes i znany w Polsce Bernardino Ochino; rozmów z Reginaldem Pole w Viterbo; korespondencyj z Contarinim i Sadoletem, nie zapomni historia. Kto się chce przekonać na czem polegały ideały Odrodzenia i co się działo w szlachetnych umysłach w tym momencie dziejów, w którym wiara w nie zaczęła tracić podstawę, niech czyta, co o tem piszą współcześni. Kto chce wiedzieć, jakie uczucia ta burzliwa walka w wielkim niewieściem sercu pozostawiła po sobie, niech rzuci okiem na *Rime spirituali*, a zwłaszcza na sonet: *non piange l'uom, che pur piangendo naque* i niech się rozpatrzy w tym wspaniałym, pociechy dusz głębokich streszczającym w sobie, a jak róża mistyczna, wszystkimi barwami średniowiecznego witrażu, roziskrzonym liście, pisanym do Konstancyi Piccolomini, księżnej Amalfi, z domu d'Avalos, który powtórzył Reumont, w prześlicznej swej epistolarnej włoskiej Antologii.

Stosunek nakoniec Wiktoryi Colonny do Michała Anioła przedstawia nam się w jakichś nadludzkich i nadziemskimi potęgami poruszanych kształtach. Cóż może robić większe wrażenie jak delikatność instynktów moralnych i dobroć, połączona z tytaniczną siłą? Ona liczyła lat piędziesiąt przeszło a on siedemdziesiąt z górą. Przy tych tak potężnych i tak czystych naturach i przy

tej tak głębokiej miłości w takich warunkach — ta cicha i dyskretna skarga kobiety, obawiającej się by zbyt często przesyłane do Viterbo sonety i listy, nie przerywały jej religijnych kontemplacyj i nie zakłócały jej klasztornej spokoju; ten żal pracą i wiekiem złamanego olbrzyma, który przeboleć nie może, że nie miał odwagi i że nie śmiał złożyć ostatniego pocałunku na czole umarłej, którą kochał nad życie i uważał za najdoskonalszą istotę na ziemi — są to takiego wdzięku rysy i uczucia, że rozbroić by powinny najbardziej sceptyczny sarkazm. Widzieliśmy kiedyś na szczytach Gothardu, w mroźny jesienny poranek, wśród dzikiej i surowej przyrody, w miejscu gdzie już roślinność ginąć zaczyna a gniazda orłów i sępów się zaczynają, w zacisznej szczelinie skały zwróconej ku słońcu — garść fiołków rozkwitłych na wilgotnym mchu, którą przeczeka tafla z góry spadającej, a w lód chwilowo zamienionej wody, zasłaniała od zewnątrz. Te wonny kwiaty na granicy wyrosłe, i kryształem lodu zakryte, takich by uczuć mogły być symbolem.

Niczego jednak nie brakło do chwały Wiktorii Colony — nawet samochwalczycy *canzonów*, w których Galeazzo di Tarsia, w dwuznaczny sposób słaawił jej piękność i nawet oskarżeń i inwektyw Piotra Aretina, tego psa spuszczonego z łańcucha, co kąsał wszystkich, którzy mu chleba nie rzucali na pastwę... Powiedzieliśmy wyżej, że ta idealna postać była najidealniejszą kobietą swego czasu. Z pewnego stanowiska powiedzieć by można, że się w nią wcielił ideał Odrodzenia. Skoro peryod tej wyjątkowej epoki kresu swego dobiegł, ziemska jej wędrówka traciła rację bytu. Przeżyła ona właściwe *rinascimento*, jakby tylko na to, aby przecierpieć zawody, aby opłakać stracone illuzye i zakończyć radość wesela, tą melancholią rezygnacji pełną, która wszystkie rzeczy ludzkie kończyć powinna. Kształt jej w go-

dzinę śmierci zarysował się przed oczyma potomności, jak to świetlane bóstwo poety greckiego, co owinięte w białe zasłony uleciało do nieśmiertelnych i pozostawiło w ciemnościach niepocieszonych ludzi po sobie...

Rozpisałiśmy się długo o Wiktorii Colonnii, ale jak można było o niej nie pisać, mówiąc o rodzie z którego pochodziła i o rezydencji w której zapewne przebywała często!

Widzimy, że wszystkie te tak piękne, tak znaczące i wybitne kobiety, czy to weszły przez zamążpójście do rodziny Colonnów, czy z niej wyszły, ale rodowej swej nazwy nie tracące w pamięci ludzkiej, przeżyły swoich mężów, że prawie wszystkie przy niewieścich przymiotach i wdziękach, miały jakiś męski i heroiczny hart, że każda z nich moralnie i fizycznie, duchowo i cieleśnie, a każda w swój sposób, była w całym tego słowa znaczeniu »mężną panią« mówiąc językiem Kochanowskiego i że każda o własnych siłach stała wobec świata. Wszystkie przytem uważane razem odpowiadały, tak charakterem typów jak życia, ewolucyjnym samego Odrodzenia przemianom.

Gdyby Melozzo da Forli i Boticelli byli żyli przez pierwszą połowę XVI. wieku, to byśmy pragnęli widzieć portrety dwóch pierwszych malowane ich pędzlem. Julia i Liwia, mimo swej z miłosnych awantur czy tragicznej śmierci głośnej sławy, mimo tego, że jedna i druga, datą urodzenia należały do *cinquecento* — to jeszcze typy nieśmiałe na pozór, jeszcze nawpół wahającym się krokiem stępujące naprzód, względnie ukryte i skromne, a przynajmniej nie dość określone i jakby zatarte tą mgłą srebrzystą, co zwykła otaczać widnokrąg życia młodych społeczeństw. Wyobrażamy sobie Julię, jak jakąś bezimienną mitologiczną boginię, stworzoną przez wczesny Renesans, o kształtach wysmukłych i subtelných, z uśmiechem przypominającym Pampinę Boccaccia, ze

tej tak głębokiej miłości w takich warunkach — ta cicha i dyskretna skarga kobiety, obawiającej się by zbyt często przesyłane do Viterbo sonety i listy, nie przerywały jej religijnych kontemplacyj i nie zakłócały jej klasztornej spokoju; ten żal pracą i wiekiem złamanego olbrzyma, który przeboleć nie może, że nie miał odwagi i że nie śmiał złożyć ostatniego pocałunku na czole umarłej, którą kochał nad życie i uważał za najdoskonalszą istotę na ziemi — są to takiego wdzięku rysy i uczucia, że rozbroić by powinny najbardziej sceptyczny sarkazm. Widzieliśmy kiedyś na szczytach Gothardu, w mroźny jesienny poranek, wśród dzikiej i surowej przyrody, w miejscu gdzie już roślinność ginąć zaczyna a gniazda orłów i sępów się zaczynają, w zacisznej szczelinie skały zwróconej ku słońcu — garść fiołków rozkwitłych na wilgotnym mchu, którą przeczucha tafla z góry spadającej, a w lód chwilowo zamienionej wody, zasłaniała od zewnątrz. Te wonny kwiaty na granicy wyrosłe, i kryształem lodu zakryte, takich by uczuć mogły być symbolem.

Niczego jednak nie brakło do chwały Wiktorii Colony — nawet samochwalczycy *canzonów*, w których Galeazzo di Tarsia, w dwuznaczny sposób słaawił jej piękność i nawet oskarżeń i inwektyw Piotra Aretina, tego psa spuszczonego z łańcucha, co kąsał wszystkich, którzy mu chleba nie rzucali na pastwę... Powiedzieliśmy wyżej, że ta idealna postać była najidealniejszą kobietą swego czasu. Z pewnego stanowiska powiedzieć by można, że się w nią wcielił ideał Odrodzenia. Skoro peryod tej wyjątkowej epoki kresu swego dobiegł, ziemska jej wędrówka traciła racyę bytu. Przeżyła ona właściwe *rinascimento*, jakby tylko na to, aby przecierpieć zawody, aby opłakać stracone illuzye i zakończyć radość wesela, tą melancholią rezygnacyi pełną, która wszystkie rzeczy ludzkie kończyć powinna. Kształt jej w go-

dzinę śmierci zarysował się przed oczyma potomności, jak to świetlane bóstwo poety greckiego, co owinięte w białe zasłony uleciało do nieśmiertelnych i pozostawiło w ciemnościach niepoczyszonych ludzi po sobie...

Rozpisałiśmy się długo o Wiktorii Colonnii, ale jak można było o niej nie pisać, mówiąc o rodzie z którego pochodziła i o rezydencji w której zapewne przebywała często!

Widzimy, że wszystkie te tak piękne, tak znaczące i wybitne kobiety, czy to weszły przez zamążpójście do rodziny Colonnów, czy z niej wyszły, ale rodowej swej nazwy nie tracące w pamięci ludzkiej, przeżyły swoich mężów, że prawie wszystkie przy niewieścich przymiotach i wdziękach, miały jakiś męski i heroiczny hart, że każda z nich moralnie i fizycznie, duchowo i cieleśnie, a każda w swój sposób, była w całym tego słowa znaczeniu »mężną panią« mówiąc językiem Kochanowskiego i że każda o własnych siłach stała wobec świata. Wszystkie przytem uważane razem odpowiadały, tak charakterem typów jak życia, ewolucyjnym samemu Odrodzenia przemianom.

Gdyby Melozzo da Forli i Boticelli byli żyli przez pierwszą połowę XVI. wieku, to byśmy pragnęli widzieć portrety dwóch pierwszych malowane ich pędzlem. Julia i Liwia, mimo swej z miłosnych awantur czy tragicznej śmierci głośnej sławy, mimo tego, że jedna i druga, datą urodzenia należały do *cinquecento* — to jeszcze typy nieśmiałe na pozór, jeszcze nawpół wahającym się krokiem stępujące naprzód, względnie ukryte i skromne, a przynajmniej nie dość określone i jakby zatarte tą mgłą srebrzystą, co zwykła otaczać widnokrąg życia młodych społeczeństw. Wyobrażamy sobie Julię, jak jakąś bezimienną mitologiczną boginię, stworzoną przez wczesny Renesans, o kształtach wysmukłych i subtelných, z uśmiechem przypominającym Pampinę Boccaccia, ze

spojrzeniem namiętnem i stanowczem, i sądzymy, że nikt by jej z większym wdziękiem i z większą naiwnością w klejnoty i ciężkie atłasy nie ubrał, jak pierwszy z powyższych malarzy. Nieszczęśliwa zaś Liwia, poetyczna i wiotka, zdaje się na nas z zagrobowej przeszłości patrzeć głębokimi oczyma, ze smętnym na ustach wyrazem, owinięta w cienkie a przystające do jej delikatnych form i na końcach z wiatrami igrające fałdy, niby jedna z postaci czarującego Sandra. Inny jest charakter Joanny i Wiktoryi, dopełniających się nawzajem, jakby dlatego, aby nam zupełniejsze dać o całości epoki wyobrazenie. Tak w typach jak w żywotach obu tych królewskich kobiet, czujemy pełną pulsacyę życia i widzimy imponujący majestat rozwiniętej piękności, odpowiadający »gloryi«, która ich pamięć otacza i o rozkwicie Odrodzenia świadczy. Jedną i drugą powinni by malować najwięksi malarze współcześni, Joannę Rafael, tak jak Wiktoryę Michał Anioł.

Lecz gdzież ocalały cienie rzucone na ścianę w ich przejściu przez życie i czyjej wyobraźni twórczość utrwaliła ich rysy, ożywione wygasłych uczuć i namiętności siłą, tudzież przebrzmiałych tryumfów rozgłosem? W szeregu licznych portretów pałacu Colonnów, spotykamy kobiety zastanawiające i piękne; o wszystkich nieledwie powiedzieć z Ariostem możemy, że:

*Son d'abito, e di faccia differente,
Ma grazia hanno, e belta ugualmente,*

lecz prawie żadnej nie umiemy nazwać.

Julii i Liwii z pewnością między niemi nie ma. Wzmiankowany przez nas portret matki Marka Antoniusza, przedstawiający Joannę Aragońską, w ośmnastym roku życia, o rysach regularnych a całą jeszcze delikatność młodości mających, o owalu twarzy subtelności pełnym, o oczach niebieskich z wielką pewnością

patrzących przed siebie z pod pięknie zakreślonych brwi, o szyi giętkiej i wyprostowanej, o rękach charakterystycznych z długimi, nieco zagiętymi w kończynach i tak jakby chciwymi ofiar palcami — w czerwonym berecie na obfitych błęd włosach, w sukni czerwonej o szerokich rękawach złotemi agrafami spinanych — w płaszczu zlekka zarzuconym na ramiona, którego puszyste futro w tak efektowne ramy oprawia odkryty a niby z kości słoniowej wytoczony biust; portret ten, pełen dworskiej wykwintności i wielkopańskiej powagi, z którego czujemy, że się wiek Boccaccia już dawno skończył a Ariosta zaledwie zaczął — ze względu na samą osobę przedstawioną, należał do najświetniejszych portretów XVI. stulecia i znajduje się obecnie w Luwrze. Wiemy dzisiaj, że był on naprzód przez Giulia Romana, a następnie w niektórych szczegółach przez Rafaela malowany, nie z natury, nie na podstawie osobistych wrażeń, lecz podług cudzego i pospiesznego jak się zdaje szkicu. Przy swych artystycznych zaletach, jest nieco twardy, sztywny i ostatecznie zimny, tak jak najbardziej mistrzowskie a w podobnych warunkach powstałe portrety, jak Tycyanowski portret Franciszka I. i Dürerowski Erazma i w skutek tego różny od innych tak nieporównanych portretów Sanzia. Wszystko to jednak nie przeszkodziło, że bardzo znaczna ilość, dawnych jego kopij naszych czasów doszła. Z tych ostatnich wymienimy, jako najlepiej czy to ze sprawozdań, czy też z własnych wspomnień nam znane: jedną w Warwick-Castle w Anglii; drugą w muzeum berlińskiem przypisywaną pędzlowi Sassoferraty; trzecią w galerii hr. Speck-Sternberg w Lütschena koło Lipska; czwartą w muzeum Narodowem w Neapolu; piątą w galerii Doria w Rzymie, o głowie przerobionej na Ś. Cecylię (uważaną przez długi czas za dzieło Leonarda da Vinci, a którą Morelli jednemu z niderlandzkich malarzy przy-

pisuje) i nakoniec szóstą i siódmą w rękach polskich, w interesującej galeryi książąt Czartoryskich w Weinhausie pod Wiedniem i w zbiorze księżnej Jerzowej Lubomirskiej w Krakowie. W pałacu Colonnów nietylko żadnego portretu Joanny Aragońskiej, ale nawet żadnej a tembardziej podobnej kopii paryzkiego oryginału nie znajdujemy.

Ma tu jednak być sławny, od dawna za taki uchodzący i jedyny autentyczny, jak miejscowa wieść niesie — portret Wiktoryi Colonny. Któż przestępując progi tego pałacu, któż rzucając okiem na jego zbiory, nie szukał przedewszystkiem tego portretu? Któż z niecierpliwością nie przebiegał sal, aby odłożywszy obejrzenie zgromadzonych w nich dzieł sztuki na później, spojrzeć naprzód w twarz tej taką aureolą uroku otoczonej kobiety? Wszakże była ona rodzoną ciotką tego samego Marka Antoniusza, którego apoteozie największe przestrzenie pałacowych dekoracyj są poświęcone. Jeżeli więc z dwóch głośnych heroin Odrodzenia, tak bliskimi związkami krwi z bohaterem z pod Lepantu złączonych, wśród rodzinnych jego portretów, najbliższej t. j. matki nie ma, to przynajmniej wielka siostra ojca być powinna. W rzeczy samej, po długiem szukaniu, odnajdujemy tę głowę, z którą się admiracya pokoleń wiąże — malowaną przez Girolama Muziano da Brescia, jednego z naśladowców Michała Anioła, a ucznia Romanina, jak chce Morelli. Ale nam ręce opadają na jej widok. Więc ta na ciemnem tle w trzech-czwartych widziana młoda pani — z głową zwróconą ku prawej stronie od patrzącego, nieco blada, o jasnych, lnianych prawie włosach, o oczach niebieskich, w zielonej sukni, z białą wenecką kryzą na szyi, z wyrazem dobroci i słodczy, ładna i sympatyczna, lecz dość pospolita i nie wiele znacząca, bez wielkości i stylu i bez wybitnego charakteru w typie — zajęta conajwięcej spełnianiem obowiązków żony i matki,

jeśli nie wyłącznie jedwabiami i klejnotami stroju — ma być tą, w której sercu toczyły się najtragiczniejsze i najgłębsze walki wieku, ma być »boską« Wiktoryą *nata fra le vittorie, di trofei sempre, e di trionfi ornata!* Żadnego dowodu nie jesteśmy w stanie przeciwstawić tradycji, prócz przeświadczenia na wewnętrznem uczuciu opartego — ale to jest tak silne, że nam wystarcza do stwierdzenia, iż tem wielkiem imieniem ochrzczono pierwszy lepszy, chociaż bardzo piękny portret, w braku prawdziwego, który gdzieś zaginął, lub też nigdy nie istniał. Wiktorii Colonny, portret Muziana z pewnością nie przedstawia.

Dziwna rzecz! W pośród licznych portretów epoki tak dbałej o sławę i o potomności zdanie, i rozporządzającej tak wielką ilością sił artystycznych, nietylko tutaj, ale nigdzie nieznaleśliśmy dotąd takiego, któryby z wszelką pewnością dowodził, że jakiś malarz utrwalił rysy tej tak sławnie pięknej i tak znaczne stanowisko zajmującej kobiety, w czasie jej największego uroku i największych jej wpływów!

Między oryginalnymi rysunkami Michała Anioła we florenckich Uffiziach i w Windsor Castle znajduje się dwa razy powtórzone, kredką czarną rysowany szkic, na który przed parą laty zwrócono uwagę. Jest to (fig. 21) popiersie kobiece, o twarzy, mającej posągowy charakter i pełnej jakiegoś zagadkowego czaru. Ta, którą ów szkic wyobraża, o prostych a silnych i namiętą naturę zdradzających rysach, przedstawiona w profilu, chociaż z okiem badawczo zwróconem na patrzącego, w stroju głowy podobnym do frygijskich czapek weneckich dogares, na grubych, jasnowłosych warkoczach, z klejnotem na czole, z drogocennymi w uszach kolcami, w sukni haftami i perłami naszytej, w przejrzystej zasłonie na podwiązanych w górę i wezbranych piersiach — w części z marzenia wysnuta a na wpół wzięta z rzeczywistości,

tak poetycznie-fantastyczna a przytem tak realna postać — musiała być w swoim czasie głośna, i grała, jak sądzimy, nie małą rolę w życiu Michała Anioła. Doszły nas dwa współczesne lub nie wiele późniejsze, w ten sam sposób i w tym samym stroju ją wyobrażające, podług tego rysunku właśnie wykonane portrety, które prawdopodobnie wyszły z otoczenia, z bliższej lub dalszej szkoły wielkiego mistrza i oba są w polskim posiadaniu. Jeden cienkimi warstwami farby nakładany na drzewo, w konturach suchszy i delikatniejszy, ale nieśmiały i zimny, rodzajem kolorytu, ołowianą tonacją półcieniów i pewną metaliczną twardością tonów lokalnych bardziej do twórczości mistrza zbliżony, chociaż zbyt dużą starannością, brakiem maëstryi i akcentu zdradzający ucznia — w muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie. Drugi o wiele cieplejszy, szerszy i pełniejszy w liniach, malowany wezbranych farbami pędzlem, o żywych i głębokich barwach w pięknym zbiorze hr. Edwarda Raczyńskiego w Rogalinie w Poznańskim.

Co jednak najważniejsza, a co pierwsi, o ile nam wiadomo, podnosimy, to, że ślad tej zagadkowej postaci da się odnaleźć w wielkich dziełach Buonarrottego, a mianowicie w jednym z największych, bo we freskach Sykstyńskich. Na tych olbrzymich przestrzeniach, genialną wyobraźnią Tytana zaludnionych, w jednej z trójkątnych lunet, przedstawiających protoplastów Chrystusa, między dźwigającymi proroków i sybille łukami, które podtrzymują »źwierciadlane« sklepienie kaplicy; w drugiej, jeśli nas pamięć nie myli, lunecie, po lewej ręce od głównego wejścia — widzimy kobietę o czerwonych włosach, w profilu, lecz patrzącą na nas tak znacząco wprost. Siedzi ona na ziemi z wyciągniętymi przed siebie nogami, ma założone ręce na kolanach i duma. W zwojach jej sukni leży nagie dziecko z ukrytą na łonie matki głową, a nad nią silny, na pół obnażony ojciec, z troską na czole na

to dziecko patrzy i oczywiście myśli o niem. Odszukać tę lunetę łatwo. Jest pod nią napis na prostokątnej tablicy: *Zorobabel, Abiud, Eliachim*. Ta młoda a tak poważna matrona — to bezzaprzeczenia nasza postać. Ma strój zmieniony odpowiednio do innych wymagań i profil zwrócony nie na lewo, jak we florenckim rysunku i wykonanych podług niego obrazach, lecz w stronę przeciwną, ale wybitnym podobieństwem rysów, charakteru, wyrazu i całej indywidualności omylić nie może. Jeżeli przypomnimy sobie, że treść grup, stanowiących kompozycję lunet, składa się na duchową Odysseę Chrystusowych praojców, niosących ku Bogu serca swego miłość »w spokoju pełnej plastycznej piękności«, jak mówi Hettner; że »przy sennem instynktowym życiu, przy cichem szczęściu naiwnej egzystencji, przy bezwiednej i zaledwie przeczutej tęsknocie i nadziei, nie mogli ci, co w tym świecie żyli, znać jeszcze przedziału między duszą a ciałem« — to zrozumiemy, dlaczego Michał Anioł nie wahał się wpleść tego zmysłowego, lecz tak pięknego i szlachetnego typu między postacie, których »prosta wielkość najwięcej się może do antyku zbliżyć z tego wszystkiego, co jego ręce stworzyły«. Freski kaplicy Sykstyńskiej zostały rozpoczęte w maju w r. 1507 — a z grudnia tegoż samego roku, t. j. z czasu w którym geniusz ich kreacją zajęty, liczył trzydzieści dwa lat, czyli wiek najsilniejszych i najżywszych uczuć, datuje jedyny sonet świadczący, że młodość tego, co Mojżesza zaklął w marmurze, nie była wolną od wewnętrznych, a nieraz nową epokę życia zaczynających burz, że i on *in mezzo del camin di nostra vita* spotkał kobietę, co wstrząsnęła jego naturą — »której jasne włosy kwiatami złoty wieniec spletał, by na jej czole kwiatem pocałunek kłaść, której pierś giętko wiązał szczęśliwej wstążki jedwab i w której opaskę by pragnął ramiona swoje przemienić«.

Czyż wobec tego i przy tem zestawieniu dat, zbyt śmiałem jest przypuszczenie, że tą bezimienną i nieznaną dotąd — była nasza bezimienna i nieznaną? W każdym razie nie może ulegać wątpliwości, po tem cośmy powiedzieli wyżej, że ta zagadkowa i tak tajemnicza, z życiem Michała Anioła najprawdopodobniej związana postać — i Wiktorya Colonna, którą mistrz, jak się zdaje, w późnym dopiero wieku poznał — są to dwie zupełnie różne i w niczem do siebie niepodobne postacie.

Sławny obraz trybuny florenckiej, przypisywany Rafaelowi, to znowu Giorgionemu i Sebastyanowi del Piombo, uważany długo za portret Fornariny, a który, jak się Missirini domyślał, ma Wiktoryę Colonnę przedstawiać, nie może mieć z nią również nic wspólnego. Jest on arcydziełem sztuki — lecz czyż ta pełna wyłącznie zmysłowego czaru istota, o bogatych formach, o ponętnej i żywej karnacyi, o bardziej malowniczej jak posągowej piękności, z wyrazem rozkosznego i bachicznego życia na twarzy, z wieńcem zielonych liści na ciemnych włosach i ze skórą pantery, przykrywającą aksamit jej sukni, ta, którejby należało dać tyrs w rękę — mogła być w jakim stosunku z najczystszym źródłem natchnień starości Michała Anioła? Ma ona bezzaprzeczenia w sobie styl, charakter, powiemy więcej, ma majestat tryumfujących nad światem zmysłowych potęg natury — ale przypomina jedną z głośnych zalotnic Odrodzenia, Katarzynę di San Celso lub Izabellę de Luna Bandella, działała na zmysły, jak działać na nie musiała Imperia, *cortisana romana, qua digna tanto nomine, rarae inter homines formae specimen dedit*, mówiąc słowami zuchwałego napisu na jej legendowym nagrobku w S. Gregorio Magno na Coeliusie; budzi co najwięcej jakieś nieokreślone uczucia, jak pamięć dwuznacznego stanowiska wieszczki Tulii Aragony i wyobraża prawdopodobnie Beatrycę Ferrarską, faworytę Lorenza księcia Urbino, który



Fig. 21. Rysunek Michała Anioła ze zbiorów królowej angielskiej w zamku Windsor.

jednemu z największych malarzy swego czasu polecił *depingere questa sua amasia*, jak twierdzi Gaetano Milanesi.

O wiele więcej wyobrażeniu, jakie o Wiktorii Colonnii mamy, odpowiada, na nieszczęście ciężko i grubo restaurowany i na cegle malowany, portret Pontorma w »casa Buonarrotti« na »via Ghibellina« we Florencyi. Jestto w formie popiersia, wielka, silna, czerwonowłosa blondynka, o jednotonnej bladej karnacyi, o rysach posągowych, szerokich, regularnych, o oczach spuszczonech na dół, zamyślona i smętna. Mogłaby służyć za model do obrazu Diany, najsurowszej z bogiń Olimpu. Ma w sobie coś pokrewnego z Madonną karmiącą dziecko, wykonaną w młodości przez Michała Anioła w płasko-rzeźbie, znajdującej się w tym samym zbiorze, a wyglądającą jak Tetyda karmiąca Achileasa przed jakimś homerycznym domem, u stóp fantastycznych schodów, po których schodzi na pół naga — służebnica. Chociaż prócz lokalnej, niepewnej i na domyśle jedynie opartej tradycyi, żaden pozytywniejszy dowód tego interesującego portretu z Wiktorią Colonną nie wiąże, kto wie jednak, czy w nim jednym nas bladej przynajmniej odbłask jej czystej i wiekiem jeszcze niezatartej piękności nie doszedł?

Jakkolwiekby, posiadamy portret autentyczny markizy Peschara, ale pochodzący już z ostatnich lat jej życia. Ma on się znajdować gdzieś w Anglii i na kontynencie nawet najskrzętniejszym badaczom był tylko z litografii przez Campanarego publikowanej znany. Malował go Marcello Venusti, uczeń Michała Anioła i jak się zdaje podług rysunku mistrza. »Portret ten przedstawia, mówi ostatni biograf Buonarrottego, w podeszłym wieku kobietę. Śladu w nim nie znać tych włosów blond, które tak współcześni sławili. Biała zasłona wdowy zakrywa jej czoło, otacza głowę i spada na ramiona i piersi. Postać wyniosła, siedzi wyprostowana w czarnej aksamitnej sukni i nie opierając się na krześle, trzyma jedną

rękę wyciągniętą na poręczy a drugą na otwartej księdze leżącej na kolanach. Wyraz spokoju w twarzy z lekkim odcieniem cierpienia w oczach i ustach. Głębokie rysy, które los na jej licach wyżłobił, są szlachetne i pełne energii. Robi wrażenie osoby wiekowej, ale trzymającej się jeszcze o własnej niespożytej sile i niezłamanej«...

Jasną jest rzeczą, że ta w przedśmiertnych latach klasztoru nowicyat odbywająca pani, nie daje nam wyobrażenia o czasie światowych tryumfów heroiny Odrodzenia, i że z trudnością służyć może za kryterium autentyczności innych, powyżej wymienionych, a zawsze młode kobiety przedstawiających portretów. Z tych ostatnich zaś każdy jest inny, jeden do drugiego ani rysami, ani kolorem oczu, ani odcieniem włosów, ani charakterem niepodobny, tak że nie wiemy dotąd, jak Wiktoryja Colonna w najświetniejszej epoce życia wyglądała. Powiedziałybyś, że los przez wzgląd na jej dziejowe a tak poetyczne i tak głębokie znaczenie, chciał ją pozostawić jaśniejącą w natchnieniach poetów i w wyobraźni współczesnych, jakby w sferze nieokreślonego i ponad wszelką ziemską formę wyższego ideału.

W ten sposób, pałac Colonnów, nietylko portretów Julii i Liwii, ale również Joanny i Wiktoryi nie posiada. Mówiliśmy, że portrety tych dwóch sławnych kobiet powinnyby malować najwięksi malarze wieku, a jednak portret pierwszej z nich, zawczesny — Rafael tylko kończył, a portret drugiej, zapóźny, Michał Anioł tylko zaczął.

IV.

Widzieliśmy to co było wdziękiem i ozdobą Colonnów; zastanówmy się nad tem co stanowiło ich znaczenia podstawę i siłę. Mówiliśmy o bohaterkach, pomówmy o bohaterach. Przeglądaliśmy portrety, których

tutaj nie ma; przejdźmy do tych, które tu są i na zakończenie zdajmy sobie sprawę z męzkich typów rodu.

Zdaje się, że ten ród, tak jak znaczna część wielkich rodów rzymskich był germańskiego pochodzenia i że sięgał początkiem Alberyka z Tusculum, znanego z historii sławnej Marozii w IX. i X. w. Faktem jest, że ogólnikowa tradycja tych barbarzyńskich źródeł, tułała się niewygasła jeszcze w XV. w. Niemieckie kurfürsty i herzogi winszujące Marcinowi V. papieżta, woływały się na dalekie z nim pokrewieństwo. Sam papież w liście pisanym do Władysława Jagiełły mówił o związkach krwi łączących go z domem Brandeburskim, co dało powód do późniejszych sarkastycznych żartów Fryderyka W. W. XI w. jakżeśmy o tem wzmiankowali na początku, wypłynęli już Colonnowie na widownię dziejów pod swoim własnym nazwiskiem, a w następstwie biorąc czynny udział we wszystkich walkach społeczeństwa rzymskiego, zespolili się i złączyli z niem w zupełności, zatracili pierwotne obce cechy i wyrosli na tak potężną i typową włoską rodzinę. Możemy dzisiaj o nich mówić jak o rodzie wygasłym. Proces ich dziejowego rozwoju zamknął się przed sądem historii. Rola ich się skończyła. W spadkobiercach ich uszczuplonych fortun i ich nazwiska doszły nas zaledwie cienie wielkiego imienia, *magni nominis umbra*...

Z rasowych instynktów, z głuchych rodowych tradycji, tak jak z dobrze zrozumianego interesu wreszcie, byli Colonnowie Gibellinami, co im nadawało niezwykle stanowisko i szczególniejszą wydatność. Historia średniowieczna streszcza się ostatecznie w olbrzymiej walce władzy świeckiej cesarstwa z władzą duchowną papieżta, a na gruncie włoskim w uosabiających tę walkę krwawych zapasach Gibellinów i Gwelfów. Z pewnego stanowiska w abstrakcyjnym świecie idei, było to ostatecznie starcie umarłej bezpowrotnie, chociaż jeszcze tak

żywej klasycznej przeszłości z rodzącemi się i wyrabiającymi pojęciami średniowiecznego chrześcijaństwa. Gibellini stały przy dawnych prawach i dążyły do odzyskania utraconej wielkości; Gwelfy usiłowały stworzyć nowy stan rzeczy. Stronnictwo pierwszych było konserwatywne i arystokratyczne; drugich demokratyczne i popularne. To wszystko co w zbarbaryzowanym społeczeństwie pozostało z rozbitej państwowej organizacji starożytnego świata i co żyło wspomnieniami klasycznej kultury, znalazło dla swych wyobrażeń i aspiracyj wyraz w politycznym programie Gibellinów. Tak teoretyczne zasady, jak najpraktyczniejsze interesa tych ostatnich najściślej z cesarstwem wiązały. Ich chaotyczny ale pełen uroku ideał polegał na wskrzeszeniu rzymskiego »imperium«. Starożytne państwo rzymskie, wedle ich pojęć, nie ziemską stało potęgą, lecz wolą opatrności bożej, jako niewzruszona i niczem niezastąpiona, a w dosłownem tego wyrazu znaczeniu — prawdziwie katolicka monarchia, ustanowiona raz na zawsze i na wszystkie czasy, mówiąc słowami twórcy »Boskiej komedyi« w *Convito*. Monarchia ta więc przeznaczona była do panowania nietylko nad Włochami lub nad Niemcami, ale tak jak kościół nad światem, i mimo klęsk jakie na nią spadły, nie przestawała istnieć, lecz trwała tak nieprzerwana i niezmieniona w zasadzie, jak w starożytności. Należało tylko wolę opatrności zrozumieć i wielkiej przeszłości chwałą się przejąć, aby jej przywrócić minioną świetność. Z drugiej zaś strony, stronnictwo to, złożone przeważnie z patrycyatu świeżo rozwiniętych miast i z feudalnej arystokracji, walczącej o utrzymanie starych i uzyskanie nowych rodowych przywilejów, z ukracającą indywidualne wybryki i absorbującą despotyzm jednostek władzą papieżów — zmuszone było ze względu na stanowisko i na najdotykalsze interesa, szukać przy każdej sposobności i przy

każdem pojedynczem zajściu pomocy i oparcia u tych, do których się odnosił ten polityczny ideał. Tak pod teoretycznym zatem jak pod praktycznym względem w cesarstwie spoczywała jego racya bytu i jego punkt ciężkości. Dla Gibellinów, ci, co nosili »żelazną« koronę lombardzką i »srebrną« akwizgrańską mieli jedni prawo do »złotej« rzymskiej korony i byli prawowitymi spadkobiercami tak Teodoryka jak Augusta i Juliusza Cezara. Za każdym razem, co się na szczycie Alp nowy elekt niemiecki pokazał, poruszał się w nich stary duch państwa rzymskiego od lombardzkich nizin półwyspu aż po krańce Sycylii. W oczach ich wszystkich jak w oczach Danta, prastara stolica świata, niby »żałobna wdowa« wyciągała do niego ramiona, wołając: *Cesare mio, perchè non m'accompagne?* Jednem słowem, zamglona i porwana, przez najciemniejsze wieki historyi, jak jasność światła przez czarne chmury przeszła, ale olbrzymia tradycya starożytności ożywiała ich, budziła w nich przeświadczenie jakiejś nadzwyczajnej społecznej roli, jakiegoś opatrnościowego posłannictwa, rozpierała im piersi i rzucała na ich czoła ten dumny odblask, z którego niezatartem piętnem do potomności przeszli.

Dodajmy do tego, że w Rzymie leżał punkt wyjścia i punkt dojścia tych dążeń, że przez Rzym i dla Rzymu te walki się toczyły i to życie wrzało, że przy przewadze jednego czy drugiego stronnictwa, przy zwycięstwie Gibellinów czy Gwelfów, Rzym pozostawał zawsze Rzymem i że nie było siły, któraby potrafiła pozbawić wieczne miasto tego uroku, jaki je w oczach ludzkości otaczał. Skoro jakiś dworak radził jednemu ze średniowiecznych a najmniej z Gibellinizmem sympatyzujących papieży, aby w chwili największej swojej potęgi, przeniósł stolicę Cesarstwa i Papieztwa gdzieindziej, ten mu odrzekł, że tego jednego uczynić nie jest w stanie, że wtedy pierwszy lepszy prefekt Rzymu byłby Cesarzem, a pierwszy

lepszemu biskupowi rzymskiemu Papieżem i że czy będzie chciał czy nie, Rzym »głową rzeczy« ludzkich pozostanie: *velimus, nolimus enim, rerum caput Roma erit*. Naturalnym tego następstwem być musiało, wyjątkowe znaczenie tak dla Włoch całych, jak pod pewnym względem dla świata, tego wszystkiego co w Rzymie przeważną rolę grało, a więc Gibellinizmu rzymskiego, a co za tem idzie rodu, który go reprezentował i tak jego interesa jak namiętności ze sobą zsolidaryzować i w sobie skupić potrafił. Jako naczelnicy Gibellinów rzymskich stali się Colonnowie wskutek tego moralnymi przewodzcami całego gibellinistycznego ruchu we Włoszech. Siła położenia wysunęła ich naprzód tak na przedstawicieli Cesarstwa, jak na zastępców samych Cesarzów w stolicy świata. Na ich kolumnie oparła się korona państwa rzymskiego. Objawiło się tu w symbolicznym niejako a tak wymownym i na wyobraźnię mas działającym znaku. W czasie koronacji Ludwika Bawarskiego w r. 1328 nie biskup i nie papież, ale Sciarra Colonna kładł koronę Karola W. na głowę nowego pomazańca w kościele św. Piotra i odtąd Colonnowie umieścili rzeczywiście koronę na swej kolumnie herbowej. Nic więc dziwnego, że duma wspólna przedstawicielom tych samych przekonań i wyznawcom tych samych zasad, urosła w nich do wysokości tego stanowiska i że wśród dumnych Gibellińskich rodów, ich ród stał się najpierwszym i najdumniejszym ze wszystkich.

To znaczenie Colonnów wystąpiło szczególnie w czasie kiedy papież rezydował w Awinionie i kiedy wieczne miasto opuszczone przez przywiązanie doń władze i rzucone na pastwę stronnicych walk wewnętrznych, zwracało mimo to uwagę świata na siebie i przy całym upadku, zniszczeniu i nędzy nie traciło wpływu i wiekowej powagi. Mało jest historycznych wspomnień, któreby tak pociągały ciekawość umysłu, jak stan Rzymu

owych lat XIV. stulecia. Odtworzyć go sobie łatwo możemy na podstawie opisu Pogia z początku XV w. w piśmie *de varietate fortunae urbis Romae et de ruina ejusdem*.

Stolica świata przedstawiała widok godzien lamentu izraelskich proroków. Rzym Cezarów i Papieży był już cmentarzem dwóch cywilizacyj, jednej skończonej a drugiej ledwo zaczętej. Stare mury Aureliana przez barbarzyńców kilkakrotnie niszczone i naprawiane, złożone z marmurów, to znowu z cegły, z rumowisk, ze skorup, obdarte, rozwalone w niektórych miejscach, najeżone poszczerbionemi wieżami — otaczały olbrzymią a w znacznej części pustkami zaległą przestrzeń. Pola zarosłe trawą, zamienione na pastwiska, zasiane na gruzach i zgłiszczach zbożem lub zapełnione w nizinach bagnami, nad któremi nieustające się mgły unosiły, ciągnęły błąkający się wzrok gdzieś w nieskończoność. Na szczytach wzgórz stały samotne kościoły i klasztory »owiane febrycznym powietrzem« — a u ich stóp rozciągały się jak nieliczne oazy na tej wilgotnej pustyni, poprzerywane pustymi placami i wielkimi śmietnikami, pojedyncze kwartały miasta, o krzywych, wązkich i ciemnych uliczkach, o bruku starorzymskim, noszącym jeszcze jak w Pompei ślady starożytnych kół, zabudowane domami wspartemi gdzieniegdzie na dawnych monumentalnych arkadach, z wysokiemi poczernionemi piętrami lub pięterkami zlepienemi z cegieł, zkleconemi z drzewa, o występujących i stykających się z przeciwnych stron balkonach i erkerach. Tu i owdzie nakoniec sterczały, nadając temu obrazowi nieporównany charakter, stanowiąc jakby kościoskład tego jedyne go w swoim rodzaju kompleksu, jakby granitową podstawę przeglądającą wyrzuconemi w górę wierzchołkami, z pod napływów geologicznych formacyj — dumne ściany dawnych pogańskich świątyń, łuków tryumfalnych — Palatyn, Septizonium Septima Sewera, Termy jedno czy drugie,

grobowce Adryana czy Augusta — nareszcie kolosalny Amfiteatr Flawiana. Te powiedziałybyś ręką olbrzymów a nie ludzi wzniesione, jakby wielkimi otworami swych szczerb i arkad na tle nieba wiekom urągające i nad tem wszystkiem królujące mury, pokryte były zielenią i oblepione masami domóstw i lepianek tak do nich przyczepionych jak gniazda jaskółcze. Z ciosów opadłych z ich sklepień, wydartych z ich fundamentów, boków i skrzydeł, podniosły się w pobliżu, stworzone jak Ewa z Adamowego żebra, kościoły. W Colosseum mieściły się bractwa miłosierdzia, szpitale i klasztory żeńskie. Kapitol był zrujnowaną w znacznej części fortem otoczoną winnicami. Między łukami Tytusa i Septima Sewera biegnącą drogę zapełniały rumowiska. Na Forum pasły się woły i trzoda chlewna, obeliski i fragmenty kolumn leżały wśród zielska; czasami błyszczał w świetle na starym postumencie jakby przez ironią losu ocalały marmurowy biust Cezara o surowym profilu lub posąg z sarkastycznym uśmiechem Fauna, czy też z wyzywającym gestem Bachantki. Przed starą konstantynowską bazyliką Lateraneńską, tą *omnium ecclesiarum urbis et orbis mater et caput*, stał konny pomnik Marka Aureliusza, a obok niego, dzisiejsza kapitolińska wilczyca z paszczą rozwartą, wychudła i wyjąca, bez tej pary tłustych bliźnięt, którą do niej dorobił de la Porta w XVI. wieku. Na szczytach starożytnych gmachów zamurowane zakonnice słały z tych wysokości ku Bogu prośby i jęki, pełne żalów i pragnień skołatanych burzami ludzi a dzwony wież kościelnych na wzgórzach rozmawiały ze sobą o minionej wielkości... Ta głęboka i tęskna melancholia, która dzisiaj stanowi smutny urok rzymskiej Kampanii, panowała nad całym miastem. Niosły ją wiatry z odkrytego widnokrzęgu, od Ostii, od błot Pontyjskich, od gór Sabińskich i Albańskich, szlakiem wodociągów, etapami zapomnianych bazylik i grobowców,

zwijając w kłęby mgły bagien i Tybru, falując łąny trawy i poruszając badyle i chwasty na zwaliskach.

Na taki widok przedstawiającem cmentarzysku, wśród tych ruin, lepierek i pustek, roił się ubogi, dziwaczny, barwny a przytem dziki świat średniowieczny. Życie główne skupiało się koło rezydencyj wielkich feudalnych rodów, Colonnów i współzawodniczących z nimi a na czele Gwelfów rzymskich stojących Orsinich — które przebywały przeważnie w swoich zamkach zamiejskich, ale miały czasowe siedziby w obrębie miasta. Colonnowie na »Monte Viminale« u stóp Kwirynału; Orsiniowie na polu Marsowem, u stóp kapitolńskiego wzgórza, obok teatru Marcellusa, zamienionego na fortecę. Jedni i drudzy zbroili ludność miejską swych posiadłości i wydzielali sobie z kolei każdą piędź ziemi i każdą ruinę. Przez całe lat szeregi, zamknięci w termach lub amfiteatrach jak w twierdzach, lub tworzący na placach i ulicach barykady z rozebranych gmachów, z marmurów, posągów i rumowisk, toczyli bój zawzięty. Lecz kiedy wśród zgiełku, szczęku oręża i wrzawy tych walk domowych słychać było z jednej strony podwójne hasło: *Orsini e la Chiesa!* — to z drugiej odzywał się jeden tylko okrzyk: *Colonna!* Ta ostatnia nazwa wystarczała samej sobie, nie potrzebowała żadnego dodatku, miała dość samodzielny wymowę, aby sama przez się skupić stronników i ożywić walczących.

Wtedy to, pod demoralizującym wpływem wielkiej schizmy kościelnej, tracąc wiarę w siłę pontyfikatu, który mimo usiłowań najgłębszych umysłów i najznakomitszych charakterów wieku do Rzymu nie wracał — ci nawet co z natury swoich przekonań, najbardziej Gibellinom powinni byli być przeciwni — zaczęli ku nim zwracać oczy. Petrarka był Gwelfem a jednak największej przyjaźni dał Colonnom dowody i nie napróżno głosił sławę »tego wielkiego latoryńskiego nazwiska, tej

chwały pełnej kolumny», na której się opierały Włoch nadzieje: *Gloriosa Colonna in cui s'appoggia nostra speranza, e' l gran nome Latino!* Z drugiej zaś strony, nie było gromów dość silnych, przekleństw i ekskomunik dość strasznych, którychby o władzę swą zazdrośni papieże na ten ród nie rzucili. Nie jedna bulla w kolei wieków poświęcona była temu »jaszczurczemu gniazdu« i zaczynała się od słów: *improba domus sive progenies de Columna*. Pioruny wszelako padały w dąb co wieki pamiętał, wstrząsały konarami, rysowały korę, ale nie wzruszały korzeni. Przeciwnie — ożywiały w nim soki żywotne, budziły energią, otaczały go tem większym urokiem i przyczyniały się do jego wzrostu.

Co więcej, ród rósł w potęgę, nietylko własną zasługą, nietylko protekcją cesarską, nietylko nienawiścią, ale i łaską papieżką. Trudno jest nawet orzec, który z tych ostatnich bodźców, czy nienawiść czy łaska pchnęły go silniej naprzód?

Kto zwiedzał bazylikę Laterańską, ten musiał zwrócić uwagę na cztery w niej może najbardziej interesujące papieżkie pomniki, z trzech po sobie następujących stuleci, z XIII, XIV. i XV, przenoszące nas bliżej w te czasy i przypominające źródło materyjalnej i moralnej fortuny Colonnów. Pierwszym z nich jest sławna mozaika Jakóba de Torriti w głównej ołtarzowej absydzie. Na złotem jej tle, błyszczącym w półcieniu, widzimy wśród wielkich figur apostołów i świętych, drobnemi a barwnemi kostkami *smaltu* w cemencie inkrustowaną małą klęczącą postać, pełną hieratycznej powagi, w spiczastej mitrze na głowie, na której wyniosła i majestatyczna Najświętsza Panna kładzie opiekuńczą dłoń. Drugim jest za ołtarzem trybuny w tym absydialnym korytarzu, który się leonińskim portykiem nazywa — wielki kamienny posąg, na postumencie zdobnym w mozajkowane stylem Cosmatów ornamenty. Przedstawia on również postać

kłęczącą, owiniętą w dalmatykę o szerokich fałdach, z pod których wyglądają olbrzymie trzewiki, o podszwach tak wysokich jak koturny, na bokach rzeźbami pokrytych. Ma ona ręce złożone do modlitwy i podniesioną w górę głowę, w takiej samej jak na mozażce spiczastej mitrze, o dwóch wstążkach czyli tak zwanych *pendulac*, spadających na ramiona. Twarz nalana, okrągła i ogolona, oczy wypukłe i wytrzeszczone, robota niezgrabna i gruba — wszystko to razem robi ten posąg podobnym do piernikowej figury, wykonanej na świąteczny dar dla dzieci Guliwerowego Brobdingnaga, a jednak nie pozbawia go charakteru. Cały wiek XIII. z ciemnotą przesądów, z uczonością scholastyki, z fantazyami ujętymi w logiczne formuły staje żywy przed nami wobec niego. Domyślamy się że człowiek, co takie trzewiki nosił nie mógł pewnym krokiem stąpać po ziemi; czujemy, że jakaś ciężka mgła otaczała przed tą twarzą świat i że te wielkie na wierzch wyrzucone oczy patrzyły somnambulicznie przed siebie. Powiedzielibyśmy chętnie, że nasz polski mistrz Wincenty — miał wiele rysów temu typowi pokrewnych. Oba te przedstawienia wyobrażają jedną i tą samą osobę, papieża Mikołaja IV. Manzi, który przebudował prastarą konstantynowską bazylikę — raz małego wśród niebieskich sfer i obok kolosalnych świętych, jako fundatora budynku — a drugi raz wielkiego na padole płaczu w posagu prawdopodobnie przeznaczonym na grobowiec.

Otóż ten papież panował tylko lat cztery i nie pozostawił głośnych czynów za sobą, lecz przez ten krótki czas wzbogacił Colonnów wielkimi obszarami ziemi od Rzymu aż po Palestrynę i był prawdziwym założycielem ich potęgi. Za Innocentego III. już kardynał Jan Colonna musiał mieć znaczenie skoro brał skutecznie w opiekę św. Franciszka z Assyżu, lecz odtąd dopiero cały ród zbiorowo uważany zaczął grać wybitną dziejową rolę.

Trzeci pomnik, to fresk Giotta — jedyna pozostałość cały kiedyś kościół pokrywających dekoracyj — w drugi filar bazyliki od strony prawej nawy wprawiony. Fresk ten przedstawia Bonifacego VIII. Gaëtani, dającego z laterańskiej logii błogosławieństwo *urbi et orbi* w czasie sławnego jubileuszu w r. 1300 i budzi niezwykły interes dlatego, że jest współczesnem wyobrażeniem tego gwałtownego, energicznego, a pod każdym względem niepospolitego człowieka, pędzlem największego malarza wieku wykonanem. Nie uderza może taką wymową gestu, jak owa statua dłuta Andrzeja Pisani przez Perkinsa opisana, którejśmy napróżno we florenckich ogrodach Strozich szukali. Papież w nim nie siedzi tak jak tam na tronie w pontyfikalnym stroju, z ramionami wyciągniętymi przed siebie i obciętymi dla zaświadczenia tej bezwładności, na jaką go straszne losy skazały. O silnej, energicznymi bruzdami pożłobionej twarzy, ogolony także, z lekka pochyloną głową, w wysokiej spiczastej białej mitrze z krzyżem u wierzchu, z dwoma *pendulae* spadającymi z boków jak loki na barki, stoi on na jasnym tle nieba, między dwoma klerykami i podniesioną w białej rękawiczce ręką błogosławi. Przy surowym i namaszczoneym wyrazie, przy naiwnej sztywności konturów, przy barwach spłowiałych i poczernionej dy-mem kadzielnic i lamp karnacyi, robi ten, jak relikwia drogi, a tak ciekawy portret jakieś mistyczne wrażenie. Przypomina niektóre bizantyjskie, lub za takie uchodzące obrazy i chociaż pod stylistycznym względem tak od nich różny, pozwala przypuszczać, iż był kiedyś przedmiotem kultu; niesie myśl w tę noc zamierzchłych wieków, oświeconą łunami wiary, rozjaśnioną księżycowych tęcz fantazyi odblaskiem, poprzecinaną błyskawicami mężkich czynów, w której ciemnościach rósł tajemniczo, jak z nasienia drzewo — *crescit occulto velut arbor oevo* — nowożytny rzeczy porządek. Bonifacy VIII, to najwię-

kszy i najzaciętszy wróg Colonnów. Lecz któż przyczynił się więcej do dania im prawdziwie historycznej głośności, kto im protekcję Francji zapewnił? Rękawica Sciarry rzucona mu w twarz w Anagni, to nietylko świadectwo zuchwałości wybującej na podstawie środków zyskanych w wirze średniowiecznych walk, to dla nich zarazem najpewniejsza rękojmia przyszłości.

Nakoniec czwartym i ostatnim pomnikiem jest rzeźbiona i świeżym już podmuchem Odrodzenia owiana płyta bronzowa w kościelnym pawimencie przed wielkim ołtarzem, przedstawiająca Marcina V. Colonnę. Wykonał ją, jak się zdaje, Simone Ghini, ten sam, który rzeźbił z Antonim synem Piotra Averulino, zwanym Filarete, znane wszystkim bronzowe podwoje św. Piotra i najpiękniejsze z licznych, najwięcej życia mające, delikatne i subtelne, uśmiechnięte i naiwne, dekoracje w *Tempio Malatestiano* w Rimini. Płyta ta dowodzi, że ten mało znany artysta był w stanie się skupić i stworzyć dzieło nietylko poetyczne i wdzięczne, ale co ważniejsze pełne charakteru i siły. Marcin V. zakończył wielką schyzmę w kościele i przywrócił Rzymowi tron apostołski, lecz był w większym jeszcze stopniu tem dla Colonnów, czem napiętnowany tak za nepotyzm przez Danta Mikołaj III. dla Orsinich. Uzyskał u Joanny królowej neapolitańskiej dla jednego ze swoich braci księstwo Amalfi i Venosa, dla drugiego księstwo Salerno i hrabstwo Celano; zrobił trzeciego Lorenza hrabią na Albie i nadał im wszystkim prawem dziedzicznym tyle dóbr w obrębie świeckiej swej władzy, że wkrótce stali się panami całego Latium.

Widzimy zatem, że ukryte, w ogromie laterańskiej bazyliki ginące, jakimś dziwnym wypadkiem w niej razem zebrane, ale dla kogoś, co je raz widział, niezapomniane pomniki, przyjść muszą na myśl, skoro się średniowiecznych początków znaczenia tej rodziny szuka.

Mikołaj IV. dał jej fundament, Bonifacy VIII. straszną i groźną chwałę, Marcin V. nakoniec wielkie środki w rękę; wszyscy chcąc czy nie chcąc pracowali na stworzenie materyjalnej i moralnej potęgi, która była ustawicznem dla papieztwa niebezpieczeństwem.

Taki był początek i taki przez czas wieków średnich rozwój tego potężnego Gibellińskiego rodu. Niezwykle to musiały być osobistości, co wówczas ten ród przedstawiały i jak Tytany szturmowały Olimp, by bogów strącić ze szczytu. Ludzie zuchwali, o instynktach na wpół dzikich, czujący w żyłach krew barbarzyńskich praojców, o temperamentach gwałtownych, o naturach prędkich do czynu, o obyczajach grubych i surowych, o muskulaturze stalowej, o oczach krwią nabiegłych i o głosie doniosłym, »w koszulach z drutów i w czepcach z ołowiu«. Gardzący motłochem, a nieraz ze swej wysokości zstępujący do niego, używający powszechnie uznanej powagi, a niecofający się w danym wypadku przed mordem i rabunkiem, przeświadczeni o nadzwyczajności swego pochodzenia i o wielkości tej starożytności swego pochodzenia i o wielkości tej starożytności tradycyi, którą, jak spuściznę po Gracchach, Syllach i Maryuszach, z podniesioną głową przez życie nieśli. Prawdziwie arystokratyczne typy, w których się streścił stopiony w jednolitą całość różnorodny a tak posępny charakter Włoch średniowiecznych.

Z pomiędzy nich występują wyraźniej ci dwaj bracia, z których jeden, po raz pierwszy kładł złotą koronę na głowę króla niemieckiego, jako wybraniec rzymskiego ludu, a drugi, pierwszy także koronę laurową na czoło największego współczesnego poety w imię starożytnych i klasycznych podań. Tamten, Jakób Colonna, zwany *Sciarra*, wspomniany już przedtem, rozpoczął pod tym przydomkiem nową gałąź rodziny. Krył się przez lata w trzciniowych gąszczach wód Anzio i żył jak rozbójnik, co mu tę nazwę znaczącą »bój« czy też »rozbój«

nadało. Pierwszy pan Rzymu w następstwie, głowa stronnictwa, senator, podesta i naczelnik wielu miast, godził ostrzem miecza w pierś namiestnika Chrystusowego w płonąącym papieżkim pałacu i jako reprezentant państwa rzymskiego, przyjmował klęczącego przed nim następcę Cezarów na okrągłej porfirowej płycie, na tej *rota porphyretica*, na której papieże witali cesarskich elektów u wejścia do watykańskiej bazyliki. Ten zaś, Stefan Colonna, mniej może twardy i bezwzględny, a równie wybitny, miał niemało rysów, które ideał rycerstwa stanowią: *Magnanimo, gentil, constante e largo*. Przejęty miłością dla pamiątek starożytności, oprowadzał już w późnym wieku Petrarke, jak Wirgiliusz Danta, a raczej jak Solinus Fazia degli Uberti w *Dittamondo*, po ruinach Rzymu i objaśniał je na podstawie legend w *Mirabiliach* zebranych; witał poetę mową na Kapitolu; przytem imponował wzrostem, postawą, wyrazem twarzy. »Wielki Boże, mówi pieśniarz Laury po swych kapitoliańskich tryumfach, co za majestat w tym starcu, co za głos, czoło i oblicze, co za siła ciała i ducha! Zdawało mi się, że widzę Juliusza Cezara, czy też Scipiona Afrykańskiego, tylko, że jest on o wiele od nich obu starszy. Od lat siedmiu, jak go ostatni raz w Rzymie widziałem, a raczej od lat dwunastu, kiedy go poznałem w Avinionie, nie zmienił się w niczem«. Nakoniec, dumny jak prawdziwy Gibellin, uważał to sobie za ujmę, iż dał się ludowi rzymskiemu pasować na rycerza, a skoro po latach walk, osiwiaty w bojach, stracił wszystkich synów w zapasach z Rienzim, nieugięty nieszczęściami rzekł z rezygnacją: »niech się dzieje wola Boża, lepiej jest umrzeć, niż znosić chłopskie jarzmo«, *fial voluntas Dei, et certo satius est mori, quam unius rustici jugum pati!*

Żaden nagrobek jednak tych postaci tak pełnych energii i siły w bronzie lub kamieniu nie utrwalił, a tem

bardziej żaden nas ich portret nie doszedł. Portrety pałacu Colonnów prowadzą nas szeregiem charakterystycznych na swoje czasy typów przez kilka stuleci, lecz rozpoczynają się prawie dopiero że z XV. wiekiem. Prawie, mówimy, najstarszy z nich bowiem przedstawia Lorenza hrabiego na Albie, brata papieża Marcina, ale pochodzi z epoki *cinquecento*. Ma on tę szczególniejszą wartość, że wiąże niejasną średniowieczną przeszłość z lepiej nam znanym biegiem renesansowych a w następstwie nowożytnych dziejów rodziny.

Uderza w nim typ pośredni, w części jeszcze głową, umyślem do średnich wieków należący, a w części odczuwający nowe potrzeby; typ, który przy całej swej krewkiej i feudalne czasy znamionującej brutalności, utracił już jednolitość i prostotę charakteru, zmiękł nieco pod wpływem prądów humanistycznego powietrza, i w którym silne a kątownate arystokratyczne rysy zaczęły się zaokrąglać i przybierać mieszczańskie cechy, tak właściwe XV. stuleciu. Widzimy go jasno występującego na czarnem tle obok okna otwartego na Rzym, z kolumną Trajana, czy też Marka Aureliusza w perspektywie, jako z aluzyą do godła i nazwiska rodu. O szerokich konturach twarzy wystającemi policzkami znacznej, nalany, z ryżą brodą i takimże zarostem, ze spojrzeniem bezwzględnem w siwem i ostro naprzód patrzącem oku, niesympatyczny, chociaż niepozbowiony pewnej pozornej dobroduszości w wyrazie ust, ma powagę i spokój rachujący na papieżką brata opatrność; nie przeczuwa iskier tlejących pod popiołem i tego pożaru, w płomieniach którego miał później w drewnianej wieży swych palestryńskich posiadłości zginać. Ubrany w czarną oponcę bez rękawów, obszytą jasnem futrem na jaśniejszej nieco jedwabnej sukni i w czarny trójkątny beret na głowie, którego ciemna barwa i sztywność ten poważny i pedantyczny nastrój jeszcze podnosi. Krajobraz

złączony z tłem Rzymu, malowany trawiastymi tonami o niebieskawych odcieniach przypomina roślinność w obrazach niderlandzkiej szkoły Florisa. Lorenzo Colonna zmarł w r. 1425, a Floris się w r. 1520 urodził. Ten zatem germański prędeż jak włoski, ale bardzo charakterystyczny portret, odtwarzający postać, w której jakby przez *atawizm* cechy germańskie również zmartwychwstały, tak jak opisany przez nas portret Pogia, musi być kopią wizerunku wcześniejszego.

Lecz bieg coraz ważniejszych w doniosłości swej wypadków był szybki, zwyciężkie Odrodzenie opanowało stolicę świata i zaczęło prawa swe dyktować na Watykanie. Te wielkie renessansowe typy, których w pierwszej połowie XV. w. szukamy we Florencyi, panują w końcu XV. i na początku XVI. w. w Rzymie. Następuje stopniowa ewolucya pojęć, przekonań, uczuć i instynktów; otwierają się upusty i cały zasób nagromadzonych, a w ciasnych poprzednich stosunkach duszących się pierwiastków, wydobywa się na wierzch i płynie szerokiem korytem. Skoncentrowane, zamknięte w sobie i ponure, nieprzystępne i twarde, a zdobyciem stanowisk i pomstą doznanych krzywd jedynie zajęte osobistości przetwarzają się we wnukach i prawnukach w ludzi zupełnie innych. Zrzucają z siebie munsztuk moralnego przymusu, który rzadko kiedy wystarczał do okiełznania pradziadów, ale wpływał na utworzenie nieraz z ich życia pasm ze zbrodni i z żalów pokutnych utkanych, buntują się przeciwko wyższemu prawu, któremu, jak przeznaczeniu, bez protestu ulegała przeszłość i chcą być sami swych losów panami. Ideał jednostronny wieków poprzednich rozszerza się w nich i uzupełnia; odnosi się to tak do ciała, jak do duszy, do sił fizycznych, jak i moralnych. Puszczają wodzę wszystkim popędom i starają się wydobyć ze swych organizacyj wszystkie skarby, dary i talenta, bez względu na ich zastosowanie,

aby je wszystkie rozwinąć, spotęgować, ze wszystkich skorzystać i wszystkimi zabłysnąć zewnątrz. W przeciwieństwie do skupionych średniowiecznych natur, są to ludzie zwróceny do świata, ekspansywni, chciwi wiedzy, wrażeń i upajający się sławą, z otwartymi w nieskończoność horyzontami przed oczyma. Odpowiadają zuchwale za swoje czyny, nie znają wstydu; czem była dla tamtych cnota — *virtù*, tem stała się dla nich *wirtualność*, która tak łatwo się łączy *con sceleratezza*. Umieją sztukę zastosować do życia i tylko tem gardzą, co słabe, co w walce o byt konkurencyi nie wytrzyma, co się formalnej piękności sprzeciwia, lub się z godnością we właściwy im sposób pojętą — nie godzi. Każdy z nich z zimną krwią panuje nad swych władz zapasem i silną dłońią dzierżąc cugle losów w dłoni — prowadzi je śmiało do celu. Nietylko psychiczna, ale i fizyczna ich organizacya uległa zmianie; nietylko psychologiczny, ale i fizyologiczny ich ustrój stał się inny. Po postawie i charakterze głowy poznać to można na pierwszy rzut oka. Mieszczkańskie cechy XV. wieku przechodzą w imponujący i prawdziwie pański typ. Kość pacierzowa się wyprostowuje, oczy i włosy ciemnieją, dolna część twarzy się rozszerza i nabiera siły, rysy stają się regularniejsze, wzrok ma więcej natężenia, na ustach osiada zdradzający pewność siebie, nieco sarkastyczny uśmiech i całość dostraja się do tego spokoju, który wygląda jak daleki odbłask starożytności.

Takim jest portret głośnego Pompejusza Colonna, którego żywot Paweł Jowiusz opisał, a pędzel Lorenza Lotto tutaj przedstawił. Powiedziałbyś, że kipiąca lawa średniowiecznych namiętności wlała się w renesansowy kształt i przeszła zastygła w nim do naszych czasów. Obdarzony niepospolitemi zdolnościami i naturą skłonną prędzej do żołnierskiego, niż do duchownego życia, przeznaczony przez rodzinę wbrew powołaniu do ko-

ścielnej karyery, księżę kościoła, kardynał, który jedenaście biskupstw i dwa arcybiskupstwa połączył w swem ręku, ustąpił papieżkiego tronu Juliuszowi Medyceuszowi, lecz Klemensowi VII. nie mógł nigdy tego przebaczyć. Pomagał hordom Frundsberga i konnetabla de Bourbon do rabunku Rzymu; sam na czele zbrojnych band swych latyńskich wasalów ten rabunek rozpoczął i byłby go z równą zaciętością prowadził do końca, gdyby widok ogólnego zniszczenia nie obudził w nim litości nad upadłą ojczyzną i wiekowem własnego rodu siedliskiem. Wszystko mu było wolno, wyrzuty sumienia snu mu nie odbierały, w skrupuły się nigdy nie bawił. Ubrany w purpurę męczenników ubiegał się o łaski najpiękniejszych kobiet; przejęty klasycznymi wspomnieniami prowadził w kole humanistów dialogi o rozkoszach życia; władał piórem nie gorzej od najlepszych współczesnych pisarzy i w poemacie: *de laudibus mulierum* sławił dziwnym, jak na kardynała językiem, wdzięki Izabelli Filamarini, księżnej Salerno. Nakoniec po oswobodzeniu papieża, skoro musiał Rzym opuścić, ratując się łaską cesarską, przyjął w imieniu Hiszpanii rządy nad królestwem Neapolitańskim i jak prawdziwy prałat pierwszej połowy XVI. w. umarł w Neapolu, z przejedzenia się świeżemi figami, patrząc na Tyberyuszowe Capri i na szczyty Pauzylipu, na rękę najbliższego swego przyjaciela i domownika, tegoż samego Niphusa, o którego dwuznacznych panegirykach Joanny Aragońskiej mówiliśmy powyżej. Portret Lotta wyobraża go w purpurze i trójkątym czerwonym berecie. Trzyma on list w jednym ręku, może jakąś missiwę odnoszącą się do intryg przeciwko Klemensowi VII, a drugą pięści białego pieska, który przejrzystymi ślepiami patrzy naprzód z obrazu. Twarz o silnych szczękach, o kształtnych i wydatnych rysach szeroka i blada, oczy szare spokojne i włosy ciemne. Palce

białej jego ręki błakają się w kudłach zwierzęcia, a myśł gdzieś goni za treścią listu. Zimna krew i zewnętrzna flegma domyślać się każą burz wewnętrznych i zdradzają jak cisza mórz jakieś straszne głębie. Niestety, ten piękny portret, przypominający lekką i przejrzystą srebrzystością półcieniów karnacyi — Corregia, w sposób tak charakterystyczny dla Lorenza Lotta, jest znacznie restauracją popsuty. Tło ma przemalowane i purpurę ceglastą, ociążałą i przytłumioną w tonie.

Druga połowa XVI. wieku wyrzuca na powierzchnię społeczną i stawia na naczelnem stanowisku typy zupełnie inne. Po akcji następuje reakcja, po młodzieńczej ekspansywności — natężona koncentracja sił; po entuzjastycznych wycieczkach na szerokie pola życia — zamknięcie w sobie. Horyzont się ścieśniał i sposepniał. Człowiek odwrócił oczy od świata i zwrócił je do własnego »ja«. Zadowolenie ustąpiło miejsca surowości i wyrzutom sumienia. Nadużycia swobody pomszczone zostały nadużyciami przymusu. Cały typ nie tylko wewnętrznie, ale zewnętrznie się zmienił. Twarz się przedłużyła, rysy nabrały jakiejś nieregularnej wyrazistości, kościste ich części wystąpiły ostrzej z opadłych mięśni, wzrok stał się niepewny i podejrzliwy, usta się zacięły, a wyraz spoważniał i posmutniał. Co więcej, powiedziałbyś, że razem z rosnącym wpływem Hiszpanii włosy i oczy zczerniały. Takie wrażenie przynajmniej robi portret najwybitniejszego przedstawiciela rodu tej epoki, Marka Antoniusza Colonna.

Wprawdzie nie wszystko, co stanowiło urok wczesnego Renesansu — zatarło się w charakterystycznych cechach czasu. W żywot naczelnego wodza z pod Lepantu, don Juana Austriackiego, który do końca stulecia znajdował wielbicieli i naśladowców, wplotły się motywy, jeśli nie poematu Ariosta, to »Jeruzolimy« Tassa. To, na czem polegał wdzięk, światowy polor

i blask średniowiecznego rycerstwa, a co Odrodzenie tak uwydatnić, podnieść i w tak czarodziejski sposób rozwinąć potrafiło — dawało jeszcze impuls czynom, lot wyobraźni, przyspieszało bicie serc i przeglądało jakby przez chmury obcych naleciałości w artystycznych współczesnych produkcjach. Sama zbroja don Juana w wiedeńskim *Ambraser-Sammlung* wymownie o tem świadczy. Nie ma ona słonecznej jasności tych pancerzy i hełmów, z kuźni Hephaistosa i z pod oka Tetedy wyszłych, które płatnerze florentyńscy na użytek renesansowych Rogierów i Rinaldich przekuwali. Jest czarna, szmelcowana, lecz delikatną siecią złotych i srebrnych arabesek tak pięknie i misternie zdobna, jak najpiękniejsze z tamtych. Na przedpiersiu nosi napis: *Amor, Honor, Veritas*. Na jednym jej naramienniku widzimy nagą bachantkę z rozpuszczonemi i odwianemi w tył włosami, z hiszpańską dewizą: *Ochasion*; ale na drugim, dyskretnie stąpającego pazia, w obcisłym stroju, z kryzą u szyi, z palcem na ustach i z tem znaczącem godłem u góry: *Silentium!* Możliwość myśleć na pierwszy rzut oka, żeśmy z tryumfującego Renesansu nie wyszli, że to są zawsze niczem nie zakłócone gody, łączące człowieka z naturą, gdyby po rozejrzeniu się bliższem, niezależnie od stylistycznych modyfikacyj, ten usłużny Harpokrates nas nie ostrzegął, że się rozpoczęły inne czasy, że wśród cieniów zalegających powoli widnokrag, tuż, blisko, może za kotarą — podnosi się groźne widmo, przed którym pierzchnąć musi pogodna przeszłość i które instynktom młodości i wszystkim poezji porywom nakaże milczenie. Prawdziwym też wyobrazicielem nowego okresu, uosobieniem jego istotnych dążeń i ducha, był nie obrońca chrześcijaństwa, nie don Juan d'Austria, ale ponury rycerz katolickiej reakcyi i inkwizycyi świętej, żelazny wódz Karola V. i Filipa II. — książe Alba. W tym dreszczem przejmującym człowieku streścił się zwrot dziejowy,

zapowiadający omnipotencję kościoła i państwa, zwrot, w którym poczucie religijnych i politycznych obowiązków przytłumiło inne ludzkie uczucia i który formację nowożytnych monarchij rozpoczął. Chociaż więc Marek Antoniusz pod dowództwem don Juana zarobił sobie na rzymskie tryumfy, nic w nim mimo to z tej renesansowej swobody, nic z tego don-Juanowskiego polotu nie pozostało. Jest on postawą, rysami, charakterem przede wszystkim do księcia Alby podobny, o twarzy podłużnej, wydatnej i suchej, o nosie orlim, o brwiach łukowatych i czarnych, o czarnych również oczach, w czarnej zbroi, patrzy na nas podejrzliwie ostrym wzrokiem z portretu o sztywnych konturach i zimnych tonach, neapolitańskiego malarza, Scipiona Gaëtano. Poznajemy w nim człowieka, który cesarskiej fortunie zawsze wierny — polityce i inkwizycyi, własnego ojca Askaniusza, bez wahania oddał na pastwę.

Na innem historycznym tle, przy indywidualnościach o wiele słabszych i na daleko mniejszą skalę, w. XVII. przedstawia podobne a dopełniające się nawzajem przeciwieństwa. Widzimy to na dwóch portretach, których rozbiorem zakończymy ten przegląd. Jeden z nich wyobraża pędzlem Van Dycka typową postać Karola Colonna, a drugi, pędzlem Sustermana, stryjecznego jego wnuka, Fryderyka.

Reakcyjnym zwrotem drugiej połowy XVI. wieku przytłumione życie, zaczęło w pierwszej połowie XVII. szukać ujścia i rwać się na nowo do czynu. Warunki jednak były zupełnie inne jak w epoce Odrodzenia. Utrwalony religijny i polityczny systemat i wiążący się z nim nastrój społeczeństwa, ścieśniały horyzont działalności i tworzyły ciężki i zbity kompleks stosunków, przez który mniej pełnym prądem buchające popędy przedostać się nie mogły na zewnątrz. Ten ekspansywny ruch, który przed wiekiem miał tak niepowstrzymaną

potęgę i tak nieskończone perspektywy przed sobą, zamknąć się musiał przy mniejszem natężeniu w ciasnych granicach towarzyskich i dworskich: natchniona epopea przemieniła się treścią i formą w dramatyczny romans. Były to dla ludzi o gorączkowej w żyłach pulsacyi ponętne czasy »hiszpańskich i włoskich awantur, czasy zdobywania szturmem balkonów, jedwabnych drabinek, baletów i maskarad, galanteryi pedantycznej i awanturniczej, madrygałów i wierszydeł, szczęku toledańskich kling, śmiertelnych pchnięć szpady i szalonej gry. Nie wiedząc, co z życiem począć, ludzie wyrzucali je często za okno na wszystkie wiatry, stawiali swe losy na jedną kartę, a raczej na jeden rzut kości, bili się byle o co, lub sekundowali drugim, nie chcąc mieć rąk założonych beczynnje. Ktoś na ciebie spojrział — biłeś się z nim na śmierć — nie spojrział — biłeś się znowu — a wszystko to z taką swobodą, jakby chodziło o wychylenie szklanki miodu. Po takim żywocie następowała zwykle w czterech ścianach zakonnej celi skrucha, przychodziły mistyczne wizye, lub jeśliś się w czepku urodził, spotykała cię aureola świętości w dodatku«. Carlo Colonna szukał sławy i szczęścia daleko, był w młodzieńczym jeszcze wieku jednym z wodzów Cesarstwa przeciwko Gustawowi Adolfowi. Powróciwszy do Rzymu miał się pojedykować o jakąś nieznaną kobietę, o jedną z takich awantur, właśnie, z takim jak sam wartogłowem — księciem Gaëtanim. Lecz zanim przyszło do starcia, sekundanci jego zamordowali przeciwnika na placu. To rzucało plamę na honor, na nazwisko, kazało mu wejść w siebie i uciec od ludzi. Rzucił w kąt pióropusz, pancerz, rękawice i szpadę, oblekł habit i wstąpił do Benedyktynów. W zakonie nosił imie ojca Aegidiusza. Pod koniec życia został arcybiskupem Amazei i umarł jako patriarcha Jerozolimski. Wielki portret Van Dycka przedstawia go na

tle wojny trzydziestoletniej i cokolwiek mówi o nim Burckhardt, godzien jest zastanowienia. Uczyc się na nim można, jak portret konny, obciążony allegoryą tak nieodłączną od wszystkich artystycznych kreacyj wieku, t. j. wielką figurą sławy niosącą w rękach kolumnę — traktowany być powinien. Jeździec siedzi na spienionym, hiszpańskiej rasy i skarogniadej maści rumaku, z którego pyska i nozdrzy piana się toczy i który w pełnym galopie skacze przed siebie. Strój od miękkiego kapełusza o szerokim rondzie aż po wysokie buty zupełnie czarny, włosy czarne, oczy czarne i błyszczące. Nos orli, usta rumiane, drgające życiem, karnacya świeża, jakby powietrzem pól w biegu owiana. Allegorya z kolumną w obłokach pełnemi żywością, ale zamglonemi szkicowana tonami; koń przetarty z lekka cienkimi warstwami farby; ubiór zgubiony w szerokich powierzchniach akcesoryj i szczegółów, a twarz wykończona subtelnie, pełna blasku, występuje z ciemnych mas całości i koncentruje uwagę. Znać w niej charakter wieku, znać brak wytkniętych w życiu celów, brak pewnej siebie, określonej decyzji i tej siły, która się tak rzuca w oczy w portretach poprzednich. Miejsce ich zastąpiła w pedantyczne przyobleczona formy modna awanturniczność i jakiś pompatyczny kawalerski animusz, rozgrzany hukiem strzałów, szczękami oręży, wonią sparzelizny i prochu z dymiących się horyzontów na tle.

Z drugą połową stulecia wstępujemy znowu w periody reakcji, ale pozbawionej fanatyzmu i niemającej nic wspólnego z głęboką koncentracją namiętności wieków ubiegłych. Centralizacya życia na wielkich monarchicznych dworach wskazała kierunek ambicyom, ubiła ścieżki postępowania, nagięła indywidualne popędy do przepisów etykiety i wielką rolę grać zaczynających towarzyskich form. Miłośne wybuchy, monarchiczne entuzjazmy i kawalerskie porywy ujęte zostały, w sieć

formalności. Samodzielne i instynktowe objawy uczuć skrępował kodeks dworskich zwyczajów i ceremonij; oryginalność i twórczość inicjatywy straciły dawną doniosłość. Z upadkiem wiary w skuteczność działalności niezależnej od zewnętrznych stosunków, zachwiały się węzły wiążące człowieka ze źródłem przeznaczeń; zapal religijny się zmniejszył, namiętności osłabły, temperamenta się uspokoiły. Bliższe jak kiedykolwiek zetknięcie się ludzi ze sobą, wpłynęło na złagodzenie obyczajów, na uszlachetnienie obejścia, a z czasem na wyrafinowanie instynktów i wyrobienie wyrozumiałości na błędy i wady drugich tolerancyi. W takiej atmosferze wielkie rodziny, wystarczające niegdyś samym sobie, poddane systematycznej, hierarchicznej dyscyplinie, rozklasyfikowane i ustawione, że tak powiemy, na oznaczonych z góry stanowiskach, musiały dbać o regulamin, który strzegł ich znaczenia. Tytuły, godła i odznaki nabrały nieznannej przedtem wagi i okazałość prestancji, podniesiona do wysokości dźwigni społecznego porządku, wystąpiła na pierwszy plan. Wszystkie te cechy uwydatnił Justus Susterman w pompatycznym portrecie Fryderyka Colony. Wielki ten pan z czasów Ludwika XIV. stoi przed nami w całej postaci, pierwszy w książęcym płaszczu, z głową podniesioną, z nogami ustawionemi jakby do ceremonialnego pochodu, lub do drabanta, zadowolony z siebie, o rysach regularnych, o delikatnej muskulaturze i przezroczej epidermie, jaśniejącej z pomiędzy splotów majestatycznej czarnej peruki. Ma łaskawy dla zwyczajnych śmiertelników uśmiech na twarzy i wykwintne ręce, o długich, arystokratycznych palcach, któreby już zapewne ciężkiego miecza praocjów dźwignąć nie były w stanie.

Na tym portrecie się nasz przegląd kończy. Przebiegliśmy całą historję rodu na pojedynczych typach. Widzieliśmy, że po potężnych średniowiecznych indywi-

dualnościach *Jakóba i Stefana, Lorenzo* — to jeszcze typ przejściowy; że kardynał *Pompeo* — to wierny spadkobierca surowych, nawpół barbarzyńskich, rodzinnych instynktów, wyrosły na gruncie Odrodzenia, silny, zdrowy, odczuwający namiętnie życie i ukrywający pod zewnętrzną powłoką spokoju — bezwzględność i chytryść, jak pod różami — węże; że *Marc — Antonio* — to włoski »condotierre«, który wszedł w służbę Kościoła i Cesarstwa: twardy żołnierz i polityk; że *Carlo* resztę sił nagromadzonych przez przodków rozniósł po świecie; zebrało się w nim tyle niezaspokojonych pragnień, że go unosiły, jak ten koń, na którym siedzi: niezużyta energia, z którą ojcowie walczyli o byt, bez względu na środki — potrzebowała ujścia; rycerstwo zakończyło się donkiszoteryą. Nakoniec *Federigo* stanął na szczycie tej piramidy i zajął psychicznie i etycznie to stanowisko, na które pracowała cała przeszłość pokoleń. W ten sposób szereg wielkich rycerzy i polityków, bandytów i intrygantów — zamknął się typem wielkiego pana używającego, typem dworaka.

Historia rodu uważana w całości, jako jedno zjawisko, jako wybuch elementarnych sił natury, wcielonych w kształty społecznego fenomenu, miała, jak wszystko na ziemi, swój początek, wzrost i upadek. Potęgi i namiętności palące jak ogień i wrzące jak lava, pozostawiły po sobie szczyt o wygasłym kraterze. Ze średniowiecznego chaosu, z przygotowawczego wiru ogólnikowych elementów, wyłonione osobistości, przekazywały dziedzicznie jedna drugiej, zrazu pełniejszy i razem z ich znaczeniem rosnący, a później coraz bardziej ograniczony zasób rodowych właściwości. Pierwotne siły się wyczerpywały, natężenie ich było coraz mniejsze, indywidualności coraz słabsze, kontury zakreślające formę każdego typu coraz uboższe, lecz jednocześnie jednolita całość rozkładała się na różnorodne

części. Z jednej, wielkiej i chociaż imponującej, to zawsze głuchoj i ciężkiej masy, wydzielają się delikatniejsze wątki nieznanym przedtem instynktów i uczuć. Przez próby kataklizmów przeszłe soki żywotne traciły dziwość i ostrość. Granice pierwiastkowego zarysu wypełniały się cieniami modelunku, nabierały subtelnego, a do poufnych stron umysłu i serca bardziej przemawiającego wyrazu. Pod młotem dziejowych wypadków, z marmurowego bloku wydobywał się spiący kształt coraz wyraźniej na zewnątrz. Młodzieńcza, a tak surowa wielkość średniowiecznego człowieka niosła w swem łonie przyszłość ludzkości.

W tej historii rodu przytem sprawdziło się powszechne prawo rozwoju. Jeżeli siła życia w jednym pokoleniu wprawiała te nieujęte pierwiastki, które się na pojedynczą indywidualność składają, w ruch odśrodkowy i ekspansywny, to w pokoleniu następnym, jakby dla przywrócenia równowagi, dawała im zwrot koncentryczny i dośrodkowy. Każde prawie stulecie stanowiło pod tym względem zamknięty w sobie i odpowiedniemi przeciwieństwami dopełniający się cykl. Było to nieśmiertelne *torno* i *ritorno*, czy też *corso* i *ricorso* Vicony — było to naprzemian powtarzające się następstwo heterogenicznych i homogenicznych ruchów, mówiąc językiem Spencera, które tak z praw rządzących fluktuacjami kosmicznych, jak psychicznych ewolucyj wynika i tak obrotem gwiazd, jak kolejami umysłu ludzkiego rządzi. Wahadło puszczone w bieg rozbijały i gwałtowny poruszało się jednak coraz wolniej, zakreślało coraz krótsze drogi obiegu, aż głos jego, tak silny i tak dźwięczny kiedyś, przycichł w dziejowych przestworach i zaprzestał o życiu świadczyć...

Z temi myślami opuszczaliśmy pałac Colonnów. Po przeglądzie portretów rodu, wielka galeria wyda-

wała nam się jeszcze wspanialsza, maska Gorgony u wejścia jeszcze pełniejsza tajemniczego znaczenia. W jednej z sal bocznych bił zegar. Powtarzaliśmy słuchając jego dźwięków, ten tak wymownie na jakiejś wieży bieg czasu i godzin komentujący napis: *Pereunt et imputantur.*

Styczeń, 1881.

IX.

GOŁUCHÓW.

Słyszeliśmy o Gołuchowie oddawna, ale zamku Gołuchowskiego i zebranych w nim dzieł sztuki nie mieliśmy sposobności widzieć. Przeszłej jesieni dopiero udało się nam urzeczywistnić dawno powzięty zamiar i, korzystając z wakacyj, przekonać się naocznie, o ile ta miejscowość odpowiada swej sławie i głuchym wieściom, jakie nas o niej dochodziły. Kilkundniowa nasza wycieczka była zakrótką do skorzystania z tego, cośmy widzieli, ale w każdym razie wystarczała do odniesienia wrażeń, które, jak sądzimy, mają ogólniejszy interes dla tych wszystkich, którym sztuka obojętną nie jest.

I.

Gołuchów leży w Wielkopolsce, w dzisiejszem W. Ks. Poznańskim, o półtorej godziny drogi od stacyi kolejowej Pleszew i nieledwie tyleż drogi od Kalisza, a zatem na samej granicy Królestwa Polskiego, i należy obecnie do Izabelli z książąt Czartoryskich hr. Janowej Działyńskiej. Opuszczając kolej w Pleszewie, jadąc jakiś czas bitym gościńcem, a potem piaszczystą, polską drogą, ma się wokoło kraj smutny, płaski, zlekka falowany, z grupami drzew i osad ciemniejących na widno-

kręgu. Po pewnym przeciągu czasu widzi się zdaleka wieżę kościoła w Tursku, której czerwony dach odbija wyraziście od jasnych murów na odkrytej płaszczyźnie i wprost za ciemną zasłoną lasu spostrzega się strzelającą wysoko barokową wieżę Gołuchowskiego kościoła przed sobą. Z drogi, środkiem tego lasu i złączonego z nim parku idącej, obejmuje się wkrótce okiem całą tę wieżę, w ramy drzew ujętą w perspektywie, ale się zamku nie widzi. Przypomina to żywo wjazd na takich samych płaszczyznach do Carpi, między Mantuą a Ferrarą, gdzie wieża kościelna w tensam sposób zapowiada, zasłoniętą lasem, starą rezydencję Alberta Pio, co budzi na samym wstępie wspomnienie Odrodzenia. Przejeżdża się park, mijają się kościół i kilka malowniczych budynków z czerwonej cegły, ale się jeszcze szuka zamku napróżno. Nareszcie, za grupami szeroką rozrzuconych drzew, pokazują się spiczaste dachy szyfrem krytych baszt, bieleją mury i jesteśmy u celu podróży. Wchodzimy do środka, na podworec prostokątny, z widokiem z jednej strony na park otwartym, i odrazu, na tych wielkopolskich piaskach, wśród tego lesistego ustronia i pod tem surowem niebem, znajdujemy się w królewskiej francuskiej rezydencji XVI. wieku. Wykwintność i bogactwo ozdób świadczą o wpływie Włoch na współczesną sztukę Zachodu i przy swym charakterze przenoszą nas jakby dotknięciem czarodziejskiej różdżki w czasy Waleyzusów.

Kto zna dawno zapomniane *Wspomnienia Wielkopolski* Edwarda Raczyńskiego, to pamiętać w nich musi opis Gołuchowskiego zamku, pobieżny, ogólnikowy, nieco sentymentalny, ale przy rysunku Konstancyi hr. Raczyńskiej w dołączonym do *Wspomnień* »keepsekowym« Albumie, dający przybliżone wyobrażenie o stanie, w jakim się ten zamek znajdował w roku 1843. Była to, jak z tego widać, ruina. Przez dziurawy dach

łała się woda do środka, śnieg się sypał do sal przez rozbite okna, ale całość, mimo tego wszystkiego, miała imponujący charakter. Wielokątne wieże, obejmujące i przecinające jej wysokie ściany, zachowały wybitne cechy stylowe, zbliżone bardziej, jak w znacznej części naszych polskich zamków, do niemieckiego niż francuskiego renesansu. W podwórzu arkady na kolumnach wsparte, a wewnątrz marmurowe oprawy kominów, z herbami, dewizami i rzeźbami, świadczyły o dawnej świetności. Gołuchów był prastarą siedzibą wielkiego w Rzeczypospolitej rodu Leszczyńskich, ale w inne ręce przeszedł już w XVII. w. i ani z królem Stanisławem, ani z cichą i tak miłej dla nas pamięci królową francuską, żoną króla *bien-aimé*, nie miał nic wspólnego. Wszystkie te miejscowości znaczące tradycje odnoszą się do ostatnich lat XVI. i pierwszych XVII. stulecia, do czasów opromienionych jeszcze gasnącymi blaskami Odrodzenia i mają jakiś tajemniczy związek z dzisiejszym jej charakterem i dzisiejszą, o wiele większą od dawniejszej świetnością. Powiedziałybyś, że przywiązany jest do niej jakiś lokalny atawizm, jakiś *genius loci*, który po wiekach obudził w ruinach różne od dawnego, a jednak z wielu względów pokrewne mu życie.

W dziejach naszych król Stanisław odegrał tak wielką rolę, że zapomniano zupełnie o jego protoplastach. Wymawiając jego nazwisko, myślimy tylko o nim, ale nigdy o jego przodkach. A jednak ci ostatni zasługują ze wszechmiar na to, aby się im bliżej przypatrzeć. Ród ich głośny i znaczący od końca XV. stulecia, na barwnem tle szlacheckiej i możnowładczej rzeszy, odznacza się pewnymi wydatnymi cechami, które nie są bez znaczenia. Podania i tradycje rodzinne, których echa spisali Paprocki i Niesiecki, świadczą o tem najlepiej. Od pierwszej chwili, skoro wydobywają się na wierzch, jest im wśród polskich stosunków zaciasno.

Nietylko się skwapliwie garną do cywilizacyjnych zdobyczy i przyjmują chętnie zachodnie pojęcia, ale pragną pełniejszymi piersiami odetchnąć szerszem europejskiem powietrzem i na głośniejszej widowni zyskać stanowisko. Przebywają dłuższy czas za granicą, żyją na cesarskim dworze i wchodzą w związki małżeńskie z cudzoziemcami. Instynkt dążący do wyróżnienia, właściwy wszystkim wielkim panom tych czasów, pcha ich szczególnie do Niemiec i Francyi. Rafał Leszczyński postępuje do cesarza Fryderyka, przyjaźni się z cesarskimi dygnitarzami i z Maciejem Korwinem stacza turniej w Wiedniu. Wnuk jego, Jan, żeni się z Francuską, której wielki ród pod piórem Niesieckiego przybiera nieznanie nam nazwisko de Makrelang. Z Francuski tej urodzony Rafał zaślubia baronównę szląską von Trachenburg et Mielitz i zaczyna budować zamek Gołuchowski. Syn zaś tego Rafała, Wacław, kanclerz koronny, generał Wielkopolski, Warecki, Kamieniecki, Brański i Brzeski starosta, tę budowę z końcem XVI. stulecia kończy. Jak najznacniejsza część wielkopolskich możnowładzców, Leszczyńscy są przez pół nieledwie wieku kalwinami i należą w senacie do ostatnich i najbardziej zaciętych dysydentów. Żywe dotąd w Gołuchowie i tak w swoim rodzaju charakterystyczne podanie, wiąże się z ich nawróceniem na katolicyzm i po dziś dzień w kościele Gołuchowskim świadczy o ich wielkopańskiej bucie. Rafał, ojciec Wacława, był jeszcze kalwinem i, jak wiadomo, ze wzgardą patrzył na kościelną procesyę, nie uchylając czapki przed Najświętszym Sakramentem. Skoro syn jego wrócił do wiary praojców i wybudował dzisiejszy Gołuchowski kościół, dla odkupienia bluźnierczego grzechu ojca, zawiesił tę dumną, nieugiętą czapkę ojcowską przed wielkim ołtarzem. Żeby jednak prosty lud i bracia szlachta wiedzieli, z kim mają do czynienia i jaki to pan uchylił czoła przed Panem Bogiem, dał tej czapce

kształt książecej mitry. Czerwona, w złote opaski ujęta, a dla trwałości drewniana, zakurzona i spłowiła mitra, wisi po dzisiaj na sznurze, jak świecznik w presbyteryum, i szeptem nam cicho na ucho o grzechach Leszczyńskich, ale głośno mówi o ich dumie. Czyż nie wyraża ona, w swój sposób i na tle innych stosunków, tegoż samego uczucia, co napis na kościele w Fernay: *Deo erexit Voltaire?*...

Drugim rodem wielkopolskim, którego pamięć się również z zamkiem Gołuchowskim wiąże, był mający w tym samym czasie podobny zakrój i charakter, ród Rozdrażewskich, czy też Rozdrażewskich. Jeżeli Leszczyńscy szukali dworu cesarskiego i żenili się z Francuskami, to Rozdrażewscy ze swej strony koligacili się z zagranicą i byli w ustawicznych z dworem francuskim stosunkach. Stanisław Rozdrażewski, kasztelan Rogoziński, znaczną część życia spędził na dworze Franciszka I., a później się wynarodowił i przeniósł na Szląsk. Syn jego, Jan, żonaty z Jadwigą Lobkowitz, wstąpił w służbę francuską, wszedł do gwardyi przybocznej Franciszka II., został marszałkiem nadwornym cichej i tak sympatycznej królowej Elżbiety, żony Karola IX., i wysłany był nawet w poselstwie przez tego ostatniego do Zygmunta Augusta. Córka jego wyszła za hr. Kolowrat-Krakowskiego, a brat Hieronim grał niemałą rolę w wyborze Henryka Walezego, należał do faworytów tego króla i gonił za nim po ucieczce. Jak obyczaj francuski przeniknął członków tej rodziny, najlepiej tego dowodzi list jednego z Rozdrażewskich, pisany w końcu XVI. w. po francusku, który znajduje się w Archiwum książąt Czartoryskich w Krakowie i wśród łacińskich i polskich korespondencyj tych czasów należy do wyjątkowych rzadkości. Oba te rody w ten sposób, Leszczyńskich i Rozdrażewskich, miały wiele cech wspólnych, które musiały ich zbliżać i ciągnąć do siebie. Leszczyńscy

byli wprawdzie tak gorliwymi kalwinami, jak Rozdrażewscy wiernymi i gorącymi katolikami; lecz skoro Wacław Leszczyński przyjął katolicyzm, zaślubił wówczas Annę Rozdrażewską, która z nim razem przyczyniła się głównie do upiększenia zamku Gołuchowskiego, czego pozostałe po niej herby, napisy i godła dowodzą.

Charakter nawet herbów w obu tych rodach pod względem heraldycznym, ma pewne pokrewieństwo. Leszczyńscy używali herbu Wieniawa, mającego głowę byka z pierścieniem w paszczy na tarczy, a Rozdrażewscy herbu Doliwa, który się składa z przecinającej tarczę wstęgi z trzema różami. Otóż wedle Niesieckiego, cesarz dał Leszczyńskim przywilej umieszczenia nad swem godłem lwa wyskakującego z korony, z gołym mieczem w łapach; Rozdrażewscy zaś otrzymali prawo ozdobienia hełmu nad tarczą panną z rozpuszczonymi włosami, stojącą wśród dwóch trąb, czy rogów obfitości. W ten sposób Wieniawa Leszczyńskich i Doliwa Rozdrażewskich wyróżnione zostały z masy tychsamych godeł herbowych, którymi się pieczętowały inne rodziny szlacheckie. Był zwyczaj powszechny, że wielcy panowie, przyjmując do swoich herbów nowo-nobilitowaną szlachtę, wymagali od niej odmiennych znaków nad tarczą; w tym wypadku oba nasze rody wydzieliły się same z herbowej gromady, wyciskając na swoich tarczach odznaczające je znaki.

Po Wacławie Leszczyńskim i Annie z Rozdrażewskich, liczni inni właściciele posiadali Gołuchów i przerabiali go nieraz na swój własny użytek; należeli do nich między innymi Przyjemscy, grający niepoślednią rolę w Rzeczypospolitej; przeszły od tej daty niespełna trzy wieki, *grande mortalis aevi spatium!* Czas, co wszystko niszczy i wszędzie, jak na starym pieniądzu pierwotny stempel zaciera, zamienił zamek w ruinę, a jednak dwóch tych rodzin napisy i dwa te godła herbowe usza-

nował na jego budowie. Dzięki dzisiejszej właścicielce, są one dotąd tak wyraźne i świeże, jakby je wczoraj wykuto w kamieniu.

Czy w starym zamku były jakie ślady tych stonków zagranicznych i francuskich, o którychśmy mówili? Czy urządzenie jego wewnętrzne i pozostałości tego urządzenia, datujące z czasów powstania budowy i jej świetności, nosiły piętno francuskich wpływów i pozwalały się domyślać, że ich właściciele ściślejsze węzły z Francją Walezyuszów wiązały? — tego nie wiemy. Z tych resztek i fragmentów, z tych murów, godeł, ozdób i herbów, które pozostały, domyślać się tego trudno. W każdym razie, *genius loci* siłą swą tajemniczą sprawił, że po wiekach ta ruina przeszła na własność wielkiej pani, która była jakby wskazana na to, aby wspomnienia francuskie w nowej i o wiele świetniejszej formie w tej prastarej siedzibie Leszczyńskich rozbudzić.

Hrabina Janowa Działyńska, wnuczka i imienniczka tej Izabelli z Flemingów, generałowej ziem Podolskich, która pierwsza u nas wyprzedzając swój czas i epokę, myślała o zebraniu pamiątek ojczystych i gromadziła w Sybilli puławskiej zabytki sztuki; urodzona w Paryżu, w centrum i ognisku cywilizacyjnego i artystycznego życia: wychowana w tym wspaniałym hotelu Lambert, który dla pierwszego prezydenta parlamentu francuskiego za Ludwika XIV., był przez królewskiego budowniczego Ludwika Levaux budowany, a przez takich artystów, jak Eustachy Lesueur i Karol Lebrun, dekorowany; z wczesnie rozbudzonym artystycznym instynktem, zaczęła sama gromadzić dzieła sztuki i tworzyć zbiory, które wkrótce nabrały szerokiego i europejskiego rozgłosu. Nieodrodna córka księcia Adama, marzyła tylko o tem, aby zbiory te przenieść do kraju i znaleźć dla nich godne, związane z przeszłością sie-

dlisko. W tym celu nabyła niezbyt daleko od Kurnika Działyńskich położony Gołuchów. Podniosła z gruzów starą budowę, zapomnianą na tem ustroniu, wśród wielkiego, cienistego lasu. Sama kierowała całą restauracją, przy pomocy dwóch artystów Francuzów, należących do tej sumiennej artystycznej generacji, której przedstawicieli się coraz rzadziej spotyka. Wyrobiła całą szkołę miejscowych, naszych własnych, polskich kamieniarzy i stolarzy i od r. 1875, w przeciągu lat dziesięciu, dźwignęła w całości skończony zamek w dzisiejszym jego stanie, aby pomieścić paryskie zbiory. Jest rzeczą łatwo zrozumiałą, że przybrał on francuski charakter i że świetnością swą, wykwintnością i blaskiem przypomniał nam na samym wstępie królewskie francuskie rezydencje XVI. wieku.

II.

Na skalistym występie gruntu, kończącym zwężające się ku północy płaskowzgórze, rzucony został jak na siodło zamek, który się ciągnie od zachodu ku wschodowi, skąd jest na park otwarty (fig. 22) i ma w pierwotnych swoich posadach dwie wskazane już przez nas i na pierwszy rzut oka na planie widoczne epoki budowy. Składa się on jakby z dwóch zamków zrosłych ze sobą, tworzących razem podkowę, i z których każdy pojedynczo wzięty, zamyka osobne kwadratowe podwórze. Wyobraźmy sobie, że wschodnia, wiele starsza i z czasów Rafała Leszczyńskiego datująca część jego, leży o wiele wyżej, a część zachodnia, późniejsza, niżej, i że obie te części tak zostały połączone, aby utworzyły jedną całość. Z natury rzeczy cały teren podwórza zachodniego podniesiony być musiał do wysokości podwórza wschodniego, co sprawiło, że zamek jest od zachodu wysoki na trzy piętra, a od podwórza przedstawia

oczom naszym dwa piętra tylko, i że całym ciężarem swej masy ku zachodowi ciąży. Wskutek tego jeszcze Wacław Leszczyński na jednym, południowym rogu tej strony, podparł go olbrzymią szkarpą, od dołu sięgającą do dachu, a na drugim, północnym, pięciokątną basztą, której część ginie pogrążona w budynku, i w dodatku opatrzył ścianę zachodnią dwoma mniejszemi szkarpami w równych od siebie odstępach. Część zamku druga, wschodnia, miała pierwotnie na rogach cztery ośmioboczne wieże, z których trzy w części nietknięte, a w części dopełnione po ruinie, weszły w skład restauracyi, a jedna, północno-wschodnia, została zniesiona i zamieniona w swych fundamentach na belweder, otwierający i rozszerzający widok ze zbyt wąskiego, podłużnego podwórza. Ścianę łączącą podstawy tego belwederu z drugą wieżą tejsamej strony, podpira łuk od zewnątrz. Prócz tego, dzisiejsza właścicielka na miejscu tej wieży zniesionej, wzniosła między basztą narożną zachodnią a ośmioboczną północną, szeroką i silną kwadratową wieżę piątą. Ponieważ zaś teren wschodniego podwórza obniża się ku wschodowi, przykrywającą go terasę przeto zakończyła szerokim balkonem, wiszącym w powietrzu. Budowa przytem opatrzona jest ciosem wyłożoną i asfaltowaną, głęboką fosą, która ze względu na położenie gruntu biegnie tylko wzdłuż południowej ściany, podnosząc się na dnie zwolna od zachodu ku wschodowi i okrążając z tej strony otwartą terasę, odpowiednio do przypadłości terenu. W ten sposób strona północna strzela najwyżej i panuje nad doliną, którą zasłaniają od widnokregu wzgórza dębami i bukami pokryte; strona południowa jest pogrążona częściowo w fosie od wjazdu; zachodnia ma najsilniejszą i najbardziej obronną cechę, a wschodnia najłżejszy, najozdobniejszy i najpogodniejszy charakter. Jeżeli dodamy do tego spiczaste, szyfrem kryte dachy na pięciu

wieżach, wysoki dach szyfrowy z misternym na szczycie grzebieniem, z mansardowymi oknami, ujętymi w kamienne ramy, które go przecinają i proste profile wę-



Fig. 22. Gólułów, widok zamku od wschodu.

garów okiennych na piętrach, przypominające czasy Leszczyńskich, to będziemy mieli wyobrażenie o wrażeniu zewnętrznym, jakie ta stosunkowo niewielka, ale tak poważna i malownicza budowa robi.

Skoro się wjeżdża od strony kościoła na wzgórze, na którem zamek stoi, wzdłuż otaczającej go fosy, spostrzega się od południa na górnym gzymsie trzeciego okna, od wielkiej szkarpy, plastycznie wykute, stare litery WDL (*Wenceslaus de Leszno*), i pod nimi herbową głowę byka z pierścieniem w pysku. Znak ten jest tak drobny, że go z łatwością pominąć można, tembardziej, iż wkrótce staje się między dwoma ośmiobocznymi basztami u ozdobnego wejścia. Ściana górna łącząca te baszty, wspiera się na łuku, w cieniu którego mieści się portal. Łuk ten spoczywa z dwóch stron na konsolach, podtrzymywanych przez głowy Satyrów, Nimf i Erosów, i ma w samym kluczu sklepiennym przepysznie rzeźbioną, szlachetną głowę Diany z półksiężcem nad czołem, która się zlekka ku nam pochyla. Wyżej i nad tem wprawiony jest w ścianę wielki herb Leszczyńskich w wykwintnych renesansowych ramach, a obok niego tablice, otoczone tym ornamentem późnego Odrodzenia, którego łamane zagięcia, zapożyczone z techniki metalowej, są zarówno właściwe niemieckiemu, jak francuskiemu tych czasów stylowi. Do niewielkich i tylko dla pieszych przeznaczonych drzwi, prowadzi przez fosę most kamienny na arkadzie. Całe jednak bogactwo, tak architektoniczne, jak skulpturalne, skupione jest wewnątrz, w samym podwórzu i tem większe wywiera wrażenie, im mniej nas do niego te proste ściany zewnętrzne przygotowują.

Wchodzimy na flisy kamienne podworcowej terasy do środka i mamy przed sobą na lewo a zatem od zachodu główną fasadę, której pierwsze piętro stanowi perystyl złożony z arkad i kolumn spoczywających na ścianie parteru (fig. 23). Po stronie prawej pod ten perystyl prowadzą schody tego kształtu, co w Bargello Florenckiem, a po lewej, aż do pierwszej wieży biegnie równolegle do tych schodów położona górna galeryja

o trzech arkadach z kolumnami, na jednym, wielkim, obniżonym łuku wsparta. Łuk ten tworzy na dole niszę, której głębokość z natury rzeczy odpowiada tej górnej



Fig. 23. Gołuchów. — Główna fasada od podwórza.

galeryi. Wprost ze ściany, zamykającej parter od frontu, wyskakuje prostokątny występ, z wejściem do dolnych apartamentów i z balkonem od strony perystylu u góry.

Taka jest część podwórca zachodnia. Ponieważ z pięciu wież dwie są wpuszczone od zewnątrz w budynek,

stąd zatem widać tylko trzy wieże, czy baszty ośmioboczne, trzema swymi ścianami zwrócone do środka, które razem z belwederem zamykają część jego wschodnią. Do każdej z tych wież na dole prowadzą drzwi i każda z nich jest, wedle wymagań francuskiego renesansu, udekorowana tak, że drzwi te razem z oknami aż po dach tworzą jedną dekoracyjną całość. Cofając się po kilku lekkich stopniach od fasady i wstępując na wschodnią platformę terasy, ma się naprzeciwko portalu i wprost wejścia prostą ścianę, aż do baryera kamienną otoczonego ośmiobocznego belwederu. Tam nakoniec, gdzie się terasa widokiem otwartym na park kończy, występuje wspomniany wyżej marmurowy, rzeźbiony balkon, u stóp którego rozciąga się prostokątny rabat kwiatów o renesansowym deseni, wyjętym z włoskich wzorów budowniczego Serlio, prawdziwy *xystus violis odoratus*, jakby powiedział humanista.

Półokrągłe arkady bocznej i głównej galeryi, pozostały z pierwotnej budowy, wsparte są na kolumnach tokańsko-doryckiego porządku, o formach już zlekka zatartych. Całą arkadę, na której się schody opierają, pokrywa ornament złożony z godeł herbowych Leszczyńskich i Rozdrażewskich, delikatnie w kamieniu rzeźbionych, wśród splotów roślinnych i fantastycznych zagięć (fig. 23). Występ fasady z wejściem do środka na dole, ma w tympanonie nad drzwiami, liściastymi zwojami owinięty medalion z prześliczną rzeźbą. Łuk obniżony, podpierający boczną galeryę i tworzący pod nią głęboką i cienistą niszę, wspiera się z dwóch stron na karytydach Satyrów, które dźwigają woluty jońskiego kapitelu, zamiast rogów na głowie, są obwieszane festonami kwiatów i owoców i przechodzą w szerokie liście akantu. W kluczu sklepiennym tego łuku śmieje się wydatna i charakterystyczna głowa Fauna. Na szczególniejszą uwagę zasługują drzwi od podwórza,

tak do wież, jak do apartamentów dolnych, pod tą niszą boczną, czy do apartamentów górnych, pod peristylem. Są one marmurowe, białe, pokryte lekką złotawą patyną, jednego rodzaju i stylu, przy największej różnorodności motywów. Oprawa ich składa się z dwóch kolumnienek, podpierających górny węgar w kształcie fryzu. Podstawy są raz kryte splotami liści laurowych, czy dębowych, to znowu gładkie; wysmukłe ich trzony raz są żłobkowane, to znowu nie mają żłobków; kapitele są tu korynckie, a tam toskańskie z owami na głowicy, a na fryzie zawsze renesansowa arabeska, jak haft lub koronka. Mają one wdzięczny charakter wczesnego Odrodzenia, świeżość pierwiosnkową pierwszych radosnych chwil tej wyjątkowej epoki i są dopełnione tu i owdzie taksamo ozdobnemi okienkami, które z bocznych ścian wież występują i ciągną misterną swą wydatnością oczy. Po nad oknami wież wprawione są białe, marmurowe medaliony, z których dwa, jeśli nas pamięć nie myli, przedstawiają Deciusza rzymskiego na wspiętym koniu, i są pełne tej czystości formy, która oryginalne utwory włoskie tych czasów odznacza. Mur naprzeciwko wejścia, między jedną z wież a belwederem, zasłaniający terasę od północnych wiatrów, wzniesiony *ut Aquilonem inhibeat et submoveat*, jakby powiedziano w XVI. w. — podzielony jest na całej swej przestrzeni łukami, wspartymi na bogatych, groteskowanych pilastrach. W środkowym z tych łuków stoi na kolumnie poważne popiersie jednego ze statystów francuskich XVI. stulecia, z łańcuchem na szyi, z głową brodatą o wyniosłym czole, przechyloną nieco na dół, i wita wchodzącego na samym wstępie. Może to kanclerz de l'Hopital, lub ktoś mu pokrewny, któremu z tem otoczeniem jest tak do twarzy! Mur ten u góry kończy się grubo rzeźbioną attyką, podobną do tej, która wieńczy występ frontowy fasady i tworzy gzyms koronujący pod spadkiem dachu

wokoło wszystkich ścian, jak zwykle we francuskim renesansie.

Najozdobniejszym jednak może i najstaranniej wykonanym w szczegółach, jest sam portal od strony podwórza (fig. 24). Ścianę łączącą dwie wieże, w której jest umieszczony, zdoła, tak jak tych wież frontony, ta charakterystyczna francuska dekoracja, która drzwi i okna łączy w jedną całość. Jeżeli nad wejściem od zewnątrz widzieliśmy głowę Diany, to tu drzwi właściwe, półkołem zakreślone, ujęte są w prostokątne rzeźbione ramy, nad którymi uderza w ciemnym kamieniu kuta florentyńska rzeźba. Przedstawia ona tryumf Hymentu, stojącego z dwoma pochodniami, na wozie ciągnionym przez barany, w otoczeniu nagich amatorów. Na przedłużeniu pilastrów obejmujących okno, widać dwa amory, z których jeden gra na piszczałkach, a drugi na fletni, tak jakby towarzyszyli temu tryumfowi. Jeszcze wyżej i w środku jaśnieje biały marmurowy medalion z dwoma amatorami także, którzy igrają z hełmem i pancerzem. Nakoniec koronuje to wszystko u szczytu akroteratyki z literą L., któraby nam przypominała Ludwika XII., gdybyśmy nie wiedzieli, że jesteśmy w rezydencji Leszczyńskich. Nad oknem czytamy napis:

NUTU DEI SURGUNT, CADUNT, RESURGUNT AEDESQUE REGNAQUE.

Zdaliśmy sobie sprawę z tego wrażenia, jakie zamek robi z samego podwórza, nie otwierając drzwi żadnych i nie wchodząc do środka. Dekoracje wiążące drzwi z oknami u góry, łuki wielkie i obniżone, podpierające arkady kolumnad, gzymsy koronujące w formie attyk, mansardowe okna w dachach, nareszcie same te dachy wysokie i spiczasto na wieżach zakończone, wszystko to ma francuski charakter i przenosi nas, jakżeśmy powiedzieli na wstępie, do jakiejś rezydencji Walezyszów. Szczegóły ornamentów i motywy wzięte

z zamku Chambord, Blois, z Chartres, z Bugeancy czy z Angerville, dopełniają tego wrażenia i razem z oryginalnymi fragmentami, któreby mogły służyć za ozdobę

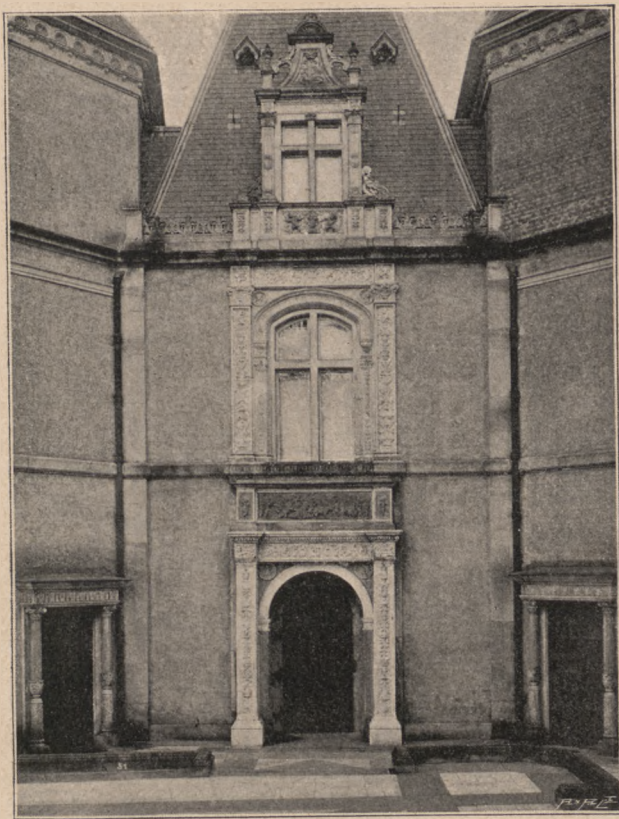


Fig. 24. Gołuchów. — Portal od podwórza.

każdego muzeum, dają nam na naszej ziemi najlepsze i najwymowniejsze pojęcie o sztuce Odrodzenia we Francyi, a częściowo i we Włoszech. Takim jest ten podwórzec zamkowy, niewielki, nawet nieco ciasny, nie służący

do wjazdu, mający pod portalem tylko wejście dla pieszych, zazdrośnie kryjący swe skarby dla znawców i dla tych, co zstąpią na ziemię, aby się im przyjrzeć. Każdy szczegół nowy jest tak zastosowany do starego, że trudno go od niego odróżnić. Rzeźby fryzów, pilastrów i ozdób, nie występują nigdy zbyt wypukle, lecz pokrywają kamień czy marmur jakby haftem, a całość ma widok otwarty na wielki park, na grupy rozrzucone drzew, które jesień zaczynała złocić, kiedyśmy na to patrzyli. Jedyny zarzut, jakibyśmy się odważyli zrobić, to ten tylko, że te ozdoby są zamało plastyczne i silne, stosunkowo do grubych i ciężkich murów i do nieco surowego charakteru pierwotnej budowy, że wyglądają na niej jak wąż korona na żelaznej zbroi rycerza, i że całemu temu bogactwu jest w tem podwórzu zaciąsną. Lecz skoro słońce te ornamenty oświeci, zmasuje linie i uwydatni szczegóły, wtedy urok wykończenia i smaku występuje w pełni i każe być wdzięcznym za chwile spędzone w takim otoczeniu.

III.

Rozpocznijmy nasz przegląd wnętrza, jakibyśmy w gościnę do właścicielki przybyli, tak, jak nas do tego cały charakter zamku zachęca; wejdźmy na schody (fig. 23) i wzdłuż peristyłu, do sali wstępnej pierwszego piętra. Cała ściana frontowej galeryi podzielona jest płaskimi łukami na ornamentowanych pilastrach i ma u dołu szlak mozaikowy, z hypokampów i gryfów, czarnych i czerwonych na szarem tle, nabyty w Sienie i przypominający sławny powiment Sienieńskiej katedry. Pod środkowym łukiem wprawiona jest w mur wielka mozaika, z popiersiem Pallady, pełna szerokiego zakroju i stylu. Galerya ta razem z balkonem wieńczącym występ parteru, stanowi właściwy przedsionek.

Otwieramy drzwi i jeśliśmy dotąd mieli tylko Odrodzenie przed sobą, to tutaj w pierwszej sali uderzają nas średnie wieki, tak jakby najwłaściwszy wstęp do nowego, jeszcze wspanialszego w całym swym rozwinięciu Odrodzenia. Sala podłużna, wysoka o jednym oknie. Lamperye, oprawy głębokich framug i sufit gotycki, zlekką złotem na belkach profilowany, z ciemnego drzewa, a na ścianach jedwabna pąsowa materya ze złotymi smokami, gryfami i lwami, tworzącymi przepyszny wzór. Oddrzwia nawpół rzeźbione w drzewie, a nawpół kute w żelazie, o prześlicznym średniowiecznym rysunku. Znaczną część lewej ściany zajmuje komin renesansowy z jasnego kamienia. Do pilastrów zdobnych gałęziami owoców, przyparte są konsole z liści akantu, które dźwigają okap z aniołkami, trzymającymi tarczę herbową w płaskorzeźbie. Na okapie tym błyśczy złoty ołtarzyk ze ś. Anną, trzymającą Maryję z Dzieciątkiem na kolanach, czyli z tem ciekawem przedstawieniem, które posłużyło Leonardowi da Vinci za motyw do jednego z najsławniejszych jego arcydzieł. Wyżej, cztery niewielkie Arrasy z pierwszej połowy XV. w., a obok kilka obrazów. Na szczególniejszą uwagę jednak zasługują dwa obrazki, wiszące po obu stronach głównego wejścia: *Mater dolorosa* i Chrystus bolejący w popiersiach. Przy starannej i nieledwie miniaturowej technice i całej patetyczności uczucia, uderza w nich przedewszystkiem pewna wykwińtość układu i słodycz nastroju, tak różna od surowego realizmu niemieckiego tych czasów, i która się tak godzi z charakterem ram samych. Czytamy na nich ustępy ze znanego hymnu Jacopona de Todi, tak jak na jednym z ołtarzów w katedrze krakowskiej. Na jednej napis:

*Quis non posset contristari,
Matrem Christi contemplari
Dolentem cum filio?*

a na drugiej:

*Quis est homo qui non fletet
Jesum Christum si videret
In tanto supplicio?*

Słowa te są wymownym komentarzem do przedstawionej treści, która głębookością wyrazu wywołuje je sama na ustach patrzącego.

Wiele potrzebowałibyśmy i czasu i miejsca, gdybyśmy chcieli opisywać w szczegółach piękność *boiserii*, zdobiących następującą z kolei narożną salę jadalną i bogactwo renesansowych kredensów, które się z niemi dekoracyjnie wiążą. Dość jest powiedzieć, że drewniane oprawy ścian tejsze, od posadzki po okna, należą do najpiękniejszych i najwykwintniejszych wyrobów tego rodzaju, jakie renesans francuski wydał, i że były publikowane przez Cezara Daly w znanych jego: *Ornements d'Architecture*. Wśród ram pokrytych subtelnymi arabeskami, występują w nich z zagłębień i nisz głowy cesarów i herosów epoki. Dwie ściany są zawieszzone wspaniałymi gobelinami, pochodzącymi z zamku Radzyńskiego na Podlasiu, który, jak wiadomo, był przed wojną roku 1831 własnością babki właścicielki, księżnej Anny z Zamoyskich Sapieżyny. Ciemny, matowy ton, żywej zieloności tych tkanin XVIII. w., godzi się z połyskiem zielonego również, majolikowego pieca, o wypukłych kaflach, przedstawiających jakieś mitologiczne sceny w najczystszyim stylu Odrodzenia, z drzewem sufitu, mebli i stanowi wyborne tło do obrazów. Jedną ścianę aż po sufit zajmuje wspaniały portret Stanisława Augusta w koronacyjnym stroju, naturalnej wielkości, pędzla Bacciarellego. Jest on pełen tej elegancji i teatralnego nieco zakroju, co tego mistrza Stanisławowskiej epoki w najświetniejszych jego dziełach odznacza i radzyńskim gobelinom tak dobrze odpowiada.

Nad drzwiami do salonu wisi najdrogocenniejszy klejnot: Welasquez; portret jakiejś infantki hiszpańskiej, przypominający sławną infantkę Małgorzatę Luwru, nie gorszy od niej i blaskiem swym i życiem ciągnie oczy jak magnes. Do tego tła o żywych barwach i o tak harmonijnym nastroju, portret ten wygląda jakby stworzony.

Gamma się wrażeń nieco przycisza, staje się poważniejsza, skoro wchodzimy do salonu obok. Jeżeli tam całe otoczenie nas ożywiało, budziło werwę i tę animację, która się zwykła udzielać ludziom zebranych koło jadalnego stołu, to tutaj jesteśmy w sali przeznaczonej na poważne rozmowy, gdziebyśmy chętnie widzieli mężów stanu i książąt Kościoła, obok wielkoświatowych matron. Ogólny charakter przypomina czasy Ludwika XIII., ale już w przejściu do epoki wielkiego jego następcy, a raczej Richelieugo i Mazarina. Jeżeli tam drzewo dębowe o swym ciepłym i względnie jasnym tonie, grało główną rolę, to tu wszędzie widzimy heban. Drzwi, lamperye i ramy są czarne. Ściany z atlasu czerwonego, o dyskretnych, spłówiających barwach, ujęte w taśmy ze starego złota z sinym pluszowym kordonkiem dokoła. Sufit wiernie naśladowany podług wzorów hotelu Lambert, ułożony z szerokich płyt, przedzielonych jedną wielką belką wpoprzek, cały, na złotem, matowem tle, pokryty arabeskami białymi, wśród których występują medaliony różowe i niebieskawe *en camaïeu*. Komin stary, z pierwotnej pochodzący budowy, z brunatnego, żyłkowanego marmuru, z herbem Leszczyńskich i datą 1619. Nad dwoma drzwiami, o arabeskowych intarsjach w stylu przekwitłego Odrodzenia, z głowami byków trzymających pieścienie w paszczy — *supraporty*, pędzla Karola Lebrun, z allegorycznymi scenami *en grisaille*, na złotem tle. Na ścianach wszędzie, oprócz kandelabrow z herbowymi tarczami Leszczyńskich, Rozdrażewskich i rodzin z nimi spokre-

wnionych, obrazy zastosowane stylem i charakterem do całego otoczenia. Przedewszystkiem zatem hollenderskiej szkoły, o tonacjach ciemnych i przytłumionych. Naprzód wyjątkowy Rembrandt z pierwszej epoki mistrza, przedstawiający chatę wiejską na tle łuny zachodu, z podpisem i rokiem 1623. Następnie Ruisdaël, Van der Neer, Pollenburg i Flinck, jeden z najlepszych uczniów Rembrandta; bardzo piękny portret Halsa, wysoko interesujący Zygmunta Starego, w stylu jednego z Clouetów, i dla podniesienia nieco zlekka tonu, wenecki obraz z jakąś sceną ewangeliczną. Widzimy z tego, jak się to wszystko godzi, jak odpowiada starej dacie wypisanej na kominie Leszczyńskich, jaką ma powagę i dostojność. Światło dwóch wielkich okien traci natężenie na tych spokojnych i ciemnych powierzchniach i jedynie w pełni oświeca przeciwległe czarne drzwi, prowadzące na perystyl zamkowy. Dwie ich połowy w bogato rzeźbionych ramach, składają się z czterech podłużnych płaskorzeźb, przedstawiających Stworzenie Adama, Stworzenie Ewy, Grzech Pierworodny i Wygnanie z Raju. Należą one do piękniejszych okazów drewnianego rzeźbiarstwa XVII wieku. O konturach wydatnych, silnych i kształtach śmiało i wprawnie narysowanych, przy pewnej wysmukłości w proporcjach, znamionującej pochodzenie francuskie, dopełniają ciemnym swym połyskiem całość i bogacą niezwykle jej ogólne wrażenie.

Sala następna, grająca rolę komnaty sypialnej, cała w stylu właściwego Odrodzenia, jest o wiele jaśniejsza, pogodniejsza i wspanialsza jeszcze (fig. 25 i 26). Jasne drzewo, kolor blado-niebieski i stare złoto, tworzą w niej jeden ton. Wyobraźmy sobie czasy przed r. 1543, kiedy młody Zygmunt August miał za życia ojca zaślubić młodszą córkę cesarza Ferdynanda. Leszczyńscy przygotowali wszystko na jej przyjęcie. Sprowadzono najdroższe tkaniny z Flandryi, skóry prasowane i meble



Fig. 25. Gołuchów. — Łoże weneckie na tle flandryjskiego arrasu.

z Wenecyi, a z Florencyi brązy, aby królowa czuła się u siebie. Nie zapomniano nawet o sławnych norymberskich rzeźbach, by jej wiernie przypomnieć ojczyznę. Z czasem dodano do tego najbardziej charakterystyczne okazy z drugiej połowy stulecia, aby i Annę Jagiellonkę można było ugościć w tej sali i aby razem z tem pierwotnem urządzeniem stworzyć wnętrze, które świadczy nam dzisiaj o całej epoce. Wezwano najlepszych robotników do wykonania sufitu. Z jasnego dębowego drzewa, przedzielony on jest dwoma belkami na pola, w których mieszczą się kasetony, oprawne w czworokątne ramy. Wzdłuż belek biegnie arabski ornament, przypominający groteski kaplicy Zygmunto- wskiej; na ramach medaliony z popiersiami królów, wśród których poznajemy Zygmunta Starego; na dnie kasetonów wyryte litery L i głowy byków naprzemian, a na przecięciach ram plastyczne wisiory akcentują podział i układ kompozycji. Światło się ślizga po tych rzeźbach płaskich, jakby wyszłych z pod ręki medaliera, wykonanych *stiacciato*, jakby powiedzieli Włosi, i uwydatnia ich subtelne formy i przepyszny rysunek. Znaczną część ścian zajmują Arrasy. Trzy z nich, w głębi naprzeciwko okien, o wybitnych cechach XV. w. i treści zapożyczonych z francuskich *fabliaux*, publikowane były w monumentalnem dziele: *Les Tapisseries du Garde-Meuble*. Czwarty, wykwintniejszy może i przetykany złotem, chociaż późniejszy nieco, z popiersiem Chrystusa błogosławiącego kielich, wznosi się w ramach nad kominem (fig. 26), a ostatni z Matką Boską wśród Apostołów na tle krajobrazu, zastępuje *supraporte*. Skóra prasowana włoska, z jakąś sceną ewangeliczną, o złotawych ciepłych połyskach, odpowiada mu po przeciwnej stronie. Żywe te a tak spokojne barwy, z charakterystycznymi swymi wzorami, występują w pełni na tle niebieskawego pluszu obicia. Tu i owdzie błyszczą polichromowane średniowieczne



Fig. 26. Gołuchów. — Komin w komnacie sypialnej z arrasem przedstawiającym Chrystusa.

rzeźby, a między oknami ciągnie oko wspianała, drewniana i malowana statua patronki królowej, ś. Elżbiety Turingskiej, pochodząca z jednego ze zniszczonych norymberskich kościołów. W pełnej postaci, z giętymi fałdami sukni, z grupą ubogich u stóp, przy naiwności pojęcia i fantastycznym stroju głowy, opatrzonym skrzydłami, przenosi nas ona w jakiś legendarny świat. Między obrazami zwraca szczególnie uwagę pełen wartości, a dla nas tak interesujący wielki portret samej Elżbiety Austriaczki, wykonany prawdopodobnie dla Zygmunta Augusta i prawie że w przeddzień ślubu. Na białej pan-karcie czytamy pod nim: *Elisabeth Herzogin von Oesterreich vormaehlt Kunigin zu Polen ihres Alters 16 Jar im Jar Christi 1542*. Czuje się, że ta blada a tak sympatyczna księżniczka, jest w tej sali u siebie, i że ta prawdziwie królewska komnata, w której blask złotego wieku tak swą świetnością uderza, dla niej stworzoną została. Najwspanialszą jednakże tego przybytku ozdobą jest olbrzymie królewskie łoże, które zajmuje znaczną jego część wprost okien i jaśnieje na tle Arrasów (fig. 25). Pochodzi, jak się zdaje, z Wenecyi i należało do jednego z wodzów, którzy flocie Rzeczypospolitej przewodniczyli w bitwie pod Lepantem, do admirała Barberigo, czy Girolamo Zeno. Wiemy, jak to zwycięstwo Chrześcijaństwa nad niewiernymi, które Cerwantes okupił utratą ręki, zajmowało żywo wyobraźnię współczesnych i służyło za treść najrozmaitszych tryumfalnych przedstawień i alluzyj, zwłaszcza w dekoracyi pałaców, będących własnością wodzów biorących w niem udział. Z grupy nagich puttów i amorów wyrastają na czterech rogach gięte kolumny, które się kończą płomieniami. Na oparciu pod wielką koroną, widzimy wyrzeźbiony tryumfalny wjazd wodza do rodzinnego miasta, a pod nim, również jak od frontu, walki z Turkami. Wszystko to wypukłe, szerokie, pełne życia i całe we wszystkich

swych częściach pokryte tą starą, przytłumioną i matową pożąłotą, która nie rzuca się w oczy, ale swym królewskim tonem imponuje. Obok, na wzniesieniu wysmukły Merkury z brązu. Młodzieńczy bożek, rzucony lekko w powietrze, z petazami u nóg i w skrzydlatej czapce, jak patron i symboliczny znak Odrodzenia, zdaje się prowadzić dialog ze średniowieczną ś. Elżbietą naprzeciwko i razem z nią dawać wyraz tym pełnym uroku czasom, w którym najdrogocenniejsze pierwiastki i zdobycze dwóch wielkich epok historii złąły się w jedną całość. Nakoniec drzwi mniejsze, prowadzące z tej komnaty dalej, zdobi nisza ujęta w dwie kolumnienki, w którą wprawiony jest maskaron, trzymający w zębach tarczę z datą 1557.

Jeżeli zrobimy kilka kroków naprzód, to się spotkamy z pamięcią tej, której zasługa dzisiejszą restaurację przed wiekami przygotowała. Przez niewielki pokój przejściowy, ze złocistym sufitem i obiciem z prasowanej skóry korduańskiej, o zielonawych metalicznych blaskach, gdzie wiszą interesujące stare obrazy, a na kominie stoi brązowe popiersie malarza Norblina, dostajemy się do gabinetu w pięciokątnej wieży, kończącej skrzydło zachodnie z tej strony. Przy lamperkach, oprawach i drzwiach ciemnych, gdańskiego wyrobu, ściany są kryte brązowym, białymi i złotymi arabeskami przetykanym adamaszkiem, a meble i zasłony z turkusowego pluszu. Na starym marmurowym kominie stoi prześlizczna naga bachantka z pochodnią w podniesionej dłoni, odlana w brązie, a niżej, pod herbem Doliwa z panną, między dwoma rogami i datą 1619, czytamy pełną akcentu dewizę: *Ognia ogniem nie zagasisz* i litery: A. Z. R. L. W. K. S. B.: Anna z Rozdrażewskich Leszczyńska, Wielka Kanclerzyna, Starościna Brańska.

Wracając na perystyl zamkowy, aby przez galeryę boczną przejść do zbioru rycin i do biblioteki, znajdu-

jemy się znowu wśród francuskich wpływów. Biblioteka niewielka, podręczna, taka, *quod non legendos libros sed lectitandos capit*, mieści przeważnie publikacje francuskie, których wzory do restauracyi zamku służyły, i poświęcona jest pamięci Henryka Walezego, którego krótkotrwałe panowanie najlepiej nasz stosunek do Francyi symbolizuje i z tradycjami zamku tak się ściśle wiąże. Na ścianie pod kolumnadą są wprawione płyty kamienne, ze sławnej kiedyś kaplicy grobowcowej Filipa de Commines, w zniszczonym przez rewolucyę kościele *Petit S. Augustin* w Paryżu, które publikował Millin w swych *Monuments français*. Wśród splotów liściastych najdelikatniej rzeźbionych, widać wplecione dwie sceny jakby wyjęte z miniatur Ewangeliarza, jakiś święty biskup piszący na pulpicie na jednej i Ofiara Abrahama na drugiej.

Południowe skrzydło składa się z dwóch gabinetów w ośmiobocznych wieżach i wąskiego korytarza, łączącego je ze sobą. Z galeryi wchodzimy przez ozdobne drzwi w jednej z ukośnych ścian gabinetu pierwszego i znajdujemy, na pułkach szaf, wielkie folianty z planszami i rycinami, naklejonemi na kartony i uklassyfikowanemi w tekach tudzież rysunki i szkice mistrzów, które wygodnie oglądać można na wielkim stole stojącym w pośrodku. Rzucamy okiem na książki w korytarzu i dostajemy się do gabinetu drugiego. Naprzeciwko wejścia całą ścianę aż po sufit zajmuje wielka oprawa komina z portretem Walezyusza, stanowiąca całość dla siebie, z wielką werwą rzeźbiona i złotem tu i owdzie profilowana, z ciemnego dębu. Dwie karyatydy podtrzymują występujący okap, a dwie drugie o fantastycznych kształtach ramy portretu. Wprawione są w nią cztery barwne emalije *Limoges*. Na architrawie okapu przedstawiają one Maryę Stuart i Jakóba Szkockiego, a w środku górnych karyatyd Franciszka I. i Franciszka II,

i mienia się w świetle jak klejnoty. Król zwrócony w trzech czwartych ku nam, ze znanym beretem na głowie, z orderem ś. Ducha na piersiach, z jedną ręką na szpadzie, a drugą podpartą pod bok, patrzy wprost dwuznacznym swym wzrokiem z ciemnego tła. Na ramach u góry zlekką kolorowane i złoczone herby Francji i Polski, a u dołu litery H z liliami i podłużny złoty napis: *Henricus III, D. G. Gall. et Pol. Rex.* Portret pełen charakteru, uchodzi za dzieło jednego z Clouetów, i razem z tą wspaniałą, a pierwotnie do niego wykonaną oprawą, nabyty został od lorda Elwes. Mógłby w tej całości zdobić Luwr i nie zbladłby między jego skarbami. W bocznych ukośnych ścianach wysokie nisze, których tło z karmazynowego aksamitu służy za oparcie kanap, taksamo krytych i złotemi opatrzonych frendlami. Niszom tym odpowiadają po stronie przeciwnej szafy z książkami o delikatnych profilach, a na ścianach, obitych grubą jedwabną materią koloru zeschłych liści, portrety Van der Helsta i Cranacha. Wszystko razem zastosowane wiernie do stylu Walezyszów i godne ich wybrednego smaku. Takie jest skrzydło zachodnie i południowe.

Zostawimy całe północne skrzydło na boku. Nie wstąpimy ani do pokojów gościnnych, które nietylko urządzeniem wewnętrznem, ale i dziełami sztuki w nich zebranymi, zasługiwałyby na bliższą uwagę, ani na szczyt jednej z wież tej strony, gdzie się obecnie kończy kaplica, ani nawet do włoskiej logii, z trzech stron otwartej, z widokiem *à vol d'oiseau* na całą okolicę, w kwadratowej wieży nowo zbudowanej, ale zejdziemy odrazu po schodach na dół, aby się przyrzeć apartamentom parteru. Przez boczne wejście po lewej stronie środkowego występu, wchodzimy z podwórca na korytarz, odpowiadający perystylowi pierwszego piętra. Wprost prowadzą drzwi do szeregu sal, które się ciągną

aż do pięciokątnej wieży, w zachodnio-północnym rogu, a na lewo do tak zwanej »sali waz«.

Odrzwia tych ostatnich pochodzą z jakiegoś włoskiego pałacu i zdradzają stylem znanych dekoratorów sienneńskich. Wykute z czerwonego, żyłkowanego marmuru, o jakichś malowniczych różowych plamach, mają u góry fryz z gryfów skrzydlatych z wazonami w środku, a na bocznych węgach groteskowe sploty, z których jeden kończy się Pelikanem karmiącym swe dzieci i napisem; *Nimia Dilectione*, a drugi Feniksem, wylatującym z płomieni i dewizą: *Uror nec morior*. Sala jest podłużna, narożna o trzech oknach, z obiciem ciemnym, karmazynowem, o ledwo dostrzeżonym złotym deseniu, z sufitem dębowym, gładkim i z takimże wypukłym fryzem, z plastycznych węzów i potworów, które ją oplatają wokoło. Jediną jej jasną część stanowi kamienny komin, zajmujący jedną z wąskich ścian, z wielkim herbem Leszczyńskich na górnym gzymsie. Pod gzymsem tym w ramach z Nimf i Satyrów, prostokątna rzeźba przedstawia pracę pierwszych rodziców, Adama z pługiem i Ewę z kądzielą, na tle krajobrazu ze średniowiecznym zamkiem w perspektywie. Na architrawie okapu tryglify i metopy z bukranami naprzemian. Światło wprost i z boku tę ścianę oświeca i uwydatnia tę wspaniałą dekorację, pochodzącą z jakiegoś lotaryńskiego zamku (fig. 27). Wzdłuż ścian stoją szafy szklane, z wazami greckimi, w skład których, prócz tafli zwierciadlanych, wchodzi tylko trzymające je lekkie stalowe listewki, tak, aby ustawione w nich wazy, o swych nieporównanych formach, rysowały się bezpośrednio na tle karmazynowego odbicia ze wszystkich stron. Na środku długi stół, którego blat oparty na giętych postaciach nawpół leżących i dźwigających go dokoła, służy do obejrzenia waz, jeśli je właścicielka wyjąć z szaf pozwoli, dla bliższego studium. Przy ścianach,

pod oknami koło szaf, ustawione są starożytne brązy i marmury. Przepyszny brązowy biust Adriana, naturalnej wielkości głowa marmurowa Liwii, córki Tytusa,



Fig. 27. Gołuchów. — Komin kamienny z herbem Leszczyńskich w „sali waz“.

skrzynka na popioły w formie sarkofagu ze sceną Ulisesa na okręcie, przywiązanego do masztu i broniącego się od Syrenich pokus, i płaskorzeźba z Bachusem w otoczeniu Charyt, nie mówiąc o innych. Większa

część tych antyków pochodzi z rezydencji Napoleona I. i cesarzowej Józefiny w Malmaison. Widzimy zatem, że ta sala poświęcona jest starożytności tak greckiej, jak rzymskiej. Jedna tylko rzeźba mówi nam w niej o innym świecie. Jestto prześliczna drewniana statua ś. Małgorzaty, depczącej smoka, która stoi na renesansowym postumencie z pełną charakteru głową Meduzy, o ustach otwartych konwulsyjnym uśmiechem śmierci. W tem zestawieniu symbolizuje ona wymownie tryumf Chrześcijaństwa nad starożytnością i otwiera myśli dalsze widnokregi... Między oknami w cieniu portret Chodowieckiego.

Trzy sale następne obok, razem z pięciokątnym gabinetem w narożnej wieży, mają sufitry belkowane, raz dębowe, ciemne i gładkie, to znowu złożone, obicia z pluszu koloru wody morskiej, to orzechowe, z atłasu zielonego w czerwone pasy, to z adamaszku o morderowych barwach; na ścianach ich wiszą portrety Sobieskiego, Jabłonowskiego i Leszczyńskich, króla Stanisława i jego córki, którzy w ten sposób powrócili do rezydencji przodków, i jeden wyrazisty portret hiszpańskiego malarza Pantochy. Na jednym z kominów pod herbem Rozdrażewskich poznajemy naiwnie pojętych, a tak radosnych bogów Odrodzenia: Ledę, Ganymeda, Neptuna i Cererę. Do tego pobieżnego przeglądu wnętrza dodać należy, że wszystkie ogniska kominów są wypełnione wszędzie blachami żelaznymi, z herbami Leszczyńskich (fig. 28), że tak zwane kominowe wilki: *les chenets*, są w nich same przez się dziełami sztuki, że niema w całym zamku i w żadnej jego części szczegółu, klamki, gwoźdźcia i okucia, któreby nie miało stylu i charakteru.

Pozostaje nam jeszcze do zwiedzenia Muzeum. Po tem, cośmy powiedzieli i oglądali dotąd, łatwo się czytelnik zapyta, gdzie tu może być miejsce na nie, kiedy

wszystko razem muzeum stanowi; jakie zbiory i jakie okazy pomieścić się dadzą w taką nazwą opatrzonych salach, tam, gdzie każdy nieledwie przedmiot i na każdym

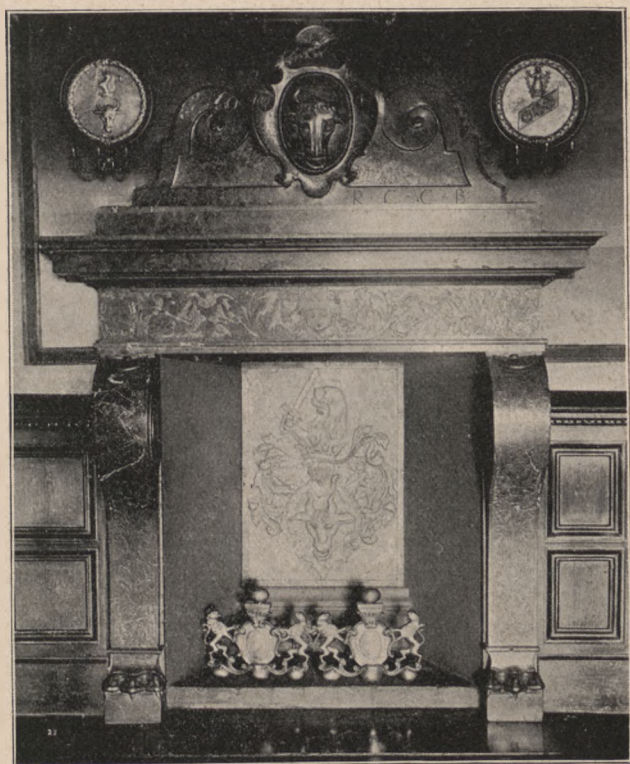


Fig. 28. Gołuchów. — Komin z herbem Leszczyńskich, pozostały z dawnego zamku.

miejscu jest okazem muzealnym? Odpowiedź na to prosta. Wszystkie działy zbiorów zostały tak rozłożone i tak użyte, żeby mogły wystąpić najlepiej i zająć miejsca zgodne ze swem przeznaczeniem. W całości ich jednakże wiele się takich znaleźć musiało, które się

w danych ramach nie mieściły. Dla nich właśnie przeznaczony został osobny przybytek.

Zamek, jakżeśmy widzieli, ma od zachodu i południa wysokie suteryny, w których są kuchnie i pokoje służby. Parter od zewnątrz nad temi suterynami, który od podwórza sam do suteryn należy, zajmuje z dwóch sal narożnych złożone muzeum. W samym środku parteru głównej podworcowej fasady, prowadzą do niego drzwi i schody w sześciennym występie poniżej perystylu (fig. 23). W medalion zdobiący tympanon tego wejścia ujęta jest subtelna, marmurowa płaskorzeźba francuskiego pochodzenia. Najświętsza Panna na tle perspektywicznego krajobrazu, trzyma w jednej dłoni krucyfiks z Chrystusem, a w drugiej serce gorejące; nad nią Bóg Ojciec w obłokach kładzie jej koronę na głowę. U góry, w wieńcu laurowych liści herb Leszczyńskich znowu. Schylamy głowę pod sklepieniem, wyłożonem taflami białego marmuru, robimy krok naprzód i schodzimy po schodach na dół, jak do katakumb. Zwracamy się w ciemnym korytarzu na prawo i mamy przed sobą nad drzwiami florentyńską Madonnę z polichromowanej terrakoty, pełną uczucia i wdzięku, z Dzieciątkiem na rękach, która jaśniej wśród ram złotemi pokrytych liliami. Przy świetle lampki wiszącej u sklepienia, błyszczący napis: *Sub Tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genitrix!*

Z dwóch sal o grubych murach, do których wchodzimy, jedna, większa, przedzielona jest wielkim obniżonym łukiem na dwie połowy i całe nieledwie jej wnętrze naprzeciwko wejścia zajmuje do jej charakteru zastosowany, a z jednego z francuskich również, jak się zdaje, zamków pochodzący komin (fig. 29). Figlarne, nagie putty drapią się po jego gzymsach. Motyw ten powtórzony został na framugach okien i na wielkim

łuku, aby rozjaśnił i lżejszem uczynił poważne i w tych warunkach z natury rzeczy ciężkie wrażenie całości.

Dekoracya ścian i urządzenie zbiorów było wówczas nieskończone. Naprzeciwko okien wisi przepyszny Arras, z jakąś *fête champêtre* i florentyńskie płaskorzeźby, któ-



Fig. 29. Gołuchów. — Sala muzealna.

rym się przyjrzeć warto. Wielki Luca della Robbia, glazurowany, biały, na niebieskiem tle, z Madonną w otoczeniu barwnych liści i owoców i dwie może piękniejsze od niego i bardziej interesujące terracotty. Jedna ma ramę okrągłą z wypukłych, polichromowanych, owocowych splotów, ujętych w opaski ze złotej łuski. U góry w girlandzie obłoków uśmiechnięte anielskie buziaki,

a pod tem matka nachylona i modląca się do leżącego, nagiego i zwróconego do nas na pierwszym planie dzieciątka. Realizm, prawda, czar i wdzięk z niej promieniają. Typ ludowy Boticellego. Na drugiej, większej, bez polichromii, w gotyckiej niszy wspartej na dwóch kolumnienkach, szeroko narysowana matka także, ale jak królowa, o pełnych, bogatych kształtach, przyklękła na prawem kolanie wprost nas i trzymająca na lewem nagiego bambina, który się z nią bawi. Z dwóch stron postacie świętych, z których jedna z obnażoną piersią. Typ bogini i pani, któryby nam przypominał pierwsze dzieła Michała Anioła, gdyby nie miał uroku wcześniejszych czasów. Dwie charakterystyczne, a dla ludzi naszych pokoleń tak pociągające strony włoskiego *quattrocento*, uderzają nas w tych palonych glinach: prostota, naiwność uczucia i wrażliwa na zmysłową piękność, ale świeża i pełna szlachetnych porywów fantazyja. Skoro się dekoracya Muzeum ukończy, wejdą w skład jego prawdopodobnie obrazy Lesueura z hotelu Lambert, wspaniałe rzędy polskie, które Kraków podziwiał na Wystawie Sobieskiego, i przedewszystkiem jedyny w swoim rodzaju zbiór emalij. Sądząc po wykończeniu znamionującym inne sale, nietrudno się domyślić, jak ono wtedy będzie wyglądać. Na tem kończymy nasz przegląd.

Nie można powiedzieć, aby restauracya ta, a raczej transformacya zamku *in capite et membris*, nadała mu we wszystkich szczegółach i w całym urządzeniu wewnętrznym jednolitość stylową. Sam cel pomieszczenia w nim dzieł sztuki, pochodzących z rozmaitych czasów i powstałych w najróżnorodniejszych epokach, musiał wykluczenie takiej pedantycznej jedności pociągnąć za sobą. Charakter ogólny nadaje mu wiek XVI., ale wygląda on tak, jak wyglądać powinien, nie wzniesiony odrazu podług jednego planu, lecz mający przeszłość

i historię. Powiedziałbyś, że każde pokolenie minione, które w nim żyło, pozostawiło jakiś ślad swej bytności po sobie, ale że całą tych pokoleń spuściznę dostroiło uczucie wieszczki do jednego stylowego ideału. A raczej, mówiąc ściślej, to, co jest monumentalne i kamienne, co się z konstrukcją samą wiąże, chociażby miało nawet ornamentacyjną cechę, temu nadano styl Odrodzenia, aby mogło służyć za najwłaściwsze tło do uwydatnienia zabytków rozmaitych wieków, i powiedziałbyś chętnie, za ul do pomieszczenia miodu zebranego na wszystkich niwach historii. Przeszłość końca XVI. i początku XVII. w., związana ściśle z ruiną, została w niej z religijną troskliwością uszanowana, ale to, co w tej przeszłości było surowego i barbarzyńskiego nieco, co przemawiać mogło jakimś ostrym akcentem do dzisiejszych usposobień, to wykwintny smak właścicielki złagodził i uszlachetnił. Głos tej pychy i buty wielkopańskiej, który się tu kiedyś tak hałaśliwie odzywał, został uciszony. Kreacja ta, gdyż na inne miano restauracja ta nie zasługuje, jest tak, jak każde prawdziwe dzieło sztuki zupełnie bezinteresowna. Uskuteczniiono ją samą dla siebie, stworzono z ruiny całość skończoną, aby dać wyraz wewnętrznej potrzebie i podnioślejszym instyktom. Nigdzie w szczegółach, ani w ozdobach niema nic takiego, coby wyraźnie mówiło o samej twórczyni, a wszystko razem o niej mówi, jak dzieło o artyście. Kto chce się przekonać, czem jest prawdziwa kultura i delikatne artystyczne znawstwo, będące tej kultury wykwittem, powinien pojechać do Gołuchowa i rozpatrzeć się w tej rezydencji.

IV.

Ale to nie wszystko. Mówiliśmy dotąd o samym zamku, aleśmy właściwie nic nie powiedzieli o jego

zbiorach i o ich charakterze. Zbiory sztuki, tak jak wszystkie inne zbiory na świecie, co do przedmiotu swego i treści, nie są sobie równe. Dreźnieńska *Grünes Gewölbe*, mimo swego bogactwa, nie da się porównać z Albertiną Wiedeńską, czy z salami rysunków florenckich Uffiziów lub Luwru. Otóż do najwykwintniejszych i dla głębszego artystycznego wykształcenia najbardziej pociągających przedmiotów sztuki, należą bezzaprzeczenia stare ryciny, emalie i wazy greckie, które stanowią główną podstawę zbiorów Gołuchowskich.

Rytownictwo XVI., XVII. i XVIII. w. miało znaczenie, którego dzisiaj nie ma. Na północy w XVI. w. zastępowało ono monumentalne malarstwo, gdyż otwierało najszersze horyzonty rozbudzonej artystycznej fantazyi. Cały świat średniowiecznych legend, z dziejami nowego Testamentu i zdobyczami na wszystkich polach, odzwierciedlony w duszy ówczesnego człowieka, znalazł w jego odbiciach, rzuconych na wąty papier, wyraz. Utajone instynkty i drgnienia twórczości, doszły nas w nich jeszcze ciepłe i żywe. Kiedy inne sztuki, zależne więcej od techniki i materiału i mające większe wymagania, wydawały dzieła o jasno określonych, plastycznych i skończonych kształtach, ono wypowiadało to nawet, co się wypowiedzieć nie da. Wartość jego polega nie tyle na tem, o czem nam wyraźnie mówi, jak na tem wszystkim, czego się w niem domyślamy. To, co się w XVI. w. odnosi do ogólnych wyobrażeń i pojęć, to w XVII. w. skupiło się w psychologicznem studyum, w pojedynczej indywidualności, a w XVIII. zwróciło do społecznego i towarzyskiego życia, do gry wad i przymiotów ludzkich we wzajemnym do siebie stosunku i do subtelnej i dowcipnej obserwacyi. Ryciny w XVII. w. są przeważnie portretami, tak jak w XVIII. scenami rodzajowemi. Przebiegając je, zdajemy sobie sprawę z tych stron kulturalnego rozwoju, o których żadna

inna sztuka nam nie daje lepszego wyobrażenia i które tylko rytownicy ówczesni w improwizacyjnej swej werwie wyrazić byli w stanie.

Są tu najpiękniejsze Albrechty Dürery ze scenami Pasyi, życia Maryi i Apokalipsy i z całym cyklem tych fantastycznych kompozycji, które są tak charakterystyczne dla mistrza samego, jak dla epoki, która go wydała. Jest szkoła Dürera, Mateusz Zeisinger ze swą tajemniczą i zagadkową walką światła i ciemności, Łukasz Cranach ze znakiem Salamandry, Hans Burgmeier i inni. Wiek XVII. najwspanialej reprezentuje Jeremiasz Falck, który się sam podpisywał *Polonus*, urodzony w r. 1619. w Gdańsku, w czasie, kiedy budowa Gołuchowskiego zamku się w pierwszym peryodzie swej świetności kończyła, a zatem czujący się u siebie. Wiek XVIII. najświetniej przedstawia drugi rytownik polski, Gdańszczanin także, Daniel Chodowiecki. Jeżeli Falck zgodnie z epoką, w której żyje, tworzy te nieporównane portrety, których cały szereg za źródło naszych dziejów służyć może, to ten ostatni wizerunkami typów i scen polskich najcharakterystyczniej ilustruje życie społeczne swego stulecia na naszej ziemi. Dopełnia go Francuz, Norblin de la Gourdain, sprowadzony do kraju w r. 1774. przez księcia Adama, jenerała ziem Podolskich, ze swymi szkicami i wizerunkami w stylu Rembrandta, i utalentowany jego uczeń, Płoński. Żeby poznać dobrze i ocenić tych trzech tak niepospolitych artystów, Falcka, Chodowieckiego i Norblina, trzeba ich widzieć w Gołuchowie. Stosunki same domu Czartoryskich z Norblinem sprawiły, że najpiękniejsze jego prace stały się własnością pani Działyńskiej, a ponieważ Norblin był w ściślejszej z Chodowieckim przyjaźni, ten ostatni przysyłał mu zawsze pierwsze odbicia swych rycin, które dzisiejsza właścicielka od wdowy po Norblinie nabyła.

Ale rycina jest szara i bezbarwna, przy czarnych swych rysach na pożółkłym wiekami papierze. Emalia daje nam barwę. Jest ona tem w stosunku do innych artystycznych technik, czem drogi kamień w stosunku do innych kamieni. Łagodnym swym i nieporównanym blaskiem ożywia wszystko, a w dziejowym przebiegu ulegała zmianom, które się tak wymownie godzą z duchem i cechami rozwoju sztuk, uważanych w ogóle. Znana i ceniona jeszcze w starożytności, przez znaczną część wieków średnich była przeważnie inkrustacyjna. Szklistą i barwną swoją masą, ujętą w komórki ze złotych nici, czy w wypukłości metalu, wyżłobione na jego powierzchni, uwydatnia przedstawienia i tworzy na pokrytym niemi przedmiocie dekoracyjny wzór, któremu jaśniejące tych komórek linie nadają wybitne stylistyczne piętno. Od XIV. do XV. stulecia staje się przezroczysta i cały rysunek, wryty na metalu ze wszystkimi zagłębieniami modelunku, przez jej zabarwiony kryształ przegląda. W XV. wieku pod wpływem sławnych limuzyńskich emalierów, z miasta Limoges we Francyi, dawny i wiekami przekazany charakter tej techniki się zaciera, rwą się pęta i przybiera ona malarzką cechę, przy której barwy się swobodnie ze sobą łączą. Aż do XVII. w. na pokładzie czarnym, brunatnym, lub niebieskim, o przepysznych tonach, zaznacza i modeluje najczęściej białymi farbami kompozycję, a od tego czasu i przez w. XVIII. zbliża się do malarstwa na porcelanie, z całym bogactwem jego kolorystycznej tonacyi, od którego jest nieskończenie swą subtelnością wyższa. W czterech zatem różnych stadyach przedstawiają nam się dzieje tej techniki. W średnich wiekach jej okazy dopełniają nam zbyt zawsze skąpy dla znajomości tej epoki zasób figuralnych i kompozycyjnych przedstawień, a z końcem XV. i XVI. w. przekazują nam nieraz niedoszłe w innej formie pomysły

i utwory wielkich mistrzów Odrodzenia. Na emaliach samych możnaby oprzeć jakąś część historii sztuki.

Z emalij, których wszystkie okazy zbiór pani Działyńskiej mieści, widzieliśmy w Gołuchowie tylko blisko na metr wysoką i odpowiednio szeroką tablicę, ze scenami męki Chrystusowej, tworzącemi cały cykl ujęty w jedną całość i w jedne ramy, i która już samymi rozmiarami o swej wartości mówi, ale mamy o nich wyobrażenie z głośnych publikacyj Labarta i Edwarda Garnier. Do sławnych między niemi należy plakieta z Matką Boską i Jezusem błogosławiącym, z XII. wieku, niemieckiego pochodzenia, stanowiąca rzadki przykład techniki zachodniej, na bizantyńskich wzorach opartej. Jeszcze może bardziej interesująca i również, jak tamta przez Garniera publikowana, tak zwana aplika z tejsamej epoki, ale już limuzyńskiego wyrobu, przedstawiająca Chrzest Chrystusa w Jordanie. Wiek XV. i XVI. reprezentują prawie wszystkie te sławne rodziny emalierów z Limoges, które rodzinnemu swemu miastu tak wielką zapewniły sławę. Jest tu Leonard Limousin, Jean Penicaud, Pierre Reymond, Jean Court dit Vigier z r. 1556, Couly Noylier z datą 1545, nareszcie Martin Denis Pape. Są wielkie medaliony, przykrywy do naczyń, całe naczynia, misy, tace, portrety na blachach i tryptyki, i na tem wszystkiem kompozycje jeśli nie z Pisma ś., to mitologiczne, podług wzorów Rafaela i innych mistrzów.

Jeżeli jednak dla pospolitych śmiertelników tak ryciny jak nawet emalie same przez się, mogą nie mieć nadzwyczajnego powabu i dla odczucia swej wartości wymagają pewnego estetycznego wykształcenia, to w wyższym jeszcze stopniu da się to powiedzieć o wazach greckich. W społeczeństwach najbardziej rozwiniętych i w wielkich europejskich stolicach, gdzie muzea ich znaczną ilość i osobne działy posiadają, sale, w któ-

rych są wystawione, bywają zwykle puste, i wielka, szeroka publiczność ich nietylko nie szuka, ale nieraz nawet lekceważąco unika. Niema mimo tego przedmiotów sztuki, któreby na większą zasługiwały uwagę i większą artystyczną rozkosz zapewniały tym, którzy klucz do ich zrozumienia znajdują. Jeden z najznakomitszych nowożytnych znawców i badaczy, który życie swe wyjaśnieniu tajemnic formy poświęcił, Gotfried Semper, powiada słusznie, że do bezwzględnie najpiękniejszych rzeczy, jakie kiedykolwiek z rąk ludzkich wyszły, należą kształty glinianych waz greckich, z pięknej epoki, z tak prostymi, delikatnymi, a tak pełnymi siły i polotu zarazem zagięciami i przejściami swych linii. Na ich ornamentacyi i rysunku pokrywających je przedstawień, możemy śledzić najlepiej rozwinięcie się stopniowe rysunkowego i estetycznego poczucia ludzkości. Pokazują nam one, jak ornamentacya ta zrazu jest wyłącznie geometryczna, z linii, meandrów i rautów złożona, jak pod wpływem prastarych wschodnich cywilizacyj, czerpie swe motywy w fantastycznym i realnym świecie zwierzęcym, jak następnie wprowadza w tę dziedzinę człowieka i z nim razem formę najwyższej i najdoskońszej organizacyi.

Z początku, te zwierzęce kształty, skrzydlate i w charakterze swym tak dziwne, czarnymi, tu i owdzie białymi, a niekiedy i fioletowymi zaznaczone barwami, oplatają dokoła jasno-żółte lub czerwone naczynia. Potem się to zmienia. Powiedziałbyś, że pewnej letniej nocy jakiś garncarz, w domostwie nawpół przymkniętem i do którego z portów nabrzeżnych weszli na gawędę i pochwycenie języka, dalecy, może fenicycy żeglarze, czarne ich cienie przy rozpalonem ognisku, rzucone na ścianę, przeniósł szybkim ruchem pędzla na jasne tło dopiero co wypalanej gliny. Ruszają się one przed naszymi oczyma w długich procesjach, widziane w pro-

filach z zamaszystymi gestami rąk i nóg, czasami na wozach z końmi, zaprzężonymi jeden koło drugiego. W stylu i rysunku znać jeszcze wpływ sztuki egipskiej i assyryjskiej, których produktami handel morski wszystkie porty zasilał i które były bodźcem i wzorem dla pierwszych prób twórczego greckiego ducha.

Nareszcie Grecya przychodzi sama do samodzielności, wznosi nietylko świątynie we własnym stylu, ale wydaje w rzeźbie i malarstwie artystów, których dzieła stają się wzorem dla całej przyszłości i są naśladowane przez wszystkich, nawet przez garncarzy, czy raczej malarzy glinianych naczyń. Dla uwydatnienia tem wyraźniejszego, skończonego i w piękności swej tak idealnego kształtu, dla uwidocznienia lekkimi rysami wszystkich subtelności jego powłoki, zarzucono kolor czarny figur, a czerwony tła. Użyto metody przeciwnej i jasne czy czerwone figury zaczęto cienkim i lekkim pędzlem rysować na tłach pokrytych czarnymi tyntami. Nie było w starożytności wyrobu, któryby miał większe wzięcie i w lepszym stanie czasów naszych doszedł, jak te wazy, fałszywie przez długi czas etruskiemi zwane, a które zapełniają starożytne grobowce wszystkich krajów, z hellemkim światem mających bliższe stosunki. Jeżeli sumy się dzisiaj płacą za oryginalne rysunki Rafaela, Leonarda da Vinci czy Dürera, których dzieła własnoręczne i skończone zdobią nasze zbiory, jakąż wartość mieć muszą te kompozycye i rysunki, z których możemy powziąć wyobrażenie o nieznanym nam zupełnie, a tak sławnych malarzach starożytności? Nazwisk Polignota i Mikona, Parchasiusa, Zeuxisa i Apellesa, uczy się każde dorastające pokolenie, ale żadne z nich ich dzieł nie widziało i prawdopodobnie nigdy widzieć nie będzie. Na wazach greckich, z najpiękniejszych epok, mamy wierny ich twórczości odbłask. Jeżeli nie w całości, to we fragmentach przynajmniej przesuwać się przed nami

ich nieśmiertelne kreacye jak w wizyi. Cały urok, cała świeżość i ta niedościgła prostota, która jest i pozostanie wzorem i szkołą ludzkości, pozostawiła idealny swój ślad na nich. Jeżeli same wazy są najpiękniejszymi utworami ręki człowieka, to te lekkim konturem zaznaczone, powietrzne, pełne wykwintności i życia, a tak w uczuciu swem naiwne rysunkowe kształty, należą do najpiękniejszych, jakie kiedykolwiek artysta nakreślił i nakreślić jest w stanie.

Waz greckich, najwspanialszych egzemplarzy i najlepiej zachowanych, tak świeżych, jakby wyszły wczoraj z warsztatu garncarza, jest tu paręset sztuk. Są to wielkie Amfory, tak zwane Hydrye, Stamnosy, Oxybaphony, Kylixy, Oenochoe, Lekythosy, Rytony i inne, o najrozmaitszych nazwiskach, do których brzmienia sama ich piękność każe się przyzwyczaić. Możemy na nich śledzić nieledwie cały rozwój tej sztuki, od najdawniejszych czasów, od epoki geometrycznej, czy też orientalno-zwierzęcej, idąc przez czasy czarnych figur na czerwonym tle, do czerwonych na czarnym, czyli do najświetniejszego i artystycznie najpiękniejszego, a z pewnego stanowiska najbardziej interesującego okresu. Jest między nimi ogromny Stamnos, to jest rodzaj Hydryi, zamkniętej zleka od otworu, z czarnym tłem mającym połysk emalii i z jedną tylko figurą, ale ta przedstawia Saphonę, jak świadczy napis, i ma tyle wdzięku i naiwności przy charakterze, żebyś ją wziął za oryginalny portret Lezbijskiej wieszczki. Jest prześliczny Depas z szeregiem Satyrów i Menad z nieznanym nam skądinąd podpisem malarza Sotadesa. Są wielkie Hydrye ze scenami expiacyi i ofiar, należące do największych rzadkości. Ryton, będący unikatem i którego oczy błyszczą jak karbunkuły w baraniej głowie. Niektóre z tych naczyń, pokryte bachicznymi i ofiarnymi scenami, są tak w przedstawieniach swoich pełne religijnego nastroju

i tej idealnej zadumy w rysach i ruchach postaci, że przypominają najpiękniejsze grupy fryzu Fidyasza w wateńskim Parthenonie. W znacznej ich części uderzają przede wszystkim te lekkie, pełne gracyi i życia, a tak młodzieńcze, tak znamionujące czas i epokę, sceny porwania. Satyry gonią za Menadami z pochodniami w rękach, Boreasz porywa Orythyę, Peleusz Tetydę, to znowu młody Faun jakąś Nimfę z opaską na czole, która leci z rękoma podniesionemi jak po ratunek. Znaczna ilość z najrzadszych pomiędzy temi naczyniami, publikowana była w *Gazette Archéologique*. Są one zresztą oddawna sławne. W początkach, kiedy ten zbiór się zaczął gromadzić, ogłosił jego katalog Longperier; obecnie, skoro go wywożono z Paryża, najznakomitszy z dzisiejszych znawców waz greckich, archeolog francuski de Witte, poświęcił mu obszerny tom, który roku zeszłego opuścił prasę. (Zob. wyżej str. 142—165.)

Z tego rzutu oka, a raczej z tej pobieżnej analizy, którą nam czytelnik dla miłości przedmiotu wybaczyć powinien, widać jasno, jak sądzimy, do jak drogowanych, ważnych i przy delikatnej swej i misternej subtelności, wykwinnych dzieł sztuki należą ryciny, emalie, a zwłaszcza wazy greckie o nieporównanych formach, z nieskończonym cyklem swych rysunkowych przedstawień, i jaki one charakter nadają zbiorom Gołuchowskim. Każdy z tych działów jest w swoim rodzaju zupełny i daje nam pojęcie o technice i stylu w najwybitniejszych swoich okazach, we wszystkich przez nas wyżej scharakteryzowanych momentach rozwoju, od samych nieledwie początków aż po ostatni moment rozkwitu. Ryciny, emalie i wazy greckie możemy studyować tutaj, nie znając zbiorów innych i nie opuszczając Gołuchowa. Stanowią one tego zamku jeśli nie największe, to w zupełności swej najbardziej zaokrąglone bogactwo.

Najłatwiej stosunkowo dadzą się zebrać ryciny, o wiele trudniej emalie, a najtrudniej wazy greckie. Na rycinach najprędzej i najlepiej się smak artystyczny kształci. Subtelna ich technika przygotowuje do zrozumienia i ocenienia emalij, a dojrzałość dopiero zupełna prowadzi do odczucia piękności greckiej. Nic więc dziwnego, że w tymsamym chronologicznym porządku zbiory te gromadziły się i uzupełniały. Dzisiejsza właścicielka rozpoczęła je od rycin Norblina i Chodowieckiego, a ponieważ ten ostatni, jak wiadomo, był nie tylko rysownikiem, ale i emalierem, interes zatem jeden pociągnął drugi za sobą i w następstwie doprowadził do zamiłowania waz greckich¹⁾. Norblin więc i Chodowiecki mają szczególniejsze w zamku Gołuchowskim znaczenie jako pierwsi inicjatorowie jego artystycznej myśli. Brązowe popiersie Norblina, jakieśmy widzieli, umieszczone jest w jednym z gabinetów pierwszego piętra, a olejny portret Chodowieckiego w tejsamej sali, co wazy greckie. Pamięć przytem tych dwóch artystów wiąże niejako Gołuchów z Puławami, jak nić rodzinnych tradycyj odnośna do sztuki.

Przy tem, cośmy powyżej powiedzieli, na tych wielkopolskich piaskach i wśród tej lesistej ciszy, Gołuchowska rezydencya z całą swoją ukrytą świetnością, przypomina jeden z zaczarowanych zamków Ariosta. Skoro w niej człowiek sam zostaje, wszystkie wspo-

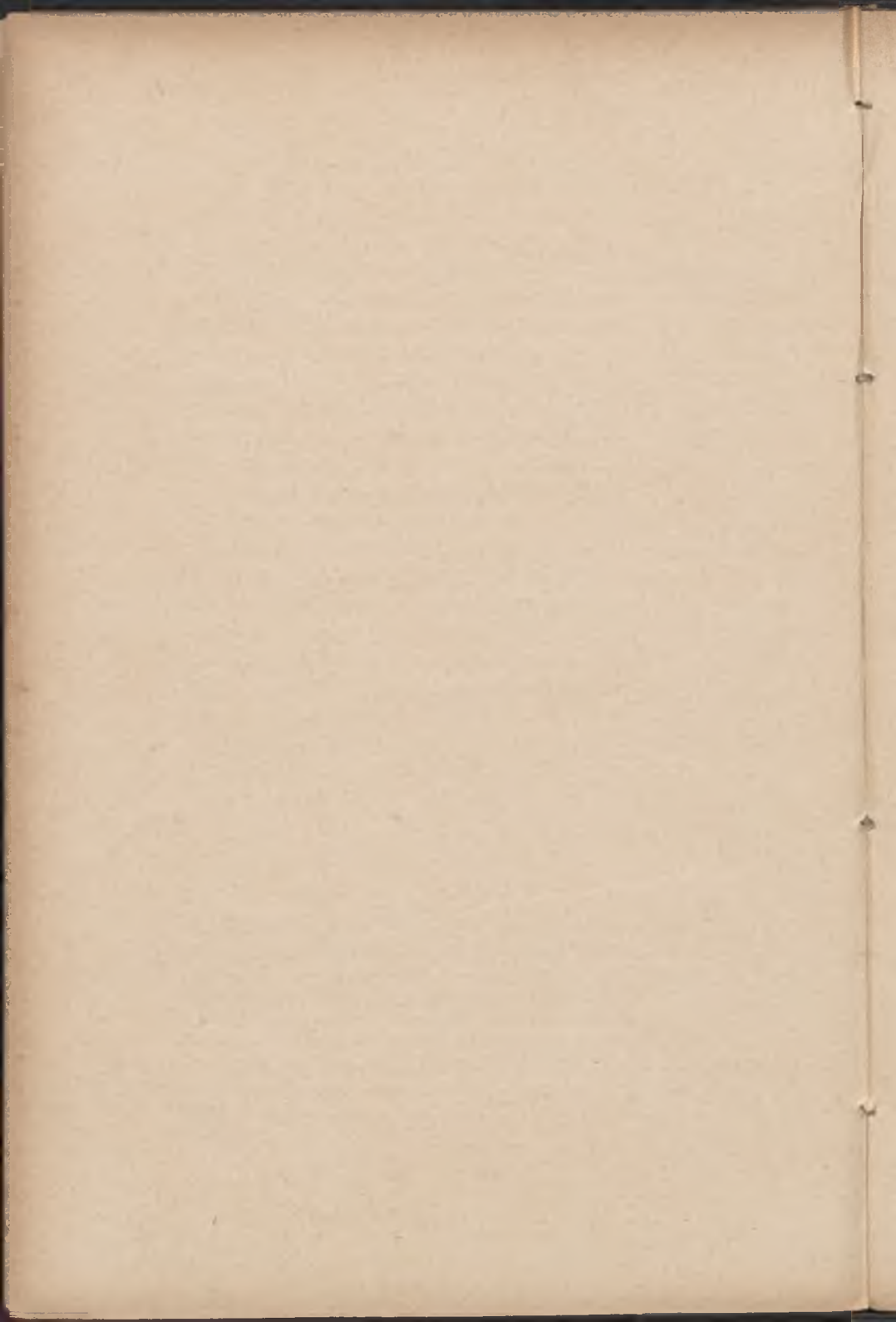
¹⁾ Od r. 1886, kiedyśmy te słowa pisali, zbiory Gołuchowskie pomnożyły się znacznie i oprócz emalij weszły w ich skład drogocenne zabytki złotnicze, częściowo również emaliowane. Tych ostatnich ogłoszony został wspaniały katalog, opracowany przez specjalistów. Zob. *Collections du Château de Gołuchów. L'Orfèvrerie, décrété par W. Frochner. Avec 22 planches en couleurs, Paris, 1897 in 4^o*. Składa on się z dwóch części, zredagowanych przez dwóch konserwatorów Luwru; pierwsza obejmuje „L'Orfèvrerie Antique“, zaczynając od Egiptu, przez W. Frochner'a, a druga „L'Orfèvrerie du Moyen Age et de la Renaissance“ — przez E. Molinier'a.

mnienia Odrodzenia, jakby zbudzone naraz, zlatują się z głębi dębowych i bukowych lasów i prześladują wyobraźnię.

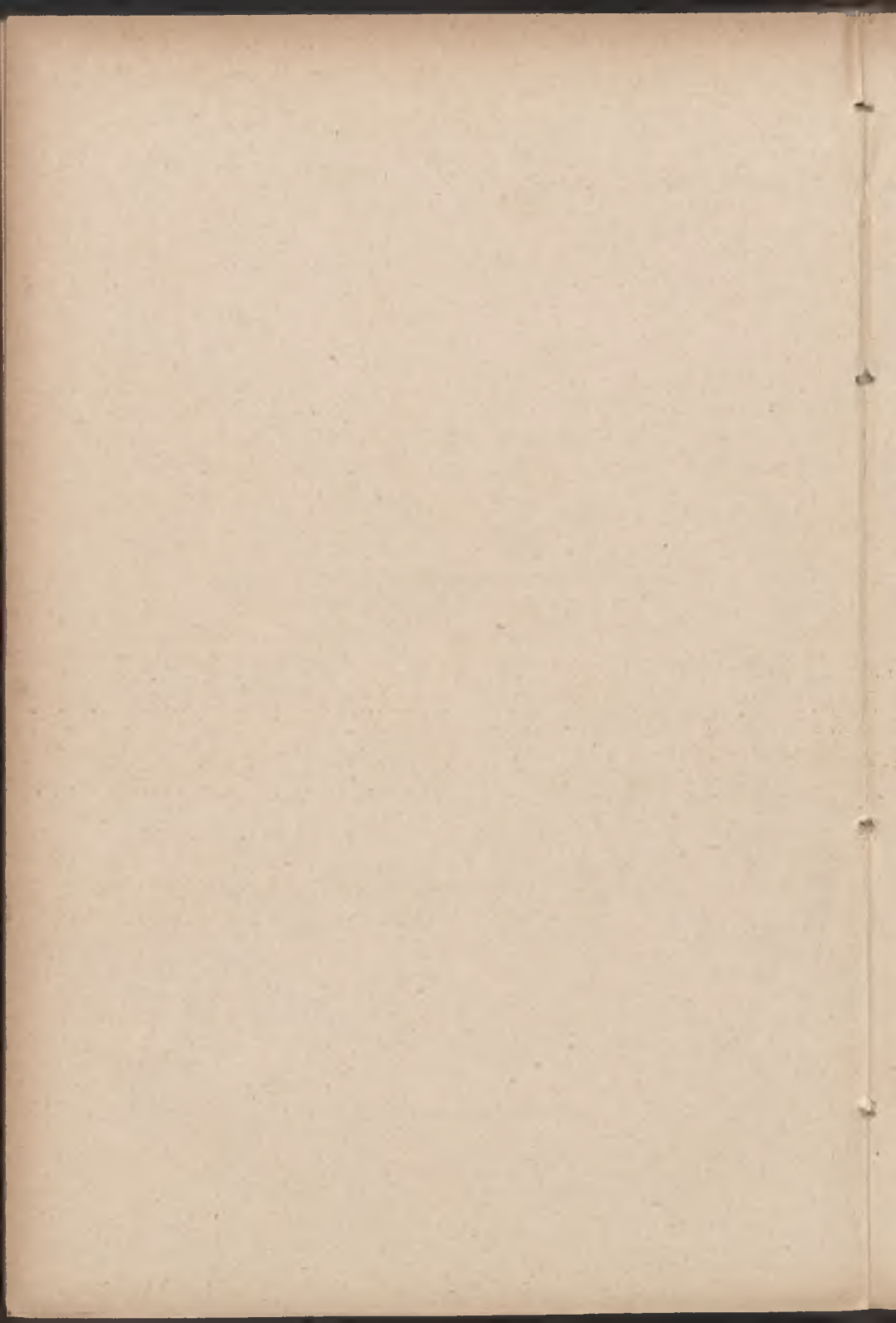
Zamek ten z francusko-polskim swym charakterem, pod pruskim panowaniem, przy nacisku i gniojącej wszystko pysze Niemców, świadczy najlepiej, że się bez nich obejść możemy i że mamy zasobów dosyć, aby się na własnych nogach utrzymać i wśród innych narodów odegrać równorzędną z nimi rolę. Na samej granicy Królestwa Polskiego, zwrócony otwartym swym podworcem ku dalekim wschodnim, polskim przestrzeniom, robi on takie wrażenie, jakby go fale cywilizacyjnego życia i losów tutaj zaniósły, aby stał jako zadatek przyszłości i wobec tej brutalnej siły, która fałszywie kulturą się mieni, był prawdziwej kultury przybytkiem. Nadużyciom narodowości przeciwstawić można tylko żywą narodowość, przewadze obcej kultury tylko własną kulturę. Wiedziała dobrze o tem Anna z Rozdrażewskich Leszczyńska, pisząc nad kominem jednej z komnat zamku tę piękną dewizę: *Ogniem ognia nie zagasisz!* Brzmiała nam ona w uszach przez całą drogę, skorośmy opuścili Gołuchów, i mimo najsmutniejszych wieści, rozlegających się wokoło, dodawała otuchy i budziła wiarę w przyszłość.

W marcu, 1886 r.

W chwili ukończenia przedruku powyższej pracy, dowiaduję się, że właścicielka Gołuchowa i założycielka jego zbiorów, Izabella z XX. Czartoryskich hr. Działyńska (ur. w Warszawie 19 grudnia 1830 r.), zakończyła życie w Mentonie 18 marca 1899 r. Gołuchów razem ze zbiorami jest majoratem, który przeszedł w spadku na siostrzeńca hr. Działyńskiej, X. Witolda Czartoryskiego, młodszego brata X. Adama, ordynata na Sieniawie i właściciela Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.



BIZANCYUM i RUŚ.



X.

Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura.

Dwa pierwsze stulecia.

I.

W czasie, w którym Bizancyum zaczęło oddziaływać na północ i rozwijało na wielką skalę tego ducha religijnej propagandy, który Chrześcijaństwo zaniósł między barbarzyńskie północne szczepy i powoływał je do historycznego życia, a płynął bardziej może z politycznych pobudek, niż z religijnej gorliwości, w epoce tej, t. j. w X. wieku, Cesarstwo bizantyńskie przestało być właściwie greckiem. Szczepy obce, z głębi Azji, również jak z europejskiej północy idące, zmieszały się z jego ludnością wszędzie i coraz większą w państwie zaczęły grać rolę. Armeniczycy, Syryjczycy, Arabi, zarówno jak Słowianie, mianowicie Bułgarzy, wchodzili w skład armii, administracyi, opanowywali handel, przemysł i władzę; na samym tronie imperatorów zasiadali z kolei i tworzyli dynastye. Państwo skupiało swe siły i koncentrowało się coraz silniej w Konstantynopolu, ale ta koncentracya ściągała do tego środka różnorodne ludy z ostatecznych krańców. Dawne ogniska helleńskiego

zycia, jak Antiochia, jak Hierapolis i Edessa, szły w ruinę; bogactwa ich i zabytki sprowadzone zostały nad Bosfor, aby podnieść świetność świątyni i pałaców wszystko pochłaniającej stolicy, ale jednocześnie tamże powstawały całe kwartały miasta, zaludnione wyłącznie przez Armeńczyków, Syryjczyków i Słowian. Ruch ten bardzo wczesnie rozpoczęty, był od X. wieku coraz silniejszy i coraz donioślej wpływał na cały charakter tej starej cywilizacji. W państwie bizantyńskim powoli odbywał się proces prowadzący do tychsamych rezultatów, których obraz przedstawiało od początku państwo rzymskie średniowieczne. Dawna cywilizacja pozostawiała tylko nazwę i gotowe kadry dla barbarzyńskich szczepów. Cesarstwo greckie dla całego Wschodu stawało się temsamem, czem było Cesarstwo i Papiestwo rzymskie razem uważane dla Zachodu, siłą i władzą, że tak powiemy kosmopolityczną, godzącą ze sobą najsprzeczniejsze interesy i utrzymującą je powagą swą i urokiem w równowadze. Historia państwa bizantyńskiego weszła jednym słowem w peryod swego rozwoju średniowieczny, zupełnie pokrewny temu, który się odbywał na Zachodzie. Niosła ona ze sobą resztki klasycznej kultury, na wschodnim przerobionej gruncie, dla przekazania ich spuścizny nowym, świeżym, surowym i dzikim barbarzyńcom.

Dwie jednak były wielkie między Cesarstwem zachodniem a bizantyńskim różnice, w których się streczcza cała różnica dwóch światów i dwóch odrębnych, jednej rodzącej się dopiero, a drugiej już starzejącej, jednej europejskiej, a drugiej w znacznej części azjatyckiej cywilizacji. Zachodnie miało za podkład feudalny ustroj i istniało przy najrozmaitszych, a tak charakterystycznych odrębnościach; wschodnie, czyli bizantyńskie, opierało się na centralistycznej i biurokratycznej zasadzie. Zachodnie następnie, co najważniejsza, było tylko

władzą świecką; wschodnie, w znacznej części i duchowną zarazem. Cesarze bizantyńscy uważali się za namiestników Chrystusa i cześć religijna ich otaczała. Wszystko, co ich osoby dotyczyło, stawało się przez tożsamo święte. »Świętym« był ten inkaust, którym imię swe podpisywali, i »świętymi« suknie, które nosili. Najdokładniejszy ceremoniał, który doszedł do nas spisany przez Konstantina Porphyrogenitę, określał z religijnem namaszczeniem ich życie i zachowanie się ich dworu. Basileos w purpurowym swoim *sagionie*, błyszczącym od złota i drogich kamieni, z koroną złotą o drogocennych wieszadłach, spadających na barki, zwaną *sarakion*, był zastępcą Boga na ziemi. W »świętym«, gdyż cesarskim pałacu, mieściła się sala zwana *Chrisotrichinion*, wielka tak jak kościół i otoczona kościelnymi absydami dokoła. W absydzie głównej siedział cesarz na tronie. Ale absydę tę zamykały srebrne drzwi, tak jak drzwi carskie ikonostazu. Nagle się te drzwi otwierały, lud padał na twarz i pokazywał mu się władzca tak, jak sakrament! Jedynie worek z popiołem, tak zwana *akakia*, którą przy największych uroczystościach trzymał cesarz w rękę, przypominał mu znikomość rzeczy ludzkich i tylko w dni świąteczne, jako poświęcone Bogu, ludzie nie mieli obowiązku padania na twarz przed nim. Wobec tego jakież istotnie mógł mieć patriarchat znaczenie, obsadzany często przez krewnych, braci lub faworytów panującego? Charakterystyczną rzeczą dla tego państwa było, że w jego prawie publicznem bunt był uważany za apostazyę, a buntownik, tak jak heretyk, ulegał ekskomunice. Ta abstrakcyjna jedność ze wschodnich i azyatyckich tradycyj płynąca, to połączenie dwóch władz, świeckiej i duchownej w jednym pojęciu i w jednej osobie, wiązało się ściśle w dziedzinie teologicznej z odrzuceniem sławnego *filioque*, i było zasadniczą podstawą, tudzież w samych

początkach zarodkiem kościelnego rozdwojenia. Żeby się przekonać, do jakiego stopnia azyatyckie pierwiastki przesiąknęły obyczaje bizantyńskie, dość jest sobie przypomnieć, w jaki sposób cesarzowie przyjmowali w *triclinium* Magnaury posłów zagranicznych. Za tronem wznosiło się złote drzewo ze śpiewającymi ptakami na gałęziach, a u stóp jego stały złote lwy, które rykiem zapowiadały przyjęcie, tak jak na dworach Sassanidzkich i kalifów Bagdadzkich. Tron podnosił się w górę za pomocą odpowiedniego przyrządu, a skoro przestraszony posłannik podniósł głowę z ziemi, widział przy śpiewie i ryku tych sztucznych zwierząt, tudzież przy dźwięku organów, Basileosa zawieszono w powietrzu. Apartamentów cesarskich pilnowali rzezańcy; klasztory żeńskie, tak jak haremy, strzeżone były i obsługiwane przez mnichów-rzezańców. Stan ten przechodził morderstwa, truciźny i rewolucje pałacowe, jedno po drugim, ale bez wielkich zmian trwał wieki. Najświetniejszy za dynastii Macedońskiej, zachowywał jeszcze cały swój charakter w innych stosunkach za Komnenów. Wszystkie te wspaniałości, mające tak wybitną azyatycką cechę, istniały nie dla Greków, ale dla barbarzyńców. Dla nich odbywały się igrzyska Hipodromu; dla nich nieskończone procesy po salach i gmachach publicznych, przypominające »tysiące nocy i jedną«; dla nich wystawy bogactw i skarbów, nagromadzonych przez pokolenia w bocznych absydach *Chrisotriclionionu*; dla nich w pałacowych podworcach srebrna fontanna, sławna *Phiala* wypełniała się orzechami i migdałami w dniu uroczyste, i powiedzieć można, że dla nich w pałacu *Porphira* przechodzili na świat *Porphyrogenici*¹⁾.

¹⁾ Zob. Alfred Rambaud: *L'Empire Grec au dixième siècle*. Paris. 1870, str. 313, 531—540 i w rozmaitych miejscach. Cf. M. C. Paparrigopoulo: *Histoire de la Civilisation Hellénique*. Paris. 1878.

Z natury rzeczy musiało to wpłynąć na całą kulturę, na sztukę, na piśmiennictwo i język, jak na cały stan umysłowy i moralny, i wycisnąć na tych wszystkich objawach życia odrębne od epok poprzednich i właściwe sobie piętno. Architektury bizantyńskiej w świątyniach epokach podstawą i zasadą był plan budynku, jego kościośkład, że tak powiemy, szemat i typ koncentryczny, dośrodkowy, zamknięty w sobie, na równoramiennej najczęściej krzyżu greckim oparty i uwieńczony niską kopułą. Nie chodziło jej o dekorację zewnętrzną; fasady w ścisłym tego słowa znaczeniu nie znała. Głównem i jedynem zadaniem, które miała do rozwiązania, była konstrukcja. Odpowiadało to abstrakcyjnemu nastrojowi bizantyńskiego ducha i tej oderwanej refleksji, która umiała się z namiętnością pograżać w kwestjach dogmatycznych; godziło się z właściwościami rasy, która w pierwszych wiekach wydała największych Ojców Kościoła, tych, co się najwięcej przyczynili do wyrobienia teologii i dogmatyki chrześcijańskiej. Stąd wielka różnorodność planów w dawniejszych bizantyńskich kościołach. Kiedy w architekturze chrześcijańskiej zachodniej plan zawsze jest jeden i niezmienny, a to, co jest dodatkowe, co stanowi właściwy styl i dekorację, co ma zawsze żywe indywidualne piętno, nieledwie w każdej budowie się zmienia i pozwala ją od innych odróżnić, tutaj przeciwnie, ta zewnętrzna strona nic nie znaczy. W każdym wypadku architekt ma przed sobą nowe konstrukcyjne zadanie, które nieraz w genialny rozwiązuje sposób. Zastosowanie jednej i tej samej zasady do rozmaitych wymagań, stworzenie przestrzeni skupionych około środka przykrytego kopułą, ale mających często rozmaite wymiary, lub odpowiadających rozmaitym przeznaczeniom, nie jest rzeczą łatwą. W ten martwy i suchy, matematyczny, że tak powiemy, szemat, architektura bizantyńska w najświet-

tniejszych swych czasach umie włożyć życie, przerabia go na wszystkie strony i rozwija, dzięki darowi kombinacyi. To właśnie stanowi niespożyte jej znaczenie w historii sztuki.

Od tej daty się to zmienia. Raz wyrobiony typ się zatrzymuje i staje się martwy. Zadanie, związane z wymaganiami rozmiarów, rozwiązuje się w inny, o wiele łatwiejszy sposób. Chociaż krzyż grecki w pewnej części budynku pozostaje do pewnego stopnia symbolicznie podstawą planu, to konstrukcyjnie w wielu wypadkach zostaje on zastąpiony krzyżem łacińskim. Przez przedłużenie dawnego zewnętrznego narthexu i zamienienie go na wielki odpowiednio do potrzeby przedsionek, budowa zbliża się do formy bazylikowej i wskutek tego zachodniej. Powstaje to, co Grecy nazywają *δρομικὸν σπήμα*. Ściany przytem zaczynają się podwyższać, linie pionowe przeważają nad poziomymi, kopuła się dźwiga w górę i wspiera na barabanie, mającym formę wieży. W niektórych wypadkach nawet przykrywa konicznym zachodnim dachem. Jednocześnie z tem zatrzymaniem właściwego konstrukcyjnego rozwoju, zaczyna grać wielką rolę rozwój dekoracyjny. W X. i XI. wieku budynki stawiają się z kamieni i cegieł, układanych warstwami naprzemian, co się przyczynia do nadania im pewnej barwnej malowniczości. Fasada ozdobna staje się integralną częścią kościołów. Ornamentacya pokrywa ich ściany ze wszystkich stron. Zaczyna w niej wchodzić w użycie majolika, przeważnie barwy zielonej i żółtej. Nowy, żywszy, indywidualny pierwiastek wprowadzają w architekturę świeże barbarzyńskie szczepy. Powoli w tej dekoracyi spotykamy bogate portale. Wazkie lizeny i cienkie kolumnienki dzielą ściany, a fryzy z okrągłych łuków je wieńczą. Motywy dawnych kościołów Syrii centralnej, które się tak przyczyniły do rozwinięcia romanizmu zachodniego w czasach wojen

Krzyżowych, rozprzestrzeniają się wszędzie. Na późniejszych bizantyńskich miniaturach spotykamy nawet te kolumnienki węzłami związane czy splecione w środku, jak się to często zdarza, w stylu romańskim zachodnim. Wogóle w braku dobrze zachowanych pomników z tych czasów, tła architektoniczne na miniaturowych przedstawieniach mogą dać nam wyobrażenie o tych, które zaginęły. Widzimy tam często formy zbliżone pod każdym względem do romanizmu. Ta dekoracja architektoniczna wprawdzie nie jest zawsze związana z konstrukcją jak na Zachodzie. Ma bardziej wschodni, dywanowy charakter, rozkłada się równomiernie na przestrzeniach i wypełnia je niekiedy w całości, ale są wypadki częste, w których i pod tym względem ma zachodnią cechę, i można powiedzieć, że daje wyraz architektonicznemu układowi, jak w architekturze romańskiej¹⁾. Zastosowanie rzeźby, która od czasu soboru Nicejskiego zredukowana została do rodzaju płaskiego rytownictwa w twardej materyle, stawało się coraz częstsze. Tympanony portalów i ściany cerkwi, pokrywały się przedstawieniami rzeźbionymi Chrystusa, Maryi i Świętych²⁾. Malarstwo nakoniec, w którym reakcja przeciwko ikonomachom doprowadziła do tak charakterystycznej dla wschodniego Kościoła i tak gorącej czci ikonów, czyli mówiąc ściślej, do ikonolatrii, znalazło się w podobnem położeniu co architektura i uległo takiej samej zmianie. Dla ikonografii bizantyńskiej, peryod wielkiej i genialnej formacji się kończył. Nastąpiło ustalenie form i kompozycji. Ikonografia ta, dotąd żywa i twórcza, zamieniała się powoli na suchy i martwy szemat, ale mimo

¹⁾ Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*. 1869. T. III, str. 177, 182, 275. Cf. Kondakow: *Древняя Архитектура Грузии*, *Drewnosti*, Труды Московского Археологического Общества. Т. V. Z. III. 1876, str. 230, 234, 239, 266.

²⁾ Kondakow, l. c., str. 253.

i obok tego, ustalony już system jej religijnych przedstawień, zaczął się uzupełniać nową w znacznej części treścią ludowych podań. Motywy i pomysły, mające źródło w przesądach i wyobrażeniach ciemnych mas, czy też powstałe w klasztornej rzeczywistości, pokrywały i obrażały niby naroślami i pleśnią jej schnącą gałąź¹⁾. Oczywiście jest rzeczą, że tak jak pod wpływem zachodnich barbarzyńskich szczepów, ze sztuki staro-chrześcijańskiej wyrobiła się romańska, taksamo pod wpływem takich samych szczepów wschodnich, z dawnej sztuki bizantyńskiej, zaczęła się wytwarzać sztuka bizantyńska średnio-wieczna, którą możnaby nazwać bizantyńskim romanizmem, a raczej tak w przeciwieństwie do właściwego romanizmu, jak dawnego bizantynizmu, *rumizmem* raczej. Czem bardziej nauka postępuje, czem jaśniej przed oczyma naszymi staje ten Wschód z całym swoim rozwojem, tembardziej się przekonujemy, że między sztuką i kulturą staro-chrześcijańską a romańską niema pod względem charakteru i stylu większej różnicy, jak między sztuką i kulturą właściwie bizantyńską a tą średnio-wieczną, o którą nam chodzi.

I toż samo jest na wszystkich polach. Wiemy, jak wielką rolę w ornamentacji romańskiej grają motywy zwierzęce i przedstawienia symboliczne. Ale kto wie, czy one wówczas nie zaczynają mieć jeszcze większej doniosłości w ornamentacji bizantyńskiej. Fizyologusy czyli bestiaryusze, t. j. traktaty średniowieczne o fantastycznych i rzeczywistych zwierzętach, o ich bajecznych właściwościach i symbolicznym znaczeniu, które nam dają klucz do zrozumienia wielu romańskich przedstawień, pochodzą w źródłach swych, jak wiadomo, ze Wschodu i dostały się na Zachód za pośrednictwem

¹⁾ Kondakov: История Византийскаго Искусства и Иконографии по Миниатюрамъ Греческихъ Рукописей. Odessa. 1876, str. 230 i następane.

Bizancyum. Tak zwana *zoografia*, o której mówi jeszcze Sw. Nilus w liście do Olimpiodora w V. wieku, wchodzi w ornamentacyi bizantyńskiej wczesnie w modę, rozszerza się i przyjmuje na wielką skalę od czasu ikonoklazmu i wykluczenia przedstawień świętych z przedmiotów artystycznej twórczości — ale wówczas staje się ona popularna, wiąże się z wyobrażeniami i przesadami społeczeństwa i przybiera w zastowaniu zwłaszcza do dekoracyi rękopismiennej, która w tym wypadku jak zawsze musi nam wiele innego rodzaju i innej kategorii pomników zastąpić, charakter mimo wszystkich różnic Zachodowi pokrewny¹⁾. Symbolizm, tajemniczość, przenośnia, stają się chorobą epoki tak na Wschodzie jak na Zachodzie. Pisarzem najbardziej rozpowszechnionym i wziętym, najczęściej przepisywanym i cytowanym, staje się wśród społeczeństwa bizantyńskiego w wieku X. i XI. Św. Grzegorz Nanzianzejski, tak zwany Theologos, odznaczający się właśnie tą górnolotną obrazową wymową i tym symbolicznym nastrojem, tą skłonnością do brania i uważania przenośni za argument, porównania i obrazu za fakt rzeczywisty, która się tak z charakterem epoki godzi. W wieku XII. rozpowszechnia się cześć Bogarodzicy i góruje nad wszystkim innym, tak, jak wkrótce później na Zachodzie. Z tych czasów pochodzą homilie i hymny na chwałę Najświętszej Panny, tak zwane Akafisty, których rękopisy miniaturowe stanowią przeważną część spuścizny bizantyńskiej stulecia. Skoro Konstantynopol upada pod przewagą Krzyżowców, skoro wszystkie klęski i nieszczęścia spadają na ten świat bizantyński, czytają i komentują się wtedy najwięcej księgi Hioba; one jedne dawały wyraz uczuciom zapadającym się w przepaść społeczeństwa²⁾.

¹⁾ Schnaase, l. c., str. 249, 272.

²⁾ Kondakow, l. c., 222, 265.

Od początku tej epoki przytem, życie religijne i umysłowe, fermentujące wśród tych różnorodnych żywiołów, rozdziela się na dwa wielkie działy, na dwa, że tak powiemy, prądy, wykluczające i równoważące się nawzajem. Jeden z tych prądów prawowierny, trzymający się pozornie przynajmniej tradycyi i oficjalnej nauki, dochodzi do najbardziej fanatycznego ascetyzmu. Wówczas życie anachoretów i cenobitów, tudzież mnichów wogóle uważanych zaczyna się odradzać. Jestto czas właśnie, kiedy przychodzi do wielkiego znaczenia rzeczpospolita klasztorna na górze Athońskiej. Drugim prądem wprost temu przeciwnym, jest różnowierstwo, jest herezya. W tejsamej chwili z głębi Azji ściągnięte do Bizancyum sekty manichejskie Paulizianów, rozprzestrzeniają się coraz bardziej i coraz silniej w życiu społeczeństwa ważą. Oba te prądy, jeden podtrzymujący państwo i istniejący porządek, a drugi stanowiący opozycyę przeciwko niemu, mimo wszystkich różnic, płyną z jednego źródła i mają w całym nastroju i we wszystkich swych cechach wspólny, azyatycki charakter. Stylisci spędzający życie na wierzchołkach kolumn, których zjawisko jest tylko jednym z objawów fanatycznego ascetyzmu, znani byli w Azji Mniejszej jeszcze w II. wieku po Chrystusie, i to wśród społeczeństw pogańskich. Dialog *de dea Syria*, przypisywany Lucjanowi, przedstawia nam ich przykłady w ówczesnem Hierapolis, gdzie się zlewały wszystkie przesady i wszystkie religijne wyobrażenia upadającej starożytności. W ascetyzmie mnichów bizantyńskich jest coś przypominającego indyjskich fakirów. Skoro praca dogmatyczna i moralna ustaje, zastępuje jej miejsce zagłębiająca się w nicości kontemplacya: mnichy góry Athońskiej pogrążają się w buddaistycznej *nirwanie* ¹⁾. Z drugiej strony w pierw-

¹⁾ Cf. Constantin Jireček: *Geschichte der Bulgaren*, Prag. 1876, str. 311. Mówi on o późniejszych czasach, a mia-

szych wiekach Chrześcijaństwa i na granicy dwóch światów, z zetknięcia się chrześcijańskich pojęć z buddaistycznymi powstały całe szeregi legend, baśni i apokryfów, które na tym samym gruncie wyrosłe i temi samymi przyczynami wywołane, sekty gnostyczne i manichejskie, na wszystkie strony rozszerzały¹⁾. W ten sposób abso-lutyzm azyatyckiego ducha i skłonność do fantastyczności, znalazły w obu tych prądach wyraz i przesiąkając społeczeństwo bizantyńskie, przyczyniały się do jego rozkładu.

Jeżeli taki był stan bizantynizmu w samym jego centrum, w tem, co jego ognisko i ojczyznę stanowiło, co formalnie i zewnętrznie przynajmniej grecką nazwę zachowało i grecko-bizantyńskich się trzymało i trzymać musiało tradycyją, to jest w samym Bizancyum, o ileż niektóre z tych zjawisk musiały być ostrzejsze, wyrazistsze i bardziej jeszcze do współczesnego Zachodu, mimo wszystkich zawsze wewnętrznych różnic zbliżone, w krajach i społeczeństwach z natury swej barbarzyńskich, i które tylko razem z Chrześcijaństwem kulturę, i co za tem idzie, i sztukę od Bizancyum przyjęły? Jeśli w samej stolicy i w środku imiennie przynajmniej panującej ludności grecko-bizantyńskiej, tak wielką rolę grały żywioły barbarzyńskie, tak stanowczy wpływ miały na rozkład starej cywilizacyi, i takie wskutek tego wycisnęły piętno na wszystkich jej objawach, o ileż silniej musiało się to uwidocznic wśród nich samych,

nowicie o ostatecznych następstwach tego kierunku w XIV. wieku, ale nie ulega wątpliwości, że zarodki jego od początku istniały i daleko głębsze i dawniejsze miały źródła.

¹⁾ Aleksander Wesełowski: *Нъзъ Исторіи литературнаго общенія Востока и Запада, Словянскія сказанія о Соломоу и Китоврау и Западныя легенды о Моролу и Мерлину*. St. Petersburg. 1872, na całą tę kwestyę najwięk-sze światło rzuca, str. 142, 143 i nast.

i do pewnego stopnia samym sobie zostawionych? To też ten cały charakter średniowiecznej bizantyńskiej kultury, tak pokrewny z wielu względów kulturze romańskiej na Zachodzie, staje się o wiele jeszcze widoczniejszy i o wiele do tej ostatniej bardziej zbliżony w Armenii n. p., w Gruzji, a następnie wśród europejskich Słowian, wśród Serbów i Bułgarów, za których pośrednictwem przeważnie kultura ta przechodziła na Ruś.

Armeńskie, a zwłaszcza gruzyjskie kościoły, żeby tylko o architekturze mówić, która stosunkowo najlepiej jest nam znana i najdoskonalszy wyraz bizantyńskiego ducha stanowi, uderzały wszystkich podróżników i historyków sztuki swem podobieństwem do współczesnych romańskich zabytków tegoż samego rodzaju¹⁾. Najznakomitsze pomniki cerkiewnej serbskiej architektury, jak Studenica, tak zwana Carska Ławra, z grobem Stefana Nemani z końca XII. wieku, lub jak nieustępująca jej pod względem architektonicznej wartości, i mniej więcej współczesna cerkiew w Rawenicy, mają, mimo bizantyńskiego planu i pewnych wschodnich i bizantyńskich właściwości, prawie zupełnie romański charakter²⁾. Nie znamy wprawdzie tak dobrze pomników architektonicznych bułgarskich, które się jeszcze nie doczekały swego Kanitza. Ruiny pozostałe ze stolicy cara Simeona w Presławiu z X. w. lub Asena W. w Tirnowie z XIII. w., leżą dotąd nietknięte i przez nikogo nie zbadane³⁾. Mimoto jednakże tak przykład Serbii, jak sama natura

¹⁾ Schnaase, l. c., 329, 330 i nast. Cf. Kondakow: Древняя Архитектура Грузии, str. 237. Dziwne z tego wnioski wyprowadza Fergusson: *History of archit.* T. I., str. 345 i 346.

²⁾ F. Kanitz: *Serbiens byzantinische Monumente.* Wien. 1862, mianowicie tabl. V. i VI.

³⁾ Jireček, l. c., str. 165 i 252 i nast. W ostatnich czasach zabytki te zaczęły być bliżej badane.

rzeczy wskazują, że i tutaj nie musiało być inaczej. Na to pokrewieństwo zresztą tak architektury armeńsko-gruzyjskiej u stóp Kaukazu, jak serbsko-bułgarskiej nad Dunajem, czy na stokach Bałkanu, z pomnikami zachodniemi, złożyć się musiały dwie wzmacniające się nawzajem i dopełniające przyczyny. Jedna ta, o którejśmy już mówili, mianowicie rozkład powolny form bizantyńskich, pod wpływem barbarzyńskim w ich źródle i ojczyźnie, a tembardziej tutaj w tem otoczeniu i pod tymi wpływami zroszczyły, a z drugiej strony bezpośredni wpływ zachodni.

Jest rzeczą charakterystyczną dla tej epoki, o którą nam chodzi, dla czasów od X. do początku XIII. stulecia i dalej, że dwa te wielkie światy, dwie różne, chociaż ze wspólnych kiedyś przed wiekami źródeł pochodzące cywilizacye, Wschód i Zachód, Azja i Europa, świat bizantyński i łaciński, zaczynają się nachylać pod każdym względem i zbliżać do siebie. Proces, który się w ich łonie odbywa, przygotowuje je do tego. Jeden z nich starzeje się i przeżywa, a drugi budzi do życia; jeden ma przeszłość, a drugi przyszłość przed sobą; jeden jest o wiele kulturalnie, a drugi zato moralnie wyższy, a przy tem wszystkim znać między nimi pokrewieństwo. Jak w łunie wieczornej i w zorzy porannej, oko w nich rozpoznaje teżsame blaski. Co więcej, oddziaływają one na siebie i przenikają się nawzajem.

Mimo tego, cośmy powiedzieli dotychczas, Cesarstwo bizantyńskie jest ogniskiem najświetniejszej cywilizacji tych czasów. Cała świetność Bagdadu Kalifów łączy się z ostatkami helleńskiej spuścizny, aby mu nadać to znaczenie i przyczynić się do jego wpływu na zachodnią Europę. Bizantyńska kultura przez południowe Włochy, przez Rewennę i Wenecję działa, kto wie czy nie do końca XIII. w. na niemowlęcą wówczas sztukę zachodnią, a zwłaszcza na malarstwo, i uczy je pierw-

szego alfabetu i języka¹⁾. Techniki bizantyńskie są wzorem i przykładem dla powstających europejskich technik. Drzwi brązowe Konstantynopola zdobią kościoły włoskie Troi, Amalfi, Benewentu, Rzymu, a wyroby z kości słońskiej, złota i emalii, skarbcze Niemiec i Francji. Na migocących się w słońcu, ciągnących oko, szytych jedwabiami i złotem tkaninach Peloponezu, Azji Mniejszej, czy dalszego Wschodu, którego handel opanowały porty bizantyńskie, wyrabia się ornamentacja romańska²⁾. Stroje i mody z nad Bosforu stają za pośrednictwem sycylijskich Normanów strojami i modami świata łacińskiego³⁾. W tej działalności odśrodkowej grają nawet rolę te barbarzyńskie szczepy, które z Bizancjum zaledwo wczoraj Chrześcijaństwo przyjęły. Na surowym bułgarskim gruncie oba te prądy umysłowego i religijnego życia, o którychśmy wyżej mówili, ascetyzm i herezya, tryskają w X. wieku z siłą i obfitością, która w jednym przynajmniej kierunku miała mieć wielką doniosłość. Życie ascetyczne wprowadzie ze Ś. Janem Rylskim, patronem Bułgarii na czele, ze swemi eremami i klasztorami, nie rozszerza się—dalej po za ciśniejsze,

¹⁾ Pod tym względem kwestya jest przedmiotem sporu. A. Springer w przedmowie do tłumaczenia francuskiego Kondakowa (*Histoire de l'Art Byzantin*. Paris. 1886), również jak w pracy *Die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande (Bilder aus der neuen Kunstgeschichte*. Bonn. 1886. 1. Bd.) stanowczo temu przeczy. Józef Strzygowski całe malarstwo do Cimabuego za bizantyńskie we Włoszech uważa. Zobacz jego pracę: *Cimabue und Rom*. Wien. 1888, str. 42 i nast. W ostatnich czasach F. X. Kraus zajął stanowisko Springera, na które się jednak większość młodszych badaczy nie zgadza. Napewno nawet można dzisiaj powiedzieć, że zapatrywania Springera i Krausa utrzymać się w nauce nie dadzą.

²⁾ A. Springer: *Ikonographische Studien, Mitth. der k. k. Central-Commission*. Bd. V. 1860, str. 69 i nast.

³⁾ François Lenormant: *La Grande-Grèce*. Paris. 1884. T. III, str. 314.

miejscowe, a raczej wschodnie granice. Ale bizantyński Manicheizm za pośrednictwem bułgarskich Bogumiłów, ma pod tym względem o wiele większe i płodniejsze następstwa. Pod nazwą Katharów, Patarenów, Waldensów i Albigensów, uczniowie bułgarskiego popa Jermiego, zwanego Teofilem, czy też po słowiańsku Bogumiłem, opanowują nieledwie całą Lombardję i południową Francję, po wybrzeża Oceanu¹⁾. Niosą ze sobą wschodnie baśni, legendy i apokryfy, popularyzują ich tajemniczą i fantastyczną literaturę, która daje podkład całej średniowiecznej poezji i ma w ostatecznych swych rezultatach wpływ niemały na treść przedstawień średniowiecznego malarstwa. Motywy i pomysły przez nich jak ziarna rzucone na urodzajną glebę, rozkwitają w cykle rycerskich eposów²⁾, a mistyczny ich i głęboko ludowy charakter przygotowuje ruch franciszkański³⁾.

Z drugiej strony Zachód w tym samym czasie, nie przemysłem i handlem, ani drogą religijnej propagandy, lecz raczej siłą oręża i moralną przewagą toruje sobie drogi w głąb wschodnich społeczeństw. Naprzód wojny Krzyżowe, a następnie Papiestwo przychodząc wówczas do najwyższej potęgi, posuwają zdobycze w tym kierunku coraz dalej. Krzyżowcy rozprzestrzeniają zachodnie wpływy po Peloponezie, po wyspach Archipelagu, po Ziemi Świętej, po Syrii, i coraz słabszemi falami, aż po stoki Kaukazu. Zakładają tu i owdzie swe efemeryczne państwa i państewka i pozostawiają wszędzie ślad niezatarty. W końcu XII. wieku następca bułgar-

¹⁾ Jireček, l. c., str. 212, 213. Cf. A. Wesołowski, l. c., 145, 146.

²⁾ Wesołowski, tamże w wielu miejscach, tudzież w całym szeregu specjalnych prac, drukowanych w *Zapiskach Cesarskiej Petersburskiej Akademii Nauk*, mianowicie za r. 1883.

³⁾ Cf. Henry Thode: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin. 1885, str. 29, 30, 31, 32.

skich Sismanidów, car Kolojan, przyjmuje koronę od Innocentego III. i poddaje jego duchowej władzy swe państwo, a wkrótce potem idą za jego przykładem tak Stefan Serbski, jak Demetrius Albański¹⁾. To nam jasno tłómaczy, dlaczego charakter ówczesnej barbarzyńskiej, wschodniej architektury, jest o wiele więcej do zachodniego romanizmu zbliżony, niżeli w samym Bizancyum. Z duchowieństwem, z podróżami do Rzymu, ściągają robotnicy, którzy zaszczepiają na miejscowym gruncie romańskie formy, a nawet miejscowi idąc za ogólnym popędem, to ostatnie starają się naśladować.

W tej tak ciekawej ze wszechmiar epoce, stosunek między dwoma światami się waży, raz przechyla na jedną, to znowu na drugą stronę. Zdawałoby się, że obie te cywilizacye się połączą i zleją nazawsze ze sobą, pod jedną, wspólną, najwyższą i duchową władzą. Absolutyzm azyatycki słabnie i jest skłonniejszy do ustępstw. Po Focyuszu, a nawet po Cerulariuszu, nawiązują się stosunki z Rzymem i poselstwa bizantyńskich cesarzy prowadzą układy z papieżami, tak jak legacye papieskie z dworem konstantynopolitańskim. Co więcej, połączenie to nawet przychodzi do skutku i formalnie przynajmniej trwać się zdaje przez czas długi. Lecz różnice dwóch światów, mimo wszystkich podobieństw, były w istocie rzeczy zanadto wielkie, aby te usiłowania nie spełzły na niczem i by ta łączność się nie zerwała. Państwo i społeczeństwo bizantyńskie jest przestarzałe, zepsute i słabe, a świat zachodni zanadto dziki i barbarzyński, zanadto żądny użycia, przy całej swej krewkiej młodości, aby mógł się oprzeć pokusie i nie rzucił się na siedlisko tej starej kultury, jak na łatwą do opanowania zdobycz. Zetknięcie wzajemne tych światów doprowadzić musiało do zdobycia w początku XIII. stu-

¹⁾ Jireček, l. c., str. 237.

lecia przez Krzyżowców Konstantynopola, a co za tem idzie, do zadania przedśmiertnego ciosu Cesarstwu bizantyńskiemu i jego kulturze, przynajmniej w jej centrum i głównem ognisku. Cios ten otworzył nową przepaść między Wschodem a Zachodem, odświeżył uprzedzenia wynikłe z cywilizacyjnych różnic, rozbudził uśpione instynkty niechęci i dając nową podstawę i usprawiedliwienie kościelnej odrębności, zaognił stosunki między dwoma światami na długie wieki. Bizancyum upadło, ale na dnie społeczeństw, które się uważały za jego spadkobierców i dla których wiekowa jego chwała była ich własną chwałą, powstało uczucie takie dla Zachodu, jakie ma zrujnowany ale dumny ze swych przodków patrycyusz, dla plebejusza, który mu zajął stanowisko — uczucie nienawiści i przy ubóstwie nawet, nędzy i ciemnocie, przeświadczenie swej własnej wyższości. Skoro państwo bizantyńskie dzwignęło się później i stosunki te w XV. wieku nawiązały się nanowo, nie mogły one i wówczas wydać odpowiednich rezultatów, już dlatego samego, że Europa ten świat pośredniczący między nią a Azyą, ostatecznie poświęciła i wydała na łup i pastwę tej ostatniej.

II.

Ruś przyjęła kulturę wraz z Chrześcijaństwem raz wprost z Bizancyum, drugi raz za pośrednictwem Bulgaryi i Serbii. To, co stanowiło tej kultury materialną stronę, sztuka, przemysł, bogactwo, płynęło z bizantyńskich źródeł; to, co miało bliższy związek z życiem religijnem, umysłowem i moralnem, przeważnie z klasztorów bułgarskich, a później i serbskich częściowo. Stosunki jej ze światem bizantyńskim giną w pomroce dziejów. Jeszcze w VIII. wieku dochodzą nas o nich wieści. Drużyny Olega i Igora objuczały się nieraz

skarabami Carogrodu, lub zaciągały do armii bizantyńskiej i walczyły w jej szeregach. Olga, jak nowa Saba, wozila dary do tronu bizantyńskiego Salomona i przyjmowana była w »świętych pałacach« jako Archontissa tej dalekiej i barbarzyńskiej ziemi. Za czasów Konstantyna Porphyrogenity, ruscy kupcy mieli w Konstantynopolu osobny kwartał za murami miasta, w sąsiedztwie klasztoru Św. Mamanta. dla siebie przeznaczony, w którym się koncentrował handel z Kijowem, a przez Kijów z Północą i Zachodem¹⁾. Znaczna część ludności kijowskiej, w najświetniejszych czasach znała tak dobrze brzegi Bosforu, jak brzegi Dniepru. W Jeruzalem klasztory Św. Saby i Św. Theodozego były przeważnie klasztorami ruskimi²⁾. Pielgrzymi do Ziemi Świętej gromadami całemi zwiedzali Wschód, bili czołem przed grobem Zbawiciela i z naiwną wiarą, tym wiekom i tym świeżym rasom właściwą, modlili się do dziwnych często relikwii sławnych carogrodzkich monasterów. Ronili łzy na widok włosów wyrwanego z brody Jezusa przez Żydów; ze zgrozą patrzyli na chleb, którego Judasz na ostatniej Wieczery Pańskiej nie dojadł; padali na twarz przed śladem łez Najświętszej Panny na desce, która miała dźwigać ciało Chrystusowe, i z palmami w rękach, jakby ze znakiem nowego życia, wracali w rodzinne progi³⁾. Jednakże już książę Światosław, tak, jak go opisuje bizantyński pisarz, w spotkaniu z cesarzem Zimiscesem, nosił włosy strzyżone po bulgarsku, a w naj-

¹⁾ Rambaud, l. c., str. 375.

²⁾ Zapiski ihumena Danily. Zob. Gałachow: *Исторія Русской Словестности*. T. I. St. Petersburg. 1880, str. 290. Cf. Stebelski: *Dwa wielkie Światła na horyzoncie Połockim*. Wilno. 1781. T. I, str. 132, 136.

³⁾ O relikwiach tych Kondakow: *Византійскія Церкви и Памятники Константинополя, Труды VI. Археологическаго Създа въ Одессѣ* (1884). Odessa. 1887. T. III.

starszych ruskich miniaturach XI. wieku, książęta ruscy wraz z rodzinami, są przedstawieni częściowo w strojach bizantyńskich, a częściowo takich, jakie noszą Bułgarzy w Menologu cesarza Bazylego ¹⁾. Na górze Athońskiej były trzy monastery słowiańskie: Zografu — bułgarski, Chilandari — serbski i Św. Pantalemona — ruski. Czerńcy ruscy tam odbierali nauki i tam przepisywali z bułgarskich rękopismów ewangelie, miesięczniki, tak zwane menologi, czy mineje, chronografy i traktaty teologiczne. Czembardziej się te stosunki rozwijały, tembardziej przewaga kulturalna Bizancyum rosła, a wpływ Słowiańszczyzny wschodniej pod względem moralnym stawał się ze swej strony znaczniejszy. Piśmiennictwo greckie musiało się przetłómaczyć na język cerkiewno-bułgarski, aby się rozejść i rozpowszechnić na ziemiach ruskich.

Wszystko, co tylko wschodnia kultura dać może, i to, co ma taki, jakiśmy skreślili charakter, odbija się wiernie w świetności Kijowa tych pierwszych stuleci, rozszerza się na zachód i północ i ulega z postępem czasu zrazu słabszym, a później coraz silniejszym wpływom zachodnim. Cerkwie, które buduje Isoapostolos i Archont Rusi Włodzimierz W., również jak te, które stawia największy z jego następców Jarosław, tak jedne, jak drugie, wznoszone siłami greckimi, mają cechy ówczesnej prowincjonalnej bizantyńskiej architektury. Pierwsze, jak sławna cerkiew Dziesięcinna, której fundamenty i tylko same okruchy nas doszły, przypominają budowle kościelne Peloponezu, Archipelagu i Azji

¹⁾ V. Stasoff: *L'Ornement slave et oriental*. St. Petersburg. 1884 i 1887. Cf. Tabl. I. i Prochorow: *Русскія Древности, издаваемые по Высочайшему повелению*. St. Petersburg. 1871—1873. Tabl. ze wstępnej karty Zbornika Światosława z r. 1073.

Mniejszej¹⁾. Drugie, o wiele ważniejsze i mające większe dla późniejszego budownictwa cerkiewnego znaczenie, są o wiele podobniejsze do kościołów Saloniki²⁾. Zasadniczą podstawą ich planu, tego mianowicie, który się ostatecznie przyjął i na wieki z budownictwem cerkiewnym zespolił, jest kwadrat z wpisanym weń krzyżem równoramiennym i z trzema absydami od wschodu. Środek tego krzyża tworzą cztery słupy, na których się opiera kopuła, a ramiona jego przykryte są beczkowemi lub krzyżowemi sklepieniami. Najczęściej przez dodanie zachodniego przedśionka kwadrat się ten przedłuża i zamienia na prostokąt, a liczba kopuł przez przykrycie niemi narożników kwadratu, lub innych przestrzeni się mnoży. Te z nich, które czasów naszych doszły, wskutek współczesnych lub późniejszych przebudowań, znacznym uległy zmianom, ale mimo tego ten pierwotny szemat, jak pestka w owocu, da się w nich z łatwością rozpoznać. Powtarzał się on od początku w nieskończoność i nieraz w budowlach leżących w najbardziej od siebie oddalonych miejscowościach, nawet z temiżsamymi wymiarami. W chórach Peczerskiej cerkwi złożone były zwoje i księgi, należące do pierwszych greckich budowniczych, którzy tę cerkiew budowali, jak świadczą źródła XIII. wieku³⁾. Bardzo być zatem może, że z notat i rachunków tam się znajdujących, później korzystano. To niewolnicze naśladownictwo w początko-

¹⁾ Prachow: Кіевкіе Памятніки Византііско-Русекаго Искусства. *Drevnosti*, Moskwa. T. XI. Z. III. 1887, str. 6.

²⁾ G. Filimonow: Сборникъ на 1866 г. изданный Обществомъ древне русекаго Искусства при Московскомъ публичномъ Музеѣ. Moskwa. 1866. Отдѣленіе второе, str. 31.

³⁾ N. Zakrewskij: Описание Кіева. Moskwa. 1868. T. II, str. 648. W posłaniu biskupa Szymona do mnicha Polikarpa. Cf. Artleben: По вопросу объ Архитектурѣ XII. вѣка. Труды первого Археол. Съѣзда въ Москвѣ 1869. Moskwa. 1871, str. 292.

wych wiekach, dodane do wschodniej nieruchomości i do tego znaczenia, jakie dla młodych społeczeństw, rozwijających się pod wpływem zamierającej cywilizacji, musiała mieć zawsze tradycja, najwięcej się przyczyniło do zamienienia tego szematu na kanoniczne i całe późniejsze cerkiewne budownictwo obowiązujące prawo. Ściany ich zewnętrzne dzielą się na pojedyncze pola lizenami, odpowiadającymi wewnętrznym słupom i połączonymi łukami ze sobą, lub też w wielu wypadkach kolumienkami. Zdobią je ornamenty z polewanej gliny i rzeźby płaskie, o treści nawpół religijnej na nawpół legendarnej, wykonane w czerwonym, z bizantyńskich krajów sprowadzonym łupku. Budują się one tak, jak zresztą wszystkie ówczesne bizantyńskie, z warstw kamieni i cegły, układanych naprzemian i łączonych ze sobą różowem, tartą cegłą zaprawionem wapnem. Mają pod tym względem nietylko bizantyński, ale i do zachodnich budowli zbliżony charakter. Tą malowniczą różnorodnością materiału, również jak tą różową zaprawą, przypominają kościoły czasów Karolingów i pierwszych Ottonów, a nawet do pewnego stopnia pierwsze budowy kościelne na naszej ziemi¹⁾. Tak dla ulżenia ciężaru sklepień, jak dla nadania większej doniosłości głosowi, a mianowicie śpiewom, tak wielką w liturgii wschodniej grającym rolę, wprawiają się w ich mury, bizantyńskim zwyczajem, szeregi garnków pustych i zwróconych otworami do wnętrza. Garnki te, tak zwane *hotośniki*, których pewna ilość znalezioną została w ruinach jednej z najstarszych cerkwi kijowskich²⁾, były

¹⁾ Cf. R. Dohme: *Geschichte der Deutschen Baukunst*. Berlin. 1887, str. 15. — O budowie Kazimierza Mnicha: Maryan Sokołowski: *Ruiny na ostrowie jeziora Lednicy*. 1876, str. 133.

²⁾ N. Zakrewskij, l. c. T. I, str. 336. Znajdują je w nieledwie wszystkich cerkwiach najstarszych nietylko Kijowa, ale W. Nowgorodu i innych miast ruskich.

również wtedy rozpowszechnione i na Zachodzie. Spotykamy je w romańskich kościołach niektórych części Niemiec, w Szwecyi, a nawet w Krainie, gdzie je lud Słoweński z niemiecka nazywa *Stimanze*¹⁾. Z początku wszystkie sklepienia są uwydatnione na zewnątrz tak, jak w ówczesnej bizantyńskiej architekturze, i tworzą wielkie, okrągłymi łukami zakreślone zęby, które odpowiadają podziałom ścian i wieńczą je u szczytu, co budowie nadaje kształt podobny do zamkniętej w sobie, oko ku środkowi ciągnącej, wschodniej, biskupiej mitry, ale później same warunki klimatyczne powodują modyfikację tej bizantyńskiej formy. W przestrzeniach pustych między łukami, czy też między sklepieniami, mówiąc właściwiej, gromadził się śnieg i zbierała się wilgoć, należało je zatem zamurować, wskutek czego dach, naginający się przedtem do pochyłości sklepień, wyprostował się, oparł na prostym okapowym gzymsie i dźwignął w górę w sposób bardziej zachodni²⁾. Dachy i niskie, zaokrąglone, na sterczących ośmiogranach wsparte kopuły, kryły się najczęściej, przynajmniej w znakomitszych budowlach, ołowiem, jak świadczą latopisy, a w wyjątkowych wypadkach się tak, jak w Bizancyum złociły. Sławna Złota Brama Jarosława W. z cerkwią Zwiastowania nad wjazdem, również jak cerkiew Złotowercho-Michajłowskiego monasteru, zbudowana przez Świętopełka Izjasławicza, od takich złoconych kopuł otrzymały swe nazwy. Takie były i tak w przybliżonych zarysach wyglądały takie cerkwie kijowskie, jak Sofijski Sobór, jak stara Peczerska Ławra, jak dawna cerkiew Św. Ireny i jak wszystkie inne tego rodzaju budowy, wznoszone wyłącznie przez greckich budowniczych, lub przez tych

¹⁾ Otte: *Handbuch der Kunstarch. des Mittelalters*. 1883. T. I, str. 45.

²⁾ Artleben, l. c., str. 295.

wyjatkowych miejscowych, którzy pod ich bezpośrednim kierunkiem i dozorem pracowali. Lecz już w drugiej połowie XII. wieku musiało się to zmienić. Niepodobna było w każdym pojedynczym wypadku posługiwać się Grekami i mieć ich zawsze na zawołanie, a rodzime siły do zaspokojenia najelementarniejszych na tem polu potrzeb nie wystarczały. Skoro Ruryk Rościsławicz chciał podmurować w końcu XII. wieku obrywające się brzegi Dniepru, to był zmuszony wezwać w tym celu sławnego Nowogrodzianina Piotra Milonega, i sam fakt wzniesienia zwyczajnego muru przez Rusina robił tak wielkie na współczesnych wrażenie, że latopiscy słów nie mieli na podniesienie wielkości zadania i doniosłości dzieła, którego ich współrodak dokonał¹⁾. Nie ulega zatem wątpliwości, że już wówczas zaczęły się stawiać cerkwie przez robotników i budowniczych sprowadzanych z Zachodu, których łatwiej było mieć pod ręką, jak dalekich Greków. Nie mogło to pozostać bez następstw i nie odbić się w samym stylu budowy. Mimo raz przyjętego i z religijną gorliwością przestrzeganego bizantyńskiego planu, wschodnie średniowieczne formy mieszały się coraz częściej z formami zachodniemi; *rumecizm* ustępował miejsca romanizmowi; wyrabiała się powoli, tak jak w Serbii i Bułgarii, architektura cerkiewna romańska, na co są w innych częściach Rusi z tych czasów nieomylne dowody.

O wiele większą rolę grało budownictwo drewniane. Nie było zapewne wtedy miejsca na świecie, gdzieby religijny formalizm zaprawny był gorętszym kolorytem i gdzieby stawiano więcej kościołów, jak w Kijowie. Miasto to pod tym względem mogło zwycięzko współzawodniczyć nawet z daleką swą nadmorską metropolią. Średniowieczny podróżnik, Benjamin z Tudeli, rachuje

¹⁾ Ipatjewski Latopis: Пол. Собр., стр. 152.

w Bizancjum tyle świątyń, ile jest dni w roku; inni ówcześni pisarze twierdzą, że ich było 500, a nowsi badacze z aktami patryarchatu w ręku, redukują tę liczbę do 350 razem z monasterami i mniejszemi kapliczkami¹⁾. W dzisiejszym Stambule, gdzie Turcy wszędzie zatknęli półksiężyc, tam, gdzie dawniej krzyż błyszczał, jest 481 meczetów większych i mniejszych,

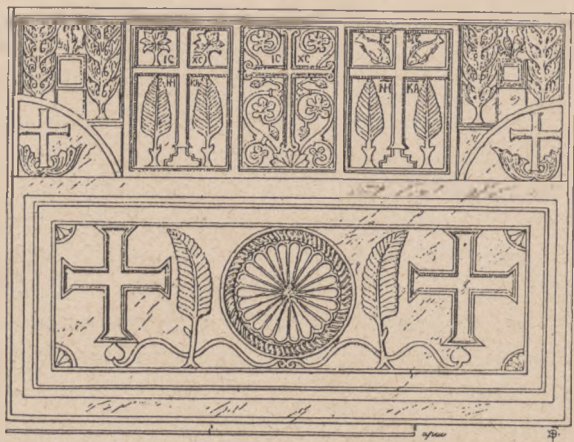


Fig. 30. Kijów. — Sarkofag Jarosława W. w Sofijskim Soborze, widziany wprost.

przeznaczonych tak dla samych wiernych, jak dla derwiszów²⁾. Ale tak tam, jak tutaj, na tę mnogość poświęconych i z religijnem życiem związanych budynków, składały się całe wieki historii i ginące w przeszłości tradycye. Tymczasem w ówczesnej stolicy ruskiego świata, której pogańską pleśń tak niedawno chrzest spłukał, która żadnej prawie historii i żadnej przeszłości

¹⁾ Kondakow: *Византийскія церкви*, etc., I. c., str. 15.

²⁾ Kondakow, tamże, według muzułmańskich źródeł, str. 15, nota.

nie miała za sobą, za czasów Dytmara miało być cerkwi 400¹⁾. Adam Brameński, Annalista Saxo, a za nimi inni zachodni kronikarze, mówią na podstawie głuchych wieści o 300²⁾. Co zaś najważniejsza, to, że liczba ta powiększa się jeszcze pod piórem latopisców miejscowych. Jedni z nich liczą w pierwszych latach XI. wieku 700, a drudzy na początku XII. w. 600 cerkwi, które się tam miały spalić³⁾. Najznacniejsza ich część była drewniana, jak to samo dowodzi, i poczęści budowana *ex voto*, pospiesznie, przy małych rozmiarach, jak się domyślać należy. Wiemy o zwyczaju cerkwi wotywnych, które w przeciągu jednej doby stawały pod dachem, w epokach klęsk nadzwyczajnych, a zwłaszcza morowej zarazy. Jak świadczą źródła odnośnie, do Nowogrodu i Pskowa z początkiem XIV. w. całe miasta dla odwrócenia nieszczęścia wznosiły je w ten sposób na cześć jakiegoś patrona⁴⁾. W nocy przed wschodem słońca wszyscy mieszkańcy byli w ruchu, zwozili drzewo z lasu i przy blasku pochodni i łuczywa dźwigali zręby budynku, spiesząc się jak najbardziej, by jeszcze tegożsamego wieczora mógł być on poświęcony i by w nim



Fig. 31. Kijów. — Sarkofag Jarosława W. w Sofijskim Soborze, widziany z boku.

¹⁾ »Plus quam quadraginta habentur ecclesiae.« Thietmari Chr. Monumenta. T. I, str. 318.

²⁾ Cyt. u Zakrewskiego, l. c. T. I, str. 13.

³⁾ Pożary r. 1017 (*Nikonowski Latopis*) i r. 1127 (*Sofijski Wremiennik*). Cf. Zakrewskij, l. c., str. 12 i 20.

⁴⁾ *Pskowski Latop.*, str. 101, 102. *Nowogr. Пол. Собп.* IV, str. 97.

na drugi dzień ze świtem mogło się odprawić nabożeństwo. Bardzo często takie cerkwie pozostawały drewnianymi na zawsze, ale zdarzały się wypadki, że je zastępowano kamiennymi. Wtedy budowano te ostatnie wokoło pierwszych, tak, że służba boża trwała nieprzerwanie w dawnym przybytku, dopóki się nowy nie ukończył. Początek tego zwyczaju, jakkolwiek niezapisany w latopisach, ginie w dalekiej przeszłości, co przypuszczać pozwala, że znaczna ilość tych tak licznych i tak często płonących cerkwi kijowskich, w tensam sposób powstawała, i należała do kategorii cerkwi jednodniowych¹⁾. Przyczyniło się to bezwątpienia do wczesnego wyrobienia techniki ciesielskiej w jej zastosowaniu do cerkiewnych potrzeb. Budownictwo cerkiewne drewniane, mające tak charakterystyczne i właściwe sobie formy na Rusi, a nawet swoją dawnych zapewne wieków sięgającą terminologię językową, któremu architektura bizantyńska nic więcej dać nie mogła w spuściznie prócz planu, musiało się w zasadniczych swoich podstawach jeszcze wówczas wyrobić.

O rzeźbie miejscowej nie mogło być mowy. Posągi i konie brązowe, które Włodzimierz W. sprowadził razem z innymi zdobyczami i z pierwszymi zadatkami kultury z Korsunia i ustawił na placu przed cerkwią Dziesięciną, były zapewne dziełem greckiem tej dawnej helleńskiej kolonii i wyglądały jak ostatni ślad świetności klasycznego świata, którego spadkiem żyło Bizancyum. Sarkofagi pierwszych książąt, jak najbardziej z nich pod ikonograficznym względem interesujący, Jarosława W. w Sofijskim Soborze (fig. 30 i 31), również jak te, które odnalezione zostały w rumowiskach Włodzimie-

¹⁾ Włodzimierz *ex voto* stawia już cerkiew w r. 996. Zob. Uwarow: *Обыденья, Единодневья Церкви. Древности*. Т. I. З. II, 1867. Матерялы для Археол. Словаря, стр. 43—47.

rzowskiej cerkwi, były bezwątpienia wykonane w Konstantynopolu, lub w Salonice i już gotowe sprowadzone tutaj. Tożsamo można wedle wszelkiego prawdopodobieństwa powiedzieć o tych rzeźbach ornamentacyjnych na fasadach cerkiewnych, o którychśmy wyżej mówili.

Inaczej się rzeczy mają z malarstwem, zrazu wyłączenie greckiem, ale które się bezpośrednio z kultem wiązało. Mozaiki Sofijskie, doszły do nas tak w ołtarzowej części sławnego Soboru, jak zwłaszcza odkryte niedawno w jego kopule (fig. 32 i 33), wspaniałością swą tam, gdzie ich restauracya nie popsuła, uderzają i z pewnością tak pod względem doskonałości wykonania, jak majestatycznego swego charakteru, nie ustępują tym wszystkim, które z rąk greckich mozaicistów wychodziły na Zachodzie. Są one tak duchem jak wartością pokrewne mozaikom sycylijskim Palermo i Monreale i weneckim Św. Marka, jeśli w pewnych częściach nie wyższe od tych ostatnich¹⁾. Niewiele gorsze są od nich, chociaż późniejsze i z XII. wieku już pochodzące, w głównej absydzie cerkwi Św. Michała. Jest przytem rzeczą charakterystyczną, że w tym samym czasie, kiedy w mozaikach zachodnich napisy greckie ustępują łacińskim, to tutaj zaczynają być one zastąpione napisami ruskimi²⁾. Co do fresków, to nie było prawie cerkwi murowanej, którejby wszystkie ściany od pawimentu aż po kopułę, nie były niemi pokryte, tak, że dzisiaj w ruinach i zwa-

¹⁾ Zakrewskij, którego monografia oparta jest na najważniejszych badaniach, nie ma zresztą najmniejszego pojęcia o sztuce i jej historycznym rozwoju. Na niego pod tym względem powoływać się nie można. Mozaiki kijowskie publikowane już były w części przez Śrezniewskiego i Sołncewa, staraniem Tow. Arch. Petersburskiego w r. 1868 i 1869. Zob. co o nich mówi Rahault de Fleury (*La Messe*). Odkrycia Prachowa z roku 1884 dają o nich jeszcze dokładniejsze wyobrażenie. Zob. fig. 32 i 33.

²⁾ Prachow, l. c., str. 25.

liskach tych początkowych świątyń i tam nawet, gdzieby się tego najmniej spodziewać można, zawsze ich ślady



Fig. 32. Kijów. — Chrystus Pantokrator, mozaika w kopule
Sofijskiego Soboru.

znajdujemy. Niekiedy i w pierwszych czasach mają one charakter tego fantastycznego i symbolicznego, zoogra-

ficznych przedstawień pełnego, średniowiecznego bizantyńszczyzny, na któryśmy zwracali uwagę. W wieżach mieszczących od zachodu schody, prowadzące na chóry w Sofijskim Soborze, spotykamy sceny cyrkowe i łowcy,



Fig. 33. Kijów. — Archanioł, mozaika w kopule Sofijskiego Soboru.

zwierzęta fantastyczne, gryfy skrzydlate, orły i lwy, rzucające się na zające i jelenie, i wpisane w wielkie koła, jednym słowem motywy, które z niewielkimi odmianami widzieć można na współczesnych bizantyńskich tkaninach. Powoli i już w XII wieku nietylko język napisów, tak w ikonografii bizantyńskiej ważnych,

w tych freskach się zmienia, ale z wielu wskazówek wnosić wypada, że w bizantyńskie religijne sceny wplatają się motywy miejscowe. Tak jak w piśmiennictwie, w rękopismach cerkiewnych i starosłowiańskich, pisanych zawsze jednym i tym samym językiem, wskutek ciągłego przepisywania, wkradają się pewne zmiany, w ortografii, w zwrotach i wtrętach, które świadczą o lokalnym gruncie dającym każdej kopii początek, tak samo jest w malarstwie. Przedstawienia się jego z greckich wzorów niewolniczo kopiują, ale w tych kopiach powtarzających się w nieskończoność, następują stopniowe i coraz wyraźniejsze odstępstwa od oryginałów, nadające im odrębne piętno. Charakter tej ikonografii, takiej, jaką świat bizantyński wytworzył, jest tak jak religia, przedewszystkiem abstrakcyjny i dogmatyczny, odzwierciadlający w sobie cały teologiczny system i rozwijający go w szczegółach. Domyślać się jednak łatwo można, że sposób interpretacji tego systemu przybiera z czasem inną barwę pod wpływem ludowych wierzeń i przesądów, że legendy i podania, które się zlały i zespoliły z życiem mas, nadają pewnym formom szczególniejsze znaczenie i zarazem wyjątkową popularną wartość, która je utrwała i w kolei lat i wieków na prawo obowiązujące zamienia. W tem znaczeniu możemy mówić o właściwym malarstwie ruskiem, które lepiej poznane, staje się pod pewnym względem takim, chociaż już z natury innych warunków twórczości o wiele słabszym wytworem ludowego życia, jak ludowa literatura. Nastrój tej sztuki i jej kreacyj jest zawsze jeden i ten sam i zawsze bizantyńskiemu, a w części i azyatycko-wschodniemu źródłu swemu wierny, ale sposób jego wypowiedzenia ma właściwą sobie cechę i swój rodzimy akcent.

W ciasnych stosunkowo przestrzeniach tych cerkwi pierwszych, o grubych murach i między ciężkimi słu-

pami dźwigającymi kopuły, wielkie popiersia Chrystusa i Bogarodzicy, ostro patrzące ze złotego tła, postacie świętych i aniołów, symetrycznie ustawione i zwrócone zawsze wprost, szeregi brodatych i nagich stylitów czyli słupników na ścianach, wszystko to widziane przez dym kadzielnic i przy blasku lamp migocących w ciemności, musiało całą potęgą swego bezwzględного ducha do ludzi ówczesnych przemawiać. Najdawniejsze bizantyńskie, a w części i ruskie Sobory, odpowiadające naszym katedralnym kościołom, poświęcone były nie Chrystusowi, nie Maryi i Świętym, dotykalmym, określonym i żywym, ale »pokojowi«, »mądrości« i »sile«¹⁾. Irena, Zofia i Dynamis były ich opiekuńczemi bóstwami. Dekoracyjne cerkiewne malarstwo wyrażało nieskończoną mnogością swych figur jeżeli nie tęsamą, to w każdym razie pokrewną, głęboką i tajemniczą, a wskutek tego dla pierwotnych natur niedościgłą myśl. Wrażenie jego scen i całych kompozycy j składało się w wyobraźni patrzących na wizyę jakiejś potężnej i uroczystej, ale dziwnej w swej średniowiecznej naiwności Jerozolimy niebieskiej. »Dwanaście murów ją otacza, jak mówi jedno ze źródeł późniejszych, a kaźden mur ma tysiąc słupów wokoło. Z czterech stron tryskają rajske rzeki, miodem, mlekiem, winem i oliwą płynące. W środku wznosi się oltarz; przy nim stoi Pański Psalmista z gęślą w jednym a z księgą w drugim ręku, i śpiewa, a wszyscy święci stojący na słupach, olbrzymim chórem mu wtórują, wołając Alleluja!«²⁾ Z innym uczuciem przytem przystępowali wierni do tych przedstawień, i inny był ich do nich stosunek, jak na Zachodzie. Jednym z największych zarzutów, jaki za czasów Nestora robiono łacinnikom, była niedostateczna cześć obrazów³⁾. Ikonolatrya, spo-

¹⁾ Kondakow, l. c. „σοφια — εὐχίτη — δύναμις“, str. 8.

²⁾ Gałachow, l. c. T. I, str. 184, 185.

³⁾ Nestor: *Monumenta*. T. I, str. 659.

wodowana reakcją przeciw ikonoklastom, i która ze swej strony wywołała tak znaczący i energiczny protest Karola W. — stała się nieodłączną częścią kultu. W ten sposób to, co stanowiło ostatnią spuściznę starożytności, uosobienie abstrakcyi idące z góry i bałwochwalstwo płynące z dołu, dwa objawy tak różne, a tak w następstwach swoich pokrewne, łączyły się razem i za bizantyńskim pośrednictwem przyjmowały na tym surowym i dziewiczym gruncie. Chóry greckiego rytu, pełne powagi i właściwej sobie siły, kierowane przez nauczycieli sprowadzonych już wówczas z Bizancyum i śpiewane z nut, których literami oznaczone znaki na tekstach pieśni doszły do nas jeszcze z XI. wieku, dopełniały głosem ten język malarstwa i dawały mu przystępniejszy wyraz¹⁾. Dość jest przypomnieć to sobie, aby moralny charakter tego wschodniego świata zrozumieć i ton przewodni w nim odczuć.

Dzwonów, tak dzisiaj rozpowszechnionych i tak nawet w kulcie wschodnim znaczących, w początkowych czasach nie znano. W Nestorze niema o nich najmniejszej wzmianki. Są one prastarym wyczajem łacińskim i z Kampanią rzymską pochodzeniem się wiążą. Na całym, tak szerokim, bizantyńskim świecie, od najdawniejszych czasów używano, tak jak i dzisiaj jeszcze używają, do powoływania wiernych tak zwanego *bita* czyli *klepata*, t. j. deski drewnianej, która pod uderzeniem młotka dźwięk wydaje. Deska ta zamienia się czasami na wygiętą sztukę drzewa, robi się niekiedy z brązu lub żelaza i zawiesza na sznurze. Dźwięk jej bywa bardzo muzyczny i sądząc z dawnych greckich świadectw, umiejący tego prostego instrumentu z właściwą modulacją używać, uchodzili za prawdziwych artystów. W mo-

¹⁾ Razumowski: Церковно-русское Пѣніе, Труды Арх. Сѣзда въ Москвѣ, I. c., str. 444 i nast.

nasterach bizantyńskich, tak jak greckich dzisiejszych, na wyspach Archipelagu, lub w cerkwiach i cerkiewkach Mołdawii i Bukowiny, tylko dźwiękiem *biła* się czas służy bożej oznacza. W wieku IX. Ursus, doża wenecki, miał cesarzowi Bazylemu Macedońskiemu, posłać w darze dwadzieścia dzwonów do Konstantynopola, ale te wpływu na zastąpienie dawnego instrumentu w społeczeństwie, trzymającym się tak wiernie tradycji, jak wschodnie, nie miały. Nie ulega zatem wątpliwości, że w pierwszych monasterach kijowskich używano przeważnie tegożsamego narzędzia. W najznacniejszej części cerkwi Włodzimierza i Jarosława W. *biła* na łańcuchach w przedścionkach, czy u wejścia wisiały. Wcześniej jednak obok nich zjawiają się już i dzwony pod bezpośrednim wpływem stosunków z Zachodem, jeżeli nie wprost przez Niemcy¹⁾, to, jak sądzimy, przez Polskę. Przynajmniej *immensae campanae*, jakie Czesi po zrabowaniu Gniezna przewożą do Pragi, wedle świadectwa Kosmasa, domyślać się tego pozwalają²⁾. Są one z początku niewielkie, zawieszają się prawdopodobnie na tychsamych miejscach, a może i obok starego *biła*, które w dniu uroczyste ma zawsze swoje znaczenie i pierwszeństwo. Lud jest tak do niego przyzwyczajony, że pewnych religijnych uroczystości nie rozumiałby bez tego dźwięku. W ruinach Dziesięcinnej cerkwi wykopany został dziesięciofuntowy dzwonek, który może do naj-

¹⁾ Już w r. 1068 kupcy kijowscy wystawiali wyplaty na kupców Ratyżbońskich. Zob. Hormayr: *Archiv für Geographie und Historie. Jahrg. 1820*, str. 262. Zdaje się, że Niemcy mieli tam swoją stałą faktoryę. Przynajmniej wedle latopisów w r. 1096 — Połowcy palą drewniany *Germaniec* w Kijowie, co oznaczać musi budynek kupców germańskich, a zatem niemieckich. Cf. Zakrewskij, l. c., str. 14.

²⁾ »Plus quam centum plaustris ducunt immensas campanas«. Cosmas. L. II, 15, 70.

starszych należy. W. XI. wieku Isjasław zabiera, a raczej rabuje dzwon w Soborze, zapewne jako drogocenną rzadkość, a w wieku XIII. już i inni książęta dzwony kijowskie przenoszą do wznoszonych przez siebie w innych ruskich dzielnicach świątyń ¹⁾.

Z wyrobów bizantyńskich, najświetniejsze i najdoskonalsze były złotnicze i tkackie. Krzyże szczególnie, które każdy prawowierny Rusin nosił na ciele pod suknią, które dla poświadczenia każdego, chociażby z góry wiarolomnego aktu, całowały się, a u książąt i bojarów były zapewne złote, blaszki z emaliowanymi figurami świętych używane do najrozmaitszych ozdób, tak jedne jak drugie, wyrabiały się hurtownie w Bizancyum i wielkimi masami zaspakajały miejscowe potrzeby. Wszystkie z drogocenniejszych i misterniejszych tego rodzaju wyrobów, sprowadzały się z nad Bosforu. Ztamąd pochodziły bezwątpienia zbroje inkrustowane złotem i hełmy z przedstawieniami świętymi, o których mówią latopisy. Wiemy z nieomylnych i współczesnych źródeł, że książę Mścisław Włodzimierzowicz posyłał cywuna czy wójta swego Masława w początku XII. wieku do Konstantynopola z Ewangeliarzem, aby tam go odpowiednio ozdobić bizantyńskimi emaliami ²⁾. Kto wie jednakże, czy już wówczas pod wpływem tych importowanych wyrobów i coraz bardziej rosnącego na nie popytu, nie zaczęło się rozwijać złotnictwo na Rusi. Doszły nas niektóre złotnicze przedmioty, datujące z tych czasów, na których spotykamy wypisane nazwiska ruskich wyro-

¹⁾ Kazanskiĭ: О призывѣ къ Богослуженію въ Восточной церкви, Труды Арх. Съѣзда въ Москвѣ, I. c., str. 300 i nast. Cf. Uwarow: *Drevnosti*, Матеріалы etc. T. I. Z. II, str. 30.

²⁾ Uwarow: Суздальское Оплечье *Drevnosti*. T. V. Z. I. 1885, str. 4.

bników¹⁾. Co więcej, mnich nadreński, znany pod imieniem Teofila, który nam najznakomitszy traktat o technikach średniowiecznych pozostawił w XII. wieku, wymieniać się zdaje, między rozmaitego rodzaju emaliami i niellami, jakie te czasy znały, obok greckich, także emalie i nielle ruskie: »*quidquid in electrorum operesitate seu nigelli varietate novit Russia*«, albo *Ruscia*, czy też *Rusca*, a nawet *Rutegia*, jak się wyrażają rozmaite kodeksy tego źródła²⁾. W późniejszych już czasach nareszcie tak Franciszkanin Plano Carpino, jak Rubriquis, w podróżyach swoich do hordy, u Chanów tatarskich i w ich służbie znajdują złotników ruskich.

Co do tkanin bizantyńskich, tak w blasku swoim i przepychu nieporównanych, to znaczna ich ilość dostawała się na Zachód przez Kijów. Świadczą o tem dowodnie średniowieczni poeci w eposejach swoich i romansach. Mówią oni często o tkaninach »ruskich«, *pales de Rosie*, *soie de l'oeuvre de Rouzie*³⁾, co mogło oznaczać jedynie ten kraj, z którego one do nich przychodziły. Że nie były mimo tego nazwiska wyrabiane na miejscu i że pochodziły z Bizancyum, to nie może ulegać wątpliwości. Inaczej było z haftami. Najpiękniejsze z nich, taksamo jak wyroby złotnicze w bogatych aparatach cerkiewnych, w felonach, omoforach i epitrachilach tak ściśle ze wspaniałością kultu związane, miały

¹⁾ *Łazar nareczonnyj Bohsza* na krzyżu Eufrozyny Połockiej. Cf. Stebelski, l. c. Tom I, str. 122, 125, 126 i 127, nota.

²⁾ Na tak wielką ilość kodeksów tego źródła w jednym jest tylko *Tuscia* i tej ostatniej wersji trzyma się A. Ilg, *Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium* w *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, VII. Wien. 1874, str. 9, tudzież Żebrański, podług *Escalopier* w wydaniu Akad. Umiej.: *Teofila kapłana i zakonnika ksiąg troje*. 1880, str. 6.

³⁾ Alwin Schultz: *Das Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*. Leipzig. 1879. T. I, str. 255.

początek bizantyński. Ale przy rosnących na wielką skalę potrzebach, dla zaopatrzenia mnożących się coraz bardziej cerkwi i przy uczuciu zasługi, jakie samo przeznaczenie tego wyrobu budzi, niewieścia ta technika musiała się już na większą skalę i podług bizantyńskich wzorów samoistnie rozwijać. Z latopisów wiemy, że księżniczka Anna, siostra Włodzimierza Monomacha, w XII. wieku przy jednym z monasterów kijowskich założyła szkołę szycia i zapewne haftowania dla dziewczyn ¹⁾.

Aby mieć przybliżone wyobrażenie o stanie ówczesnej kultury Kijowa, pamiętać przedewszystkiem trzeba, że miasto to żyje handlem, że potęga jego w tych czasach i całe bogactwo, które zaświadcniają współcześni i które im oczy olśniewa, z handlu zamiennego płynie. Surowe produkty z nad Wołgi, z głębi północnych i Uralskich stepów, tu się koncentrują i przez Kijów dostają do Bizancyum i na Zachód. Wyroby bizantyńskie ze swej strony, jakieśmy widzieli, odbywają tęż samą drogę, aby się w części między dzikie i koczownicze plemiona, a przeważnie do środka Europy dostać. Monety to kupieckie społeczeństwo nie zna, a przynajmniej niewiele jej używa. Z *Prawdy Ruskiej* Jarosława wiemy, że tę mu głównie zastępują futra i skóry. Sobole, kuny, drogocenne wiewióry i łasice syberyjskie, dla zaspokojenia zbyt wysokich wymagań tak bizantyńskiego Wschodu, jak łacińskiego Zachodu, przechodzą przez stolicę Rusi. Co więcej, są pewne na to wskazówki, że skóry wyprawiane i farbowane o gładkim połysku, czyli kolorowe safiany, wyrabiane przeważnie na azyackim Wschodzie, w Persyi i Azji Mniejszej, tedy ra-

¹⁾ Zakrewskij, l. c. T. I, str. 188, nota. Cf. N. de Gébretzoff: *Essai sur l'histoire de la civilisation russe*. Paris 1858. T. I, p. 124.

zem z futrami sprowadzały się do zachodnich krajów, aby służyć w samych początkach organizującego się średniowiecznego rycerstwa do obicia tarczy herbowych i dać barwne tło rycerskiemu godłowi. Same nazwy heraldycznych barw są niewątpliwie wschodnie i dadzą się odnieść do tych centrów azyatyckich, mających bliższe stosunki z Kijowem, z których każdy innego rodzaju safiany wyrabiał, lub też do futer zwierząt, które przy puszystym swym blasku te skóry wyprawiane zastępowały¹⁾. Powoli się ten handel musiał z natury rzeczy regulować. Pojedyncze futra i skóry, w miarę swego popytu, nabierały pewnej i określonej wartości. Można było za nie taką lub inną ilość pożądaných wyrobów otrzymać. W ten sposób pewna ilość sobolich futer na przykład, z których dał się uszyć cały kołnierz, dostała na podobieństwo grzywy zwierząt nazwisko *grzywny*, i stała się jedną z najważniejszych jednostek zamiennych. Utrwaliła się ona i w nazwie swjej przeszła do innych narodów słowiańskich, a nawet i do nas. Prawdopodobną jest rzeczą, że dla zyskania drobniejszej monety używano drutu srebrnego, jakto jest jeszcze dzisiaj w zwyczaju w głębi Azyi i odpowiednio do potrzeby jakąś ilość tegoż na wagę odłamywano. Drut ten zagięty w obręcz, był pod ręką każdego kupca i wisiął mu u pasa lub na szyi. Ale już w mozaikach Raweńskich, w obrazie dworu Justyniana, widzimy jego otoczenie z grubymi obręczami złotymi na szyjach. Skoro obyczaj ten rozpowszechnił się na Rusi, a musiało to stać się bardzo wczesnie, wtedy wartość każdej takiej obręczy stała się równą wartości innej formą mającego drutu, a co zatem idzie, całego futrzanego kołnierza,

¹⁾ Fürst Hohenlohe-Kupferzell: *Das heraldische Pelzwerk*. 1867. Cf. Karl. Weinhold: *Die Deutschen Frauen in dem Mittelalter*. Wien. 1882. T. II, str. 255, 256 i 257.

co sprawiło, że do ozdoby służącym, grubym obręczom, dano również nazwę grzywien. O grzywnach takich czytamy we wszystkich latopisach. Książęta rozdają je swej służbie i całe ich dwory zaczynają je nosić, tak jak w Bizancyum¹⁾. Dla odróżnienia, na piersiach książąt, przyczepiają się do nich drogocenne wieszadła, lilie odciskane w złocie, które są oddawna symbolem władzy, denary, blaszki wysadzone drogimi kamieniami i zdobne emaliowanymi przedstawieniami świętych. Kobiety znaczniejszych rodów noszą w miejsce ich właściwe łańcuchy z wiszącymi u nich krzyżami i religijnymi wyobrażeniami, czyli tak zwane monista. Tak jedne, jak drugie, z tych odznak, zawieszają się na ikonach, pierwsze na szyjach męczenników i rycerzy, drugie na piersi Bogarodzicy, tak, jakby dla odznaczenia ich niebieskiej godności. Od XI. wieku strój bizantyński się zmienia; dotychczas bogate na nim, ale przeważnie podłużne i pionowe wzory i pasy przybierają kierunek poprzeczny i horyzontalny, obramowują dół sukni, jej rękawy i część górną około szyi, jak to widzimy w strojach cesarzy na monetach bizantyńskich, lub na freskach wież zachodnich Sofijskiego Soboru. Pod szyją, na takich barwnych szlakach nakładają się dawne grzywny, wieszają na nich monista, aby tem wydatniej i wspanialej w całym swym blasku występowały. Nareszcie zaczynają teżsame szlaki, niezależnie od dawnych wieszadeł, złotem i kamieniami naszywać, i dla większego przepychu coraz bardziej rozszerzać, z czego się tworzy tak zwany naplecznik, który się przez głowę na ramiona zakłada i stanowi długo odznakę nie tylko bizantyńskich władców, ale wszystkich książąt ruskich, a nawet przez

¹⁾ С. А. Усов: О древнихъ русскихъ деньгахъ по русской правдѣ. *Древности*. Т. IX. З. II. і III. 1883, стр. 89—104.

wpływ dalszy na Zachód w pewnej epoce panujących zachodnich ¹⁾. Na tym jednym, drobnym ale interesującym przykładzie, który, dzięki badaniom niedawno zmarłego Usowa, stał się dla nas jasny i stanął przed naszymi oczyma w nowym świetle, widzimy, jak się barbarzyńskie pierwiastki miejscowe z bizantyńskimi właściwościami łączą i jak pod ich wpływem transformują. Tożsamo się dzieje ze wszystkimi nieledwie, na jakie te światy i czasy stać było, zdobyciami.

W ten sposób przez dwa pierwsze stulecia Chrześcijaństwa, a zwłaszcza przez czas największej świetności Kijowa, tej *aemula sceptri Constantinopolitani, et clarissimum decus Graeciae*, jak go nazywał Adam Bremeński, pełne fale bizantyńskiej kultury wyrzucały na Dnieprowe brzegi i dalej swe ziarna, kiełkujące powoli i przyjmujące się na tej ziemi. O wiele ważniejszą jednak od tej strony materyjalnej, była strona moralna, która jej dopiero właściwy koloryt i charakter nadaje. Nieodłączne od bizantyńskiej i bułgarskiej spuścizny, ascetyzm i herezya, zapuszczają tu zaraz głębokie korzenie. Jednocześnie z początkiem tego życia i z pierwszymi zawiązkami nowej wiary, powstają monastery i w kolei lat i panowań mnożą się coraz bardziej. Do połowy XII wieku jest w samym Kijowie monasterów przeszło dwanaście, znanych nam dobrze z wyraźnych wzmianek i jasno określonych nazw, z pomiędzy których było żeńskich cztery w XI. stuleciu, to jest w czasie, kiedy ich jeszcze na polskiej ziemi, jak się zdaje, nie znano. Najważniejszym, chociaż jak z Nestora sądzić należy, nie najstarszym, jest sławna Peczerska Ławra. Staje się ona ogniskiem głównem umysłowego, moralnego i duchowego życia tych czasów, a nawet i kulturowego o tyle, o ile to ze służbą bożą i rozwinięciem sztuk od

¹⁾ Uwarow: Суздальское Оплечье, l. c. str. 15, 16.

niej zależnych się wiąże. Z niej się rozchodzi i coraz dalej promienieje oświata i Chrześcijaństwo. Nad nią goreje świetlany słup, który rozprasza ciemności wokoło. Jest ona tem dla Rusi, czem były pierwsze Benedyktyńskie klasztory dla Polski. Z wielką jednak różnicą. Zasada, leżąca na dnie reguły jednych i drugich, jest jakby wprost sobie przeciwna. Duch dwóch różnych światów się w nich wiernie odzwierciedla. Kiedy zakonnicy zachodni są z obowiązku i ślubu swego czynni i oddają się tak modlitwie, jak pracy, kiedy dewizą ich jest *ora et labora*, czernicy wschodni są oderwani od świata i pogrążeni w kontemplacyi ¹⁾. Kiedy praca pierwszych wiąże ich z życiem i wpływa na umoralnienie, to abstrakcyjny i wyteżony nastrój drugich, wyrabia i potęguje odziedziczoną z bizantyzmem ikonolatrię, formalizmowi religijnemu nadaje szczególniejsze znaczenie i w kulcie ześrodkowuje główną swoją działalność. Stąd taka nieskończona ilość cerkwi, stąd taka gorąca i przechodząca miarę cześć ikonów, stąd waga tak wielka, jaką to społeczeństwo przywiązuje do każdej religijnej formy i każdego aktu, z kultem pośredni lub bezpośredni mającego związek. Odbija się to w pierwszym cerkiewnem piśmiennictwie, które jest zarazem zawiązkiem literatury ruskiej, w traktatach teologicznych i »posłaniach« metropolitów i mnichów, głośnych swą gorętszą czynnością do współczesnych książąt. Duch Wschodu z tego wszystkiego przemawia i przesiąka prastarymi ludowymi przesadami, zlewa się, że tak powiemy, i zespała z rodzinnem pogaństwem, aby tem głębiej korzenie na tej ziemi zapuścić.

¹⁾ »Tunc vere monachi sunt, si labore manuum suarum vivunt«. *S. Benedicti regula*. Porównaj to z charakterem doskonałości w *Żywocie Mojżesza Węgrzyzna. Monumenta*. T. IV, str. 797 i nast.

W tym samym czasie Bogumiły zaczynają na Ruś oddziaływać i ze swemi manichejskimi wyobrazeniami, jakby stworzonymi na to, aby grozę i potęgę średnio-wiecznego szatana podnieść w wyobraźni ludowej i otoczyć go strasznym urokiem, roznoszą podania, baśni i apokryfy, które powoli schodzą do mas i nabierają dla nich pewnego edukacyjnego znaczenia. Już w końcu XI. i na początku XII. w. zjawiają się w Kijowie i występują na widownię dziejów czerńcy-heretycy Adryan i Dymitr, którzy głoszą naukę popa Jeremiego¹⁾. Herezya ta, sama przez się pośredniczy między pogaństwem a Chrześcijaństwem i z natury rzeczy przyjmuje się i tem silniej zaszczepia na gruncie, którego nowa wiara nie mogła jeszcze posiewem swoim w zupełności zapłodnić. Przemawia ona do pogańskich przesądów, stara się je na swoją korzyść zużytkować i wytwarza głuchą, ukrytą przeciwko oficjalnemu stanowi rzeczy opozycję. Pod jej wpływem utrwala się i na wieki zakorzenia, po dzień istniejący przesąd, o spotkaniu księdza na drodze, sprowadzającym nieszczęście, przeciw któremu powstaje jeszcze w XI. wieku Św. Theodozy Peczerski²⁾. Dla wyznawców tej nauki apokryfowa literatura, z fantastyczną swą treścią, dająca odpowiedź na najbardziej interesujące zapytania, naginająca się z łatwością do najrozmaitszych zastosowań i mieszcząca różnorodne gnostyczne i manichejskie pierwiastki — zastępuje Pismo Święte. Literatura ta wprawdzie w głównych swoich podstawach znana była w pierwszych jeszcze wiekach Chrześcijaństwa i chociaż nigdy nie miała kanonicznego uznania, to służyła tak za dodatkowe i pomocnicze źródło, w którym nawet Ojcowie Kościoła czerpali formy i obrazy do swoich myśli, jak za treść przedstawień sztuki, ale

¹⁾ Cf. Wesełowski, l. c., str. 144.

²⁾ Gałachow, l. c., str. 191.

wówczas dopiero mnoży się ona, dopełnia, przerabia i rozprzestrzenia na wielką skalę. Do rozpowszechnienia jej na Rusi przyczynia się najwięcej klasa pośrednia między ludem a duchowieństwem właściwem. Składają ją mnichy niższego rzędu, ponomary czyli zakrystyanie, kobiety wiejskie, zajmujące się pieczeniem prosfory czyli chleba do Mszy św., a zatem roszczące sobie prawo do roztrząsania religijnych kwestyj i używające w oczach ludu odpowiedniej do tego powagi¹⁾; dziady, stojące w przedśionkach cerkwi, ślepi i kulawi, chodzący o kiju ze wsi do wsi i z prażnika na prażnik, których jeszcze ustawa Włodzimierza W., a w każdym razie sięgająca najdawniejszych czasów, oddaje pod dozór kościelny²⁾; nareszcie najważniejsi ze wszystkich pielgrzymi do Ziemi Świętej, a szczególnie tak zwane *kaliki*, którzy tak wielką później w życiu ludowem mają grać rolę. Ci ostatni, pod tą nazwą, pochodzącą od łacińskiego wyrazu *caligae, calicae*, przyniesionego na Ruś razem z innymi łacińskimi wyrazami z Bizancyum, a oznaczającego sandały zachodnich Bogumiłów, obejmują znaczną część powyższej ludności i zjawiają się już jako obcy przybysze w zapiskach ihumena Daniły w r. 1114³⁾. Tacy są główni propagatorowie apokryfów i związanych z nimi bogumilskich i bułgarskich, jak je nazywano później, baśni. Wyjątki z tego, potępionego z czasem przez Kościół piśmiennictwa, spotykamy w najgłośniejszych pomnikach literatury cerkiewnej XI. i XII. wieku, w kronice Nestora, w Zborniku Światosława, w Pielgrzymce wspomnianego mnicha Daniły⁴⁾. Podania w niem za-

¹⁾ Бустьяев: Исторические Очерки Русской народной Словестности и Искусства. St. Petersburg. 1881. Т. II, стр. 198.

²⁾ »Peregrini, caeci, claudi et alii mendici, infirmi, xenodochiorum curatores, monachi apostatae«.

³⁾ Wesełowski, l. c., str. 161, 185, 186.

⁴⁾ Wesełowski, l. c., str. 165.

warte, stają się źródłem panujących przez długie wieki na Rusi kosmogonicznych pomysłów, które przypisują początek świata zarówno Bogu jak szatanowi i w dalszych swoich następstwach, jako główny, umysłowy i moralny pokarm ludu, przyczyniają się do wytworzenia religijnej, ludowej poezji. Zrazu, tak jak w całym ówczesnym Chrześcijaństwie i tak, jak u nas w Polsce, w każdej nieledwie uroczystej chwili lud śpiewa chórem *Kyrie elejson*¹⁾. Ale potem tworzy całe epiczne poematy, wysnute z tych apokryfowych motywów i roznoszące myśl w nich zawartą z ust do ust. Obok pieśni świeckich lirników, unieśmiertelnionych imieniem Bojana, sławiących czyny synów Jarosława, czy wyprawę Igora na Połowców, powstają drugie, oparte na legendach Maryi i Świętych i rozwiązujące najważniejsze zagadki życia i bytu. O jednej z nich, o tak zwanym »płaczu Adama« jest wzmianka na początku XIII. stulecia w tęsknej skardze Daniły Zatočnika²⁾. Dzieje się jednym słowem na Rusi tożsamo, co było w początkach Chrześcijaństwa i na Zachodzie, lecz i tym wypadku z pewną różnicą i z innymi rezultatami. Kiedy ludowa zachodnia poezja, czerpiąca jeśli nie w tychsamych, to w każdym razie w pokrewnych źródłach treść swoją, jest przeważnie liryczna i daje wyraz budzącej się indywidualności, to ruska, jakkolwiek pełna tęsknego i elegicznego nastroju, jest przedewszystkiem epiczna i opisowa³⁾. Kiedy we Francji, w Niemczech, a co za tem idzie i u nas, to apokryfowe piśmiennictwo przekazuje średniowiecznemu, tak ściśle z życiem ludu związanemu malarstwu, to tylko, co jest anegdotą, co zbliża każdą ze scen religijnych do realności, a wskutek tego ją przystępniejszą, zrozu-

¹⁾ Busłajew, l. c., str. 77. Cf. Gałachow, str. 197.

²⁾ Gałachow, l. c., str. 197, nota.

³⁾ Busłajew: *Очерки*, l. c. T. II, str. 77.

mialszą i tem droższą dla patrzącego robi, to tutaj jest inaczej. Z apokryfów w cerkiewną sztukę, pod wpływem ludowych podań i pieśni, przechodzi to jedynie, co jest przesądem, wiarą i co ma do dogmatu zbliżony charakter.

Przy tem wszystkim nie ulega wątpliwości, że podobieństwa między tymi dwoma światami, czyli między Rusią a Polską, nie były o wiele mniejsze jak różnice. Państwo pierwszych Piastów wystawione było bezpośrednio i daleko bardziej na wpływy bizantyńskie, jak inne i dalsze państwa średniowieczne. Znaczna część produktów wschodnich szła na Zachód przez naszą ziemię i tutaj się zatrzymywała. Tak drogocenne futra, jak tkaniny i wyroby złotnicze, pochodzące z Kijowa, zaspakajały zbytkowe potrzeby naszego społeczeństwa. Zewnętrznie i pozornie dwór pierwszych Bolesławów, tak jak on się przedstawia w Gallusie, niewiele się zapewne różnił od dworu Jarosława i jego następców. Na monetach Bolesława Krzywoustego, król ten ma nie tylko koronę o bizantyńskich wieszadłach ¹⁾, podobną zresztą do tej, jaką się widzi na głowach cesarzy niemieckich, ale i »naplecznik« na szyi, tak jak Wacław czeski, na współczesnych miniaturach i tak, jak w tym samym czasie książęta ruscy. Godła tych monet, zwierzęta fantastyczne, gryfy skrzydlate, lwy i orły rzucające się na zające ²⁾, jakkolwiek romańskie i właściwe całej ówczesnej ornamentacyi, wyglądają jakby były wyjęte z fresków Sofijskiego Soboru. Te zasłony, kobierce, chusty, te *pallia extensa diversi coloris, tapetia, strata, mantilia*, o których mówi najdawniejszy nasz historyk, dostawały się czę-

¹⁾ Stronczyński: *Pieniądze Piastów*. 1847. Tabl. XI. i XII.

²⁾ Tenże: *Stopniowe zmiany w godłach monet piastowskich*. T. II.

ściowo przynajmniej do nas przez Ruś z Bizancyum. Tożsamo można powiedzieć o »futrach obszytych jedwabiami i złotem«, o naczyniach złotych i srebrnych »najrozmaitszej roboty«, pod których ciężarem ugiwały się stoły naszych królów. *Torques aureae* i *monilia* na pierśsiach piastowskich dygnitarzy i kobiet, były bezwątpienia złotymi obręczami i łańcuchami, czyli tak zwanymi grzywnami i monistami, jakich powszechnie używano na Rusi. To, co stanowi charakterystyczną cechę pierwotnej średniowiecznej kultury, zabarwione było o wiele silniej u nas pierwiastkami wschodnimi, jak gdzieindziej. Przejście z jednego świata w drugi musiało być dla każdego na naszej ziemi widoczne. Co więcej, nietylko cywilizacye, ale szczepy i wyznania, a co za tem idzie wyobrażenia i przesady tutaj się mieszały. W państwie Chrobrego była ludność tak łacińskiego, jak słowiańskiego obrządku. Syn jego Mieszko stawiał kościoły zarówno »dla tych, co chwalili Boga po łacinie, jak dla tych, co się modlili po grecku.« Po śmierci pierwszego z nich i przewrocie, który wskutek tego nastąpił, mnichy tejsamej reguły i tegosamego rodzaju co kijowskie, wyrzucone zostały z naszych granic, nad czem ubolewają źródła ruskie współczesne¹⁾. Nareszcie kto wie, czy i u nas nie krzewiła się i nie rozpowszechniała nauka Bogumiłów. Zdaje się, że biskup krakowski Mateusz, w połowie XII. wieku, w sławnym liście do św. Bernarda z Clairvaux powstawał nie tak przeciwko wschodniemu wyznaniu, jak raczej przeciw herezyi zagęszczonej wśród plemion ruskich, które wchodziły w skład jego wielkiej dyecezyi, czy też sąsiadowały

¹⁾ Zob. Pieśń po śmierci Bolesława Chrobrego, znany list Matyldy do Mieszka II, *Monumenta*, t. I, i Polikarpa, mnicha kijowskich pieczar, wyżej przytoczony *Żywot Mojżesza Węgrzyna*, l. c., str. 816, 817.

z nią bezpośrednio. Mówi on wyraźnie: »że szcep ten nie stosuje się do przepisów ani łacińskiego, ani też greckiego Kościoła« ¹⁾).

Do tego zbliżenia się przyczyniała się przytem najwięcej i w samych początkach jedność kościelna. O stanowczem rozdwojeniu kościołów przez wiek XI. nie mogło być mowy. W czasie, w którym Ruś przyjęła Chrześcijaństwo, stosunki między Rzymem a Bizancyum stały na najlepszej drodze. Książęta ruscy następnie dążyli, o ile okoliczności na to pozwalały, do rozluźnienia węzłów łączących ich ze Wschodem. Wtedy, kiedy Cerulariusz zrywał ze Stolicą Apostolską, to Jarosław zakładał osobną kijowską metropolię i obsadzał ją za współudziałem wyłącznym biskupów ruskich, nie odnosząc się do patriarchy w Konstantynopolu. Niezależnie od względów religijnych, same względy polityczne za tem przemawiały. Czem władza książąt była silniejsza, czem organizacya państwowa bardziej się podnosiła i rosła, tembardziej chodziło tym, co stali na jej czele, aby ich państwo było niezawisłe pod względem kościelnym od Carogrodu, który jednoczył obie władze w jednej osobie i którego przewaga już dlatego samego stawała się niebezpieczną. Jestto tak rzeczą pewną, że przechylenie się pojęć w stronę przeciwną na Rusi szło w parze w XII. wieku tak z osłabieniem władzy książęcej w Kijowie, jak cesarskiej w Bizancyum. Z jednej strony książęta nie mieli dość siły, aby swoją niezależność pod tym względem zapewnić, a z drugiej sam stosunek Kościoła do państwa w Cesarstwie bizantyńskim stał się dla nich mniej groźnym. Wiadomo, że patriarchat Carogrodzki zaczął nabierać dla całego Wschodu od tej daty dopiero szczególniejszego i do pewnego stopnia udzielnego znaczenia. Ale to nie wszystko. Za

¹⁾ *Monumenta*. T. II, str. 15.

Włodzimierza jeszcze biskup kołobrzeski Reinberg i św. Bruno, rozszerzali wiarę łacińską między Rusinami. Następcy Jarosława porozumiewali się ciągle z Rzymem. Izjasław-Dymitr, syn jego, poddawał swe państwo opiece Grzegorza VII. Metropolita Ephrem zaprowadzał z polecenia papieża święto przeniesienia zwłok św. Mikołaja z Miry Lykejskiej do Bari we Włoszech, co tak było przeciwne uczuciom greckim i samo przez się w owych czasach o przewadze Kościoła zachodniego nad wschodnim świadczyło. W XII. w. nawet, skoro się rzeczy zmieniły i prąd inny wziął ostatecznie górę, usiłowania książąt kijowskich do utworzenia niezależnej władzy kościelnej nie ustawały i na tej ziemi, stosunki między dwoma Kościołami były tak mało naprężone, że greccy i przez patriarchat naznaczeni metropolici kijowscy odzywali się do papieży w sposób dowodzący, że nie od nich samych zależy zawiązanie stosunków z rzymskim kościołem. Przez cały ten czas, co najważniejsza, książęta ruscy łączą się węzłami familijnymi wyłącznie prawie z rodzinami panujących zachodnich. Wydają córki za królów francuskich, za cesarzy niemieckich, za książąt węgierskich, a najczęściej polskich. Żenią się, trzymając się zrazu dawnych swoich skandynawskich tradycy, z księżniczkami norweskimi czy szwedzkimi, a potem niemieckimi, węgierskimi i najczęściej polskimi. W przeciągu XI. i XII. stulecia, na taką ilość tych małżeństw, że tak powiemy łacińskich i zachodnich, słyszymy po Włodzimierzu jedynie o jednym małżeństwie z Greczynką. Musiało to wszystko wpływać nie tylko na stan pojęć i wyobrażeń, ale nawet na charakter całej ówczesnej ruskiej kultury. Dwa te światy, Ruś i Polska, rozwijały się, mimo wszystkich różnic, na pokrewnych sobie z wielu względów podstawach i miały niewiele mniej stron wspólnych, niżeli we-

wewnętrznych i trudnych do pogodzenia przeciwieństw. Jeżeli ten proces, który się odbywał w łonie obu cywilizacji, bizantyńskiej i łacińskiej, nachylał je sam przez się ku sobie i tak zbliżał na gruncie bułgarskim i serbskim, to tembardziej jednoczył je tutaj, gdzie pobratymstwo rasy, języka i warunki geograficznego położenia, do tego prowadziły.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że na dniu tych podobieństw i tych wszystkich wspólności, w XI. jeszcze wieku, i zanim rozbrat kościelny ten stosunek zaostrzył, uprzedzenia wynikłe z odmiennego i wprost sobie przeciwnego cywilizacyjnego początku, między tymi dwoma światami istniały. W nawróceniu Rusi na Chrześcijaństwo brało główny udział, nie wyższe duchowieństwo, stojące na wysokości swego czasu i rozumiejące doniosłość porozumienia z Zachodem, ale raczej kler niższy, ożywiony rodzimym, wschodnim, nienawistnym Zachodowi duchem i nie będący w stanie następstw, jakie to porozumienie pociągało za sobą, ocenić. Pierwsze monasterie zwłaszcza zasilają się żywiołami, wyrosłymi w namiętnych, kościelnych, bizantyńskich walkach, i coś z tego ojczystego fermentu musiały nieść ze sobą, a nawet z fanatyzmem sobie właściwym rozprzestrzeniać. Z przewodników dla malarzy, z tak zwanych »podlinników«, wnosić należy, że niektóre przedstawienia religijne, te mianowicie, które treścią swą najbardziej działały na wyobraźnię ówczesną, od pierwszej chwili miały wrogi Zachodowi charakter. W obrazach Sądu Ostatecznego, które, jeśli świadectwa współczesne nie mylą, grały tak wielką rolę w nawróceniu pierwotnych szczepów w ogóle, a Rusi w szczególności, wyrażało się to w sposób jaskrawy. Wśród niewiernych, pogańskich i skazanych na stracenie narodów, którym Mojżesz przed sądem pokazuje Chrystusa jako jedyną prawdę i drogę, po której iść powinni, widzieć można było

Niemców i Lachów, jak świadczyły napisy ¹⁾. W życiu klasztornej, djabeł, który kusi czerńców, czyha na ich dusze, i kiedy stoją w chórze, rzuca kwiatki na nich, dla uroku, aby ich uśpić i zmusić do zaniedbania modlitwy i śpiewu, przybiera w kronice Nestora postać i strój Lacha, jako łacinnika ²⁾. Uczucie to znajdowało wyraz w piśmiennictwie cerkiewnym ³⁾. Nic też dziwnego, że stało się ono natchnieniem i treścią »posłania« metropolity Nikifora do księcia Jarosława Światosławicza w XII. wieku.

Taki jest ogólny, w przybliżonych tylko rysach nakreślony obraz tej kultury kijowskiej, która przez w. XI. i XII. rozprzestrzeniła się po całej Rusi za następców Włodzimierza W., ogarniając wpływem swoim szczepy ruskie, rozpostarte aż po granice pogańskiej i wrogiej im Litwy i niosąc ze sobą te wszystkie pierwiastki razem z Chrześcijaństwem, na któreśmy zwracali uwagę. Wpływ ten był powierzchowny, nie sięgał do głębi, w małej jedynie części rugował i zastępował dawne pogaństwo, ale historycznie wiemy, że był i dlatego pominąć go nie można. Trzy on miał większe ogniska, które były stolicami tych małych udziałów, na które się podzieliło państwo Włodzimierza: Turów nad Prypecią, Połock nad Dźwiną i Smoleńsk nad Dnieprem. W Turowie już w XI. wieku powstaje biskupstwo. Przed kilkudziesięciu laty w małej cerkiewce tego zapomnianego obecnie miasteczka, znaleziono Ewan-

¹⁾ Busłajew: *Очерки*. T. II, str. 133 i nast.

²⁾ Nestor: *Monumenta*. T. I, str. 739.

³⁾ Mylną jednakże jest rzeczą, aby Ś. Theodozy Peczerski jeszcze miał pisać »posłanie«, przeciw łacinnikom. »Posłanie«, znane pod jego imieniem, jest fabrykatem XV. w. (Zob. Zakrewskij, l. c. T. II, str. 643). Wydawcy *Pateryka* je z autentycznych pism świętego wykluczyli, i Gałachow, l. c., zgodnie z tem, nic o niem nie mówi.

geliarz, pochodzący z tych czasów i noszący w cerkiewnym swoim języku już jakieś ślady miejscowej rusczyzny. Jeden z biskupów Turowskich, Cyryl, zajmuje dość wybitne stanowisko w dziejach cerkiewnego piśmiennictwa. Jako pisarz niewłaściwie Złotoustym nazwany, odzwierciedla on średniowieczny charakter bizantyńszczyzny i wierny duchowy swego czasu, nie tylko naśladuje najbardziej rozpowszechnionego wtedy i największej sławy używającego Ojca Kościoła, Św. Grzegorza z Nanzianzy, ale kończy swój żywot jako słupnik ¹⁾. W Połocku i w Smoleńsku zakładają się biskupstwa z początkiem XII. w. Pierwsze z tych miast, co już jest świadectwem wysoko rozwiniętego religijnego życia, jest ojczyzną dwóch świętych niewiast, Eufrozyny i Paraskewy, które są córkami książąt miejscowych z rodu Isjasława Włodzimierowicza. W Smoleńsku, wedle podania, powstaje z końcem XII. wieku szkoła, założona przez księcia Romana Mścisławicza. W tym samym, potężnym już wówczas grodzie, przychodzi na świat Abraham Smoleński, mnich, orator, wyznawca i malarz zarazem. Jest on rodzajem męczennika, wyższego nad swój czas i otoczenie i staje się ofiarą prześladowań. Sądząc z tego, co o nim mówią współcześni, również jak z treści jego obrazów, których przedmioty zostały przez nich zapisane, ma on pociąg do tej zakazanej przez oficjalny Kościół, heretyckiej i apokryfowej literatury, którą sekty bogumilskie po Rusi roznosiły ²⁾. Obrazy przez niego malowane: »Sąd ostateczny« i »Próby powietrznych pokus« czyli »Losy duszy po śmierci« oparte na fantastycznym a tak popularnym »Żywocie Bazylego Nowego«, służyć mogą za dowód, w jak ścisłym związku z wyobrażeniami i przesądami nurtującymi społeczeń-

¹⁾ Gałachow, str. 287.

²⁾ Busłajew, l. c., str. 57; Wesełowski, l. c. str. 175.

stwo, stało malarstwo, i jak już wcześniej na jego przedstawienia oddziaływały prądy poruszające lud i wpływające na kierunek jego pojęć.

Wiemy, że w tejsamej epoce, w XI. i XII. wieku, wznoszą się w tych miastach kamienne cerkwie. O niektórych wyraźnie nam mówią latopisy. Z tych, które wówczas na tym całym obszarze i w środku tego rodzącego się i między pogańskimi żywiołami fermentującego życia powstały, dwie nas, jako najlepiej stosunkowo, chociaż tylko w ruinach zachowane, bliżej interesują. Są to cerkwie w Owruczu, na wschodnim krańcu Wołynia, rozwijającym się bezwątpienia pod wpływem kwitnącego wówczas Turowskiego księstwa, i cerkwie w Kołoczy, nad brzegami Niemna, pod Grodnem, a zatem nieledwie w samym sercu Litwy. Tę ostatnią stawił, jak się zdaje, syn Wszewołoda Dawidowicza, zwanego Grodzieńskim, jeden z prawnuków Jarosława. Obie przy pewnych różnicach mają wspólny epoce i bizantyńskiemu prowincjonalizmowi charakter. Są budowane z natury rzeczy na podstawie greckiego planu, z trzema absydami od wschodu i z mieszanego, nawpół kamiennego, a w części ceglanego materiału. Pierwsza z nich, Owrucka, św. Bazylemu poświęcona, odznacza się cienkimi i wysokimi kolumienkami, które dzielą jakby grupami jej ściany¹⁾; druga, św. Borysa i Gleba w Kołoczy, ozdobiona jest na zewnątrz grubą ornamentacją z glazurowej cegły, o barwach fioletowych, żółtych i zielonych, jak się to zdarza i w licznych współczesnych bizantyńskich pomnikach²⁾. W sklepienia i ściany obu wprowadzone są te charakterystyczne, rezo-

*cerkwie
kamienne*

¹⁾ Batuszkow: Памятники русской старины въ западныхъ губерніяхъ Имперіи 1869. Z. III. i IV.

²⁾ Batuszkow: Замѣчательные Памятники сѣверо-западнаго края. 1867. Z. I.

nans głosowi nadające garnki, o których powyżej mówiliśmy. Mają one niejednakową wielkość i nie tylko różne architektoniczne znaczenie, ale i nierówną staranność i dokładność wykonania. Cerkiew wołyńska jest o wiele starsza i w warstwach kamieni i cegieł ułożonych regularnie naprzemian, świadczy o greckich budowniczych, którzy jej dali początek; grodzieńska przeciwnie, znacznie późniejsza, ma bryły opoki wpuśczone bez ładu w ceglany i chaotyczny ścian wątek, co się domyślać pozwala, że ją wznosili inni i prawdopodobnie w części przynajmniej ruscy, może z Kijowa przybyli robotnicy. Skoro Gotlandzcy mularze i kamieniarze, przez misyonarza Mainharda sprowadzeni, dźwignęli pierwsze mury na ziemi Inflanckiej, to miejscowa ludność tak w ich trwałość nie wierzyła i z takim zgorszeniem na nie patrzała, że je postronkami chciała strącić do Dźwiny. Te murowane cerkwie na zdziwionych i naiwnych tych przestrzeni mieszkańców, musiały wywierać takieżsame, a przynajmniej pokrewne wrażenie. Ruiny ich dzisiejsze są z tego mianowicie względu interesujące, że nam dają pojęcie o niektórych współczesnych cerkwiach kijowskich, które w znacznej części wskutek przebudowań późniejszych zatraciły pierwotny swój ustrój.

Do nich do pewnego stopnia były w planie przynajmniej zbliżone, chociaż o wiele więcej bezwątpienia do romańskich kościołów w ornamentacyi i w podziale ścian podobne, tak późniejsze nieco cerkwie połockie¹⁾, jak smoleńskie, o których, prócz wzmianek, niewiele więcej wiemy, i jak mianowicie ta wielka cerkiew św.

¹⁾ Jedna z nich tylko, jak się zdaje, nas doszła: „Храмъ Спасителя въ Спасо-Евфросиниевомъ женскомъ монастырѣ близъ Подолска“ (Batiuszkow, tamże) z XII. wieku, która jednak dość charakterystycznych cech nie posiada, a w każdym razie romańskich wspomnień nie budzi.

Archistratega Michała, którą Dawid Rościśławicz wznioł w końcu XII. wieku w Smoleńsku ¹⁾). Miała ona być wedle świadectw współczesnych najwspanialszą i najbogatszą ze wszystkich cerkwi na Rusi północnej, zawdzięczającej od najdawniejszych czasów tak wiele Zachodowi. Jeżeli od Południa bowiem i od Kijowa płynął ten prąd bizantyński, tak do Zachodu uprzedzony, a mimoto bliższego z nim zetknięcia nie mogący wykluczyć, to tutaj od Północy i od początkowych wieków wpływy zachodnie na rodzącą się kulturę z niezwykłą siłą oddziaływały i przyczyniały się zarazem do zatarcia i w pewnej mierze do wykorzenia uprzedzeń. Smoleńsk od XII. wieku ma ciągłe stosunki z rycerzami Inflanckimi. Książęta jego zawierają z mistrzami tych ostatnich traktaty. Jest rzeczą charakterystyczną, że w szkole, o którejśmy wspominali, a którą założył Roman Mściśławicz, uczono nietylko języka cerkiewnego i greckiego, ale i łacińskiego ²⁾). Z życia Abrahama Smoleńskiego dowiadujemy się, że obrońcą jego był Prusak, jak się autor tego życia wyraża, a zatem człowiek w każdym razie przyszły z Zachodu. Co więcej, w Połocku wpływ ten musiał być jeszcze silniejszy i ważniejsze może wydawał rezultaty, skoro obie święte księżniczki, o którychśmy mówili, zawiązują stosunki z Rzymem i to w czasie, kiedy w Kijowie oddawna panuje wiatr Rzymowi przeciwny, a jedna z nich nawet w powrocie z Ziemi Świętej, w Rzymie umiera i przez Kościół rzymski zostaje policzona w poczet błogosławionych. Nic więc nie byłoby dziwnego, gdyby budowa tak wspaniała, jak ta, którą Archistrategowi niebieskiemu miał wnieść książę Smoleński, którego syn w dodatku, niesłychanym na te czasy przykładem, tak

¹⁾ Busłajew, l. c., str. 118.

²⁾ Tamże, str. 115.

jak książę niemiecki lub polski, lwem się na dokumentach pieczętował, żeby cerkiew ta, mówimy, była w stylu romańskim zbudowana. Można śmiało powiedzieć, że nie mogło być inaczej, już naprzód dlatego, że do tak wspaniałej budowy trudno było bliższych i lepszych znaleźć robotników, jak ci, których przez rycerzy Inflanckich, a raczej jeszcze prędzej przez Nowogród i Psków, Niemcy północne mogły władcy Smoleńska dostarczyć, a następnie z powodu rozprzestrzenienia się tego stylu w tysamym czasie i na dalszym północnym Wschodzie.

Wówczas przychodzą do znaczenia tak zwane księstwa Zaleskie, a szczególnie Suzdalskie i Włodzimierskie na Kłaźmie wśród dzikiej ludności czudzkiej, które niezadługo mają mieć tak wielką, a zupełnie różną od dotychczasowej Rusi przyszłość. Jerzy Dołgoruki i syn jego Andrzej Bogolubski z rodu Monomacha, przenoszą na ten grunt surowy, wpływom azyatyckim od samego początku podległy i z natury rasowych właściwości mieszkańców do ich przyjęcia i zespolenia się z niemi przygotowany, bizantyńską i ruską kulturę. Zakładają miasta, tworzą osady, budują cerkwie, monastery, a nawet dwory środkami, jakie mogą mieć pod ręką. Plany tych cerkwi są zawsze bizantyńskie, ale ich ściany, tak jak w innych budynkach, i cała ornamentacya, jest coraz bardziej i coraz wybitniej romańska¹⁾. Jeszcze Włodzimierz Monomach miał w Suzdalu pierwszą postawić cerkiew, która w typie swego planu, jak się zdaje, stała się dla innych wzorem i modłą. Wiąże się z nią piękne i nie pozbawione poetycznego uczucia podanie, zapisane w Pateryku Peczerskim, które rzuca światło na te pierwiastki pierwotnej ruskiej kultury i na prastare skandynawskie

¹⁾ (Strogonow): *Архитектура въ Россіи съ X. по XVIII. вѣкъ.* St. Petersburg. 1878. Уваровъ: *Взглядъ на архитектуру XII. вѣка въ Суздальскомъ княжествѣ, Труды Арх. Съѣзда въ Москвѣ, I. с. Artleben, I. с.*

tradycye, sięgające Waregskiej przeszłości, a grające w nich pewną rolę. Dwie drogocenne relikwie miała Peczerska kijowska Ławra posiadać: cierniową koronę i opaskę: — *perizonium* — Chrystusa Pana, które niejaki Szymon, niewolnik czy sługa ojca Monomacha, i temuż przez Jarosława darowany, sam z rodu Wareg, z Waregskiej przywiózł ze sobą ojczyzny. Opaska ta służyła wedle tradycyi do pomierzenia cerkwi Peczerskiej w czasie jej budowy, a korona została zawieszona nad jej ołtarzem. Otóż świętą tę opaskę, której nieraz używano do tegożsamego celu, Monomach miał zabrać ze sobą do Suzdała i nią także dopełnić pomiarów wzniesionego przez siebie pierwszego tam bożego domu¹⁾. Skandy-nawskie wspomnienia, które ślad swój zostawiły w opowieściach Nestora, w zwyczajach i obyczajach pierwszych czasów, w charakterystycznych rysach ludowych epepei, w podaniu tem znalazły wyraz i w wyobraźni współczesnych uświęciły ten zwyczaj, który kazał cerkwiom zawsze nadawać jedną i tężsamą formę, a niekiedy nawet jedne i teżsame wymiary. Proporcye same przez się wystarczały do zaspokojenia przesądnych religijnych uczuć. Na fundamentach tą opaską wymierzonych, a wskutek tego świętych, mogły się dźwigać ściany o różnym charakterze. Na ich tradycyjnej podstawie wznosiły się kamienne cerkwie, jedna po drugiej, w Jurjewie Polskim, w Perejasławiu Zaleskim, tak jak w Suzdału i we Włodzimierzu nad Kłaźmą, które wszystkimi swemi charakterystycznymi cechami przypominają kościoły romańskie Niemiec współczesnych. Są one po dzisiaj dowodem tej przypadkowej, naleciałej kultury, którą silna dłoń pierwszych władców tej ziemi, przybyłych z południa i z Kijowa i zmuszonych się liczyć z koniecznością, zaszczepliła na tym północnym

¹⁾ Busłajew, l. c., str. 80 i 81.

i ze względu na wszystkie swoje rodzime cechy zupełnie jej obcym gruncie. Wkrótce jednak miejscowe właściwości zaczęły się tutaj i to nieledwie w tym samym czasie podnosić z dołu i wpływać na modyfikację tych zachodnich naleciałości. Już w pierwszych ceglanych budowlach XII. wieku w cerkwi żeńskiego monasteru we Włodzimierzu na Kłaźmie, a następnie w XIII. wieku coraz częściej i w innych, spotykamy zupełnie azyatyckie, wschodnie, z romanizmem, a nawet z bizantyzmem, żadnego związku nie mające formy, które się w tę architekturę wplatają i z czasem przyczyniają się do wytworzenia właściwego rosyjskiego stylu¹⁾. Zjawisk tego rodzaju nie było i być nie mogło w Smoleńsku, mającym inny zupełnie, rasowy i pierwszy kulturalny w tym początkowym rozwoju podkład.

Jest legenda Smoleńska z późniejszych już datująca czasów, której treść i charakter najwymowniejszy może dąże temu stosunkowi północnej Rusi do Zachodu wyraz, i w naiwnej swej opowieści zaznacza do pewnego stopnia wschodnie granice tych ruskich szczepów, które weszły później w skład Litwy i Państwa Polskiego następnie. Jest ona tem wymowniejsza, że odnosi się do tego księstwa i tego grodu, które były w historii długi czas kością niezgody między Wschodem i Zachodem. Przedmiotem jej jest obrona miasta od napadu Tatarów. Czynu tego dokonał wedle niej św. Merkury Rzymianin, a zatem przyszedł z Zachodu, i jak z jej treści widać, mający wszystkie wysokie, podniosłe, idealne przymioty średniowiecznego zachodniego rycerza. Poświęca się on z rozkazu Bogarodzicy i sam jeden rozprasza dzikie, barbarzyńskie hordy. Lecz żeby nic nie brakowało do jego sławy i do związanego z nią uroku, okupuje tę obronę śmiercią. Zostaje ścięty i już po utracie życia,

¹⁾ Artleben, l. c., str. 298.

jak św. Dionizyusz, patron Paryża, lub Laodegard, patron Lucerny, podnosi się z ziemi i własną głowę na miejsce gdzie ma być pogrzebany zanosi, co jest średniowiecznym pomysłem, zupełnie obcym tak legendarnej bizantyńskiej martyrologii, jak całej bizantyńskiej zresztą i ruskiej ikonografii. Co więcej, zwłoki jego wyrzucone są w trumnie do Dniepru i w niej leżące, jak w łodzi, płyną skandynawskim zwyczajem z falami tej rzeki do Kijowa, gdzie znajdują ostateczny spoczynek. Zakreślają one tą pośmiertną podróżą jakby linię, oddzielającą od siebie dwa światy, które z czasem połączyć się miały w jedną całość pod potężnymi skrzydłami Rosyi.

Skończyliśmy; ale to zadania nie wyczerpuje. Trzy były polityczne, ustępujące sobie miejsca z kolei zawiązki, w których skupiało się i ogniskowało życie kulturalne średniowiecznej Rusi. Pierwszym w w. X. i XI. aż do drugiej połowy XII. zawiązkiem takim był Kijów, którego kulturę w tych czasach powyżejśmy streścili; drugim od połowy XII. po koniec XIII. w. księstwo halickie i włodzimiersko-wołyńskie; nakoniec trzecim, od tej ostatniej daty, państwo litewsko-ruskie Gedymina i Olgerda. Przez cały ten czas i wszystkie te wieki rosły i rozwijały się prócz tego dwie wolne handlowe rze-
czypospolite, czudzkimi i fińskimi w części żywiołami w etnograficznym swym składzie przesiąknięte: W. Nowogród nad Wołchowem i Ładogą i Psków nad Weli-
kają. Kijów został zburzony przez Suzdalców Andrzeja Bogolubskiego w r. 1169, co ułatwiło powstanie i wzrost włodzimiersko-halickiego państwa, za Romana i syna jego Daniły. Napad Tatarów ze wszystkimi swemi następstwami w końcu XIII. w. spowodował rozbitcie tej ostatniej potęgi, a w skutek tego skupienie ruskich żywiołów pod panowaniem książąt litewskich. Wreszcie niezależności i znaczenia W. Nowogrodu i Pskowa po-

łożyły kres w XV. w. zdobycze Moskwy. Na Ruś litewską kultura bizantyńska w pierwszych z tych epok oddziaływała przez Kijów, a od końca XII. do schyłku XIII. w. przez Ruś Czerwoną i Wołyń. W drugiej zaś epoce i w wieku XIV., skoro to, co było przedtem kijowskie naprzód, a czerwono-ruskie potem, stało się w istocie rzeczy litewsko-ruskie, zaczął na nią oddziaływać Psków i W. Nowogród. Po zdaniu sobie sprawy zatem z kultury bizantyńskiej, takiej jaką była w swej ojczyźnie, w Bizancyum, czy też w społeczeństwach najbliższej tego źródła osiadłych i za pośredników między nim a Rusią służących, po objęciu okiem charakteru i rozwoju wpływów kijowskich i zastanowieniu się nad granicami ich rozprzestrzenienia się ku północy w w. XI. i XII., trzebaby poznać stan tej kultury w państwie Romana i Daniły w w. XIII., tudzież W. Nowogrodu i Pskowa w XIV. Dopiero zestawienie rezultatów w ten sposób osiągniętych, dać by nam mogło przeświadczenie tego, jaką ta kultura być mogła na całej Rusi zachodniej, a przedewszystkiem na Litwie przez ciąg wieków średnich i w przeddzień połączenia tej ostatniej z Polską.

Obszerny ten program jednak wychodzi po za ramy, któreśmy na razie sobie zakreślili. Tym razem poprzestać musimy na tem, cośmy powiedzieli o kulturze właściwej bizantyńskiej, tudzież o Kijowie i o jego pierwszych z wielu względów najważniejszych wpływach. W życiu społeczeństw i narodów, tak jak w życiu pojedynczych ludzi, nietylko młodość, ale i dzieciństwo bywa »tą rzeźbiarką co wykuwa żywot cały«. Rysy i znamiona jego dłutem wyciosane powtarzają się w wieku dojrzałym i pozostawiają po sobie w wielu wypadkach ślad niezatarty.

Maj, 1888.

XI.

BADANIA ARCHEOLOGICZNE

NA RUSI GALICYJSKIEJ.

1) Poszukiwania pomników architektonicznych w Haliczu: *Julian Zacharjewicz, Wykopiska w Załukwi nad Dniestrem*, Lwów, 1882 (Odbitka z *Dźwigni*). 2) Obraz św. Jana Chrzciciela w cerkwi św. Mikołaja w Buczaczu: *Przegląd archeologiczny, organ c. k. konserwatora pomników i Towarzystwa archeologicznego krajowego Lwowie*, zeszyt I, rok 1882.

Na zjeździe historycznym imienia Długosza w Krakowie, w maju, 1880 r., podnosiliśmy ważność poszukiwań archeologicznych na Rusi. »Samo nasze położenie geograficzne wskazuje, mówiliśmy wówczas, żeśmy się rozwijali, nietylko pod wyłącznym wpływem cywilizacji zachodniej, łacińskiej, ale w części i wschodniej, greckiej, idącej przez Ruś i Rosyę z Bizancjum. Wpływy łacińskie na zachodnich przestrzeniach kraju wnosiły pomniki i pozostawiały zabytki romańskie i gotyckie, tak jak greckie na wschodnich — bizantyńskie. Ale wiemy o tem dobrze, że te dwa wpływy walczyły ze sobą i ulegały sobie nawzajem. Jak daleko i kiedy najdalej posuwał się romanizm i gotycyzm na wschód, o ile na modyfikację bizantyńskich form i własności oddziaływał, gdzie leżała ruchoma i niepewna, a zwykle

od politycznych granic niezależna linia demarkacyjna¹ oddzielająca je od siebie — jest to pytanie interesujące historię, nie tylko naszej własnej, ale całej europejskiej kultury, a na które my jedni dać byśmy mogli zadowalniającą w szczególach odpowiedź. Nie ulega zaś najmniejszej wątpliwości, że w pewnych wypadkach i odnośnie do pewnych miejscowości i epok, odpowiedź ta zależy musi jedynie od zbadania nieruchomych i jak słupy graniczne o tych wpływach po dziś dzień świadczących, lub też ruchomych, lecz nieomylnie cechy swego pochodzenia na sobie noszących i niemniej charakterystycznych zabytków sztuki¹).

Nie minęły całe dwa lata od tego czasu, a naturalnym biegiem rozwijającego się życia ruch się pod tym względem obudził i rozpoczęły się archeologiczne badania na Rusi. Profesor uniwersytetu lwowskiego Szaraniewicz, zachęcony zapewne pracą Władysława Łuszczkiewicza o romańskiej cerkwi XIII. w. św. Pantalemona pod Haliczem, drukowanej w *Sprawozdaniach Akademii umiejętności do badania historii sztuki w Polsce*²), zaczął poszukiwania, mające na celu wydobycie z pod ziemi pozostałości, a raczej śladów książęcego i królewskiego, ruskiego Halicza, które uwieńczone zostały jak najpomyślniejszym skutkiem. Odnaleziono fundamenty cerkwi św. Spasa, jeszcze jakiejś mniejszej cerkiewki i, o ile z ustnej relacji wiemy, kilku innych interesujących okrągłych budowli XII. i XIII. stulecia. Prof. Zacharjewicz zjechał na miejsce ze Lwowa, zjął z fachową znajomością rzeczy architektoniczne plany tych zabytków i w części je w rysunkach publikował i szczegółowo opisał w technicznym lwowskim piśmie *Dźwi-*

¹) Zob. *Pamiętnik pierwszego zjazdu historycznego polskiego, imienia Jana Długosza*, Kraków, 1881, str. 111.

²) Zob. *Sprawozdania komisji*. T. I. Z. I. r. 1880.

gnia. Tegoroczny Sejm przytem przeznaczył, jak wiadomo, odpowiedni fundusz do dalszego prowadzenia tych wykopalisk. Lecz to nie wszystko. Dawne »towarzystwo archeologiczne lwowskie«, o którego dotychczasowej działalności niewiele szersza publiczność wiedziała, a nauka nie więcej, odrodziło się na nowo i z końcem bieżącego roku, w porozumieniu z konserwatorem zabytków sztuki dla Galicyi wschodniej, dało początek pismu, specjalnie poszukiwaniom i badaniom archeologicznem na Rusi poświęconemu, pod nazwą *Przeglądu archeologicznego*, którego pierwszy zeszyt leży przed nami. Nakoniec młody i gorący, a świeżo na tę część kraju do historycznych zabytków sztuki mianowany konserwator, hr. Wojciech Dzieduszycki, nietylko wydał pełną zapału i świetnych zapowiedzi odezwę, którą w swoim czasie ogłosiły wszystkie dzienniki, dla zachęcenia do pracy na tem polu i podniesienia ducha ludzi dobrej woli, bliżej się temi rzeczami interesujących, ale się czynnie zajął opieką nad pojedynczymi pomnikami i ich restauracją. Co więcej, ogłosił on dość szczegółowy opis jednego z tych pomników, a mianowicie ciekawego obrazu św. Jana Chrzciciela w cerkwi św. Mikołaja w Buczaczu, w świeżo powstałym i wyżej wzmiankowanym *Przeglądzie*, wydawanym przez »towarzystwo archeologiczne«, który stał się jednocześnie jego oficjalnym organem i z właściwym sobie entuzjazmem i swadą postarał się go naukowo zdeterminować. Mamy zatem na większą skalę prowadzone wykopaliska na Rusi, organ naukowy, koncentrujący w sobie archeologiczne prace jej dotyczące, i na czele całego tego ruchu młodego i energicznego człowieka.

Nie będziemy wchodzić w naukową ocenę świeżo powstałego archeologicznego pisma, które witamy z radością, lecz którego pierwszy zeszyt zaledwo co wyszedł i od którego jak na początek i w naszych warun-

kach wiele wymagać nie można, ale zastanowimy się bliżej, na podstawie sprawozdania prof. Zacharjewicza nad rezultatem dotychczasowych wykopalisk w Haliczu i, trzymając się wiernie opisu hr. Dzieduszyckiego, powiemy słów parę o obrazie buczackim. Z wykopalisk halickich bowiem wyciągnąć się dadzą wnioski odnośne do całej początkowej, ruskiej architektury, rzucające światło na dalszą przyszłość tych poszukiwań, a obraz buczacki pozwala nam odróżnić niektóre greckie cechy od łacińskich w ruskiem malarstwie i dotknąć stosunku do siebie zachodnich i wschodnich wpływów, górującego nad wszystkimi temi pracami na Rusi i mającego szerszy interes.

I.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że stary, książęcy Halicz, jak to, jeśli się nie mylimy, Łuszczkiewicz pierwszy w powyższej pracy zauważył, zbudowany był na prawym brzegu Dniestru, na płasko-wzgórzu, rozciągającym się między rzeczkami Łomnicą a Łukwią, i że najprawdopodobniej jednocześnie z nadaniem mu prawa magdeburgskiego przez Kazimierza W. przeniesiony został tam, gdzie dzisiaj leży. Tutaj stoi romańska cerkiew św. Pantalemona z końca XII. czy początku XIII. w. na dzisiejszy kościół św. Stanisława przerobiona, tutaj znaleziono fundamenty cerkwi św. Spasa, z XII. w. również pochodzące i resztki wszystkich innych wzmiankowanych przez nas budynków z tych samych czasów, i tutaj zapewne skoncentrowane będą późniejsze poszukiwania, od których, sądząc ze szczegółowych i dokładnych wzmianek i opisów kronik ruskich, mówiących o Haliczu, wskrzeszenia przed naszemi oczyma skomplikowanej, pierwotnej ruskiej kultury spodziewać się można.

Nieomyślne wskazówki latopisu Hypackiego pod r. 1152 dostatecznie dowodzą, że najznacześniejsze z odkrytych przez prof. Szaraniewicza fundamentów odnoszą się do cerkwi św. Spasa, przed której ikonami w owym czasie halicki książę Włodzimirko bijał pokłony. Plan tego cerkiewnego budynku jest ze wszechmiar charakterystyczny. Stanowi on regularny prawie kwadrat z trzema półokrągłymi występami od wschodu, czyli z trzema tak zwanymi *absydami*, z których środkowa jest o wiele większa od dwóch bocznych, symetrycznie sobie odpowiadających. Kwadrat ten podzielony jest śladami dwóch fundamentów, biegnących od zetknięcia *absyd* ze sobą, aż do ściany zachodniej, na trzy podłużne nawy, z których każda boczna jest o połowę węższa od środkowej. Jak to z tej kwadratowej formy widać, fundamenty te służyć musiały za podstawę sześciu filarów, z których dwa pierwsze od wschodu, kończyły absydialne występy od wewnątrz, a pozostałe cztery wznosiły się w samym środku budowy i połączone były tak ze sobą, jak ze wschodnimi filarami, tudzież ze ścianami cerkwi, łukami okrągłymi, zakreślającymi równoramienny prawie krzyż grecki, w rzucie poziomym. Magistralne, główne, czyli obwodowe fundamenty doszły nas na całym przodzie planu w bardzo nieznacznych pozostałościach, a szerokość ich nadzwyczajna, gdyż przechodząca dwa metry, przypuszczaćby pozwałała, że opierały się na nich nie tylko mury właściwe, ale i pilastry wewnętrzne, podpierające łuki przy ścianach, a nawet tak zwane *lizeny* zewnętrzne, im odpowiadające i dzielące powierzchnię ścian pionowymi liniami, w sposób uwydatniający na zewnątrz, wewnętrzny rozkład konstrukcyi. Zwyczajne sklepienia beczkowe przykrywałyby wówczas wewnątrz ramiona krzyża między łukami, a cztery filary środkowe dźwigałyby na odpowiednim podniesieniu kopułkę, koronującą cały budynek. Nic jednak pewnego pod tym

względem powiedzieć się nie da, prócz tego jednego faktu, że cerkiew była budową dośrodkową, koncentryczną i w ogólnych swych zarysach w całym znaczeniu tego słowa bizantyńską. Prowadzić do niej musiały drewniane ganki z dworu książęcego, o których mówią kroniki, a gdzie się w niej mieściła książęca galerya, przez współczesnych również wzmiankowana, tego nie wiemy? ¹⁾).

Co nas przytem w tym planie na pierwszy rzut oka uderza, to niezwykle kształt absyd. Kiedy mianowicie wielka absyda środkowa jest zarówno zaokrąglona od wewnątrz, jak zewnątrz, to obie mniejsze absydy boczne są prostokątnie wycięte wewnątrz. Ta szczególniejsza forma, której przykładów nie znajdujemy w takich samych absydach romańskich kościołów, tłumaczy się w tym wypadku ich przeznaczeniem w kościele wschodnim. W kościołach romańskich absydy boczne służyły tak samo jak absyda środkowa do ustawienia ołtarzy, przy których się odbywała służba Boża i które wskutek tego otwarte być musiały od bocznych naw, aby temu celowi w zupełności odpowiedzieć i miały, co zatem idzie, tak zewnątrz, jak wewnątrz jednakowy kształt. W cerkwiach bizantyńskich przeciwnie, tylko jedna absyda środkowa, z hemisferycznem swem sklepieniem, zdobnem mozaikowemi lub freskowemi dekoracyami, mieściła na wzniesieniu, zwanem *bema* — ołtarz, i chociaż zastawiona od dołu, stojącym między jej filarami, tak zwanym *inkonostazem*, pozostawała w swej górnej części zwłaszcza, wiernym widzialna. Co zaś do absyd bocznych, to tych cel był zupełnie inny. Absyda lewej strony była przeznaczona na skład przyrządów kościel-

¹⁾ Zob. Łuszczkiewicz, *Sprawozdania komisji*, I. c. Odbitka, str. 8.

nych i nazywała się *prothesis*, a odpowiadająca jej absyda strony prawej służyła do pomieszczenia w czasie nabożeństwa diakonów i nosiła dlatego nazwę *diakonikon*. Wskutek tego obie te boczne absydy łączyły się często z *bemą* bocznymi drzwiami i zwykle zakrywały się zasłonami od naw bocznych, co prawdopodobnie miało miejsce i tutaj. W wielu starych gruzyjskich cerkwiach na Kaukazie są one nawet wprost zamurowywane i tylko osobnymi wejściami z absydą środkową połączone¹⁾. Łatwo więc jest zrozumieć, że przy takim przeznaczeniu właściwszą dla nich od wewnątrz była forma prostokątna, dająca się beczkowem sklepieniem przykryć i przedstawiająca więcej wygody do ustawienia półek, ław i stołów. Fragment wapiennej kolumny żłobkowanej spiralnie, a zatem takiej, jakie na starochrześcijańskich sarkofagach i wśród zabytków bizantyńskich znajdujemy często, odkopany wśród rumowisk i publikowany przez prof. Zacharjewicza, jest zapewne pozostałością pierwotnego *inkonostazu*. Najdawniejsze *inkonostazy* nie były drewnianymi ścianami, złożonymi z obrazów, które w dzisiejszych cerkwiach zasłaniają ołtarz, ale niskimi kamiennymi balustradami, z wysoką, z kolumniek składającą się galeryą, przez którą służbę Bożą oglądać można było, tak jak przez kraty²⁾.

Cały materiał odkrytych fundamentów stanowią kamienie polne, martwica, czyli tuf, a na węglach ciosy starannie obrobione i w dodatku obficie użyta zaprawa wapienna, a nawet w części gipsowa, o wiele więcej w bizantyńskiej architekturze niż w zachodniej do łą-

¹⁾ Zob. Kondakow, Древняя Архитектура Грузии. *Drewnosti*, Труды Московскаго Археологическаго Общества, Moskwa 1876, str. 236, 238.

²⁾ Zob. Filimonow, О первоначальной формѣ инкостазовъ.

czenia wątku zastosowywana¹⁾. Ponieważ z powodu wysokiego położenia budowy, ulewy i burze zanosiły przez wieki ten materiał w dolinę, nie można zatem być zupełnie pewnym, czy w górnych częściach nie składała się ona także z cegły. Wiadomą jest rzeczą, że przez IX. i X. wiek używano w Bizancyum, przy układzie ścian z pewnym dekoracyjnym rozmysłem regularnie odpowiadających sobie naprzemian warstw cegły i kamienia, jak to widzimy w dawnych fortyfikacyjnych murach, otaczających po dzisiaj Konstantynopol, w kościołach św. Ireny i N. Panny Theotokos tamże, w cerkwi Apostołów w Tessalonice i w najstarszych budynkach kijowskich²⁾. Ze sprawozdania też nie dowiadujemy się wcale, czy gips albo wapno zaprawy nie było mieszane z tartą na proch paloną cegłą, co by jej czerwonawy, a raczej różowy w słońcu nadawało kolor, odpowiednio do bizantyńskich zwyczajów, rozpowszechnionych i w cerkiewnym kijowskim budownictwie³⁾. W każdym razie odłamy ciosów sklepienia i odpadki tynków, pokryte barwami, a nawet tu i owdzie cieniowane, świadczą, że cerkiew wewnątrz zdobna była freskową dekoracją. Co zaś rzecz najciekawsza — to, że w kawałkach zielonego porfiru, *verde antico*, który się na Rusi nie znajduje i musiał być sprowadzony ze wschodu, ocalały, jak to słusznie sprawozdawca zauważył, części starannej mozaiki, tworzącej rodzaj tak zwanego *opus alexandrinum*, rozpowszechnionego w bizantyńskich, a do pewnego stopnia i w staro-chrześcijańskich budowlach i pokry-

¹⁾ Zob. Maryan Sokołowski, *Ruiny na Ostrowie jeziora Lednicy*, 1876, str. 133.

²⁾ Zob. Schnaase, *Geschichte der bild. Künste*. 1869. T. III, str. 181 i n. Cf. Zakrewskij, *Описание Кіева*. Tabl. z rysunkiem złotej bramy.

³⁾ Zob. Iwan Fundukley, *Обозрение Кіева въ отношеніи къ древностямъ*. Кіјów, 1847, str. 30.

wającego tu zapewne, co najmniej pawiment absydy środkowej. Dwa więc te ostatnie szczegóły potwierdzają wnioski wyprowadzone z planu i dowodzić się zdają ze swej strony bizantyńskiego cerkwi pochodzenia.

Wreszcie w granicach fundamentów i wśród rumowisk znaleziono dość znaczną ilość skorup i płyt ceglanych, pokrytych polewą koloru żółtego, jasno-zielonego i brunatnego. Jedna z tych skorup, większa rozmiarami, składa się ze splotów, zaginających się w kształt chaotycznego arkadowania, a inne, mniejsze, mają formę wydłużonych, spiczastych i regularnych trójkątów, raz cienkich i gładkich, drugi raz grubych, wypukłych i opatrzonych na bokach zębami, to znowu liści lancetowatych i rozszerzonych z jednej strony, albo też zaokrąglonych trapezów i krążków. Pan Zacharjewicz uważa pierwszą z nich za pozostałość zewnętrznych ozdób głównej absydy, a drugie za resztki ornamentów cerkiewnego pawimentu. Sądząc, że rzeczywiście skorupa większa nie mogła mieć innego przeznaczenia, odnieśliśmy wszystkie pozostałe płyty także do dekoracji ścian zewnętrznych. Na odwrotnej ich stronie nie znać śladu wapna, ani gipsu, co by koniecznie musiało mieć miejsce, gdyby miały być ułożone na wapiennej czy gipsowej zaprawie, i gdyby ludzie po niej stąpali; są przytem niekiedy wypukłe, jak między innymi trójkąt zębaty, co się z płaskim układem posadzki nie godzi i mają barwy jasne, a nawet jaskrawe, nie odpowiadające naturalnym wymaganiom, zwykle i we wszystkich stylach przytłumionej i stosunkowo dyskretnej, gdyż na brud i błoto uliczne wystawionej, polichromii pawimentów. Najprawdopodobniej przeto były one wprawione na zaprawie, która ich boki po dziś dzień otacza, w ściany zewnętrzne i grały na nich takąż samą rolę, jak w innych, podobnych do naszej, a współczesnych ruskich cerkiewkach. Bliższe wytłómaczenie dekoracyj-

nego znaczenia tych polewanych skorup, czy »cegiełek«, wiąże się ściśle z całym charakterem tego oryginalnego cerkiewnego budownictwa i wymaga szerszego rozwinięcia.

W ogólnym zarysie fundamenty nasze przypominają cerkiew ceglana w Owruczu, przypisywaną legendarnie fundacyi Włodzimierza W., a jeszcze więcej i dokładniej, sławną cerkiew w Kołozy, św. Borysa i Gleba, której ruiny na piaszczystej skale, podmywanej wodami Niemna, sterczą po dzisiaj w pobliżu Grodna (fig. 34 i 35). Na całej przestrzeni ziem ruskich i litewskich nie znamy bardziej charakterystycznego i tak ze wszechmiar interesującego pomnika, jak ta grodzieńska cerkiewka. Zbudowana, jak się zdaje, przez Wsiewołoda Dawidowicza, wnuka Jarosława W., a zatem jednego z Rurykowiczów, który osiadł na Grodnie i miał dwóch synów, Borysa i Gleba, zmarłych około roku 1167, pochodzi ona mniej więcej z tych samych czasów, co halicka cerkiew św. Spasa. Cała część wschodnia, t. j. absyda środkowa, *prothesis* i *diakonikon*, tudzież mur północny i kilka filarów w środku ocalały z niej aż po wysokość zapadłego sklepienia i pozwalają powziąć dokładne o jej pierwotnym stanie wyobrażenie. Mimo mniejszej od naszych fundamentów grubości, mury jej nie są pojedyncze, ale podwójne. Na całej długości biegnie w pośrodku nich w około, dwoma ścianami ściśnięty wazki korytarz, tworzący próżnię i dzielący je na dwa, równoległe do siebie działy. Ściany wewnętrzne, czyli ku środkowi zwrócone, są wyłożone licznymi szeregami, pustych i otwartych garnków do odbijania głosu, nazywanych *hołośnikami*, a ściany zewnętrzne, od podwórza, złożone tak jak cała budowa z cegły, z osadzonemi w jej warstwach bryłami kamieni, są zdobne na całych powierzchniach krzyżami, gwiazdami i rozetami z takich samych jak nasze, płaskich i wypukłych płyt i skorup ceglanych, z taką samą żółtą, jasno zieloną lub brunatną polewą, co składa się razem na chao-

tyczną, jaskrawą i pod stylistycznym względem jakąś dywanową dekorację. Charakter cerkwi w ten sposób obrachowany był z wewnętrznej strony na wrażenie akustyczne dla słuchu, a z zewnętrznej na efekt optyczny, dla wzroku¹⁾.

Jeżeli przypomnimy sobie opowieść Nestora o przyjęciu wiary chrześcijańskiej na Rusi, to ta, tak akustyczna, jak polychromijna właściwość, stanie się dla nas tem zrozumialsza. Włodzimierz W. miał wysłać na wszystkie strony świata bojarów i najmędrszych ludzi swego państwa, aby się przekonali, które z najrozmaitszych wyznań jest najdoskonalsze i najwyższe i ci przyjęci, jak mówi mnich peczerski, z wielką pompą w świątyni św. Zofii konstantynopolitańskiej i oślnieni zarówno jej blaskiem, jak wspaniałością całego greckiego nabożeństwa, przyznali wyznaniu greckiemu nad innymi pierśszęstwo. Raził ich brudny mahometanizm Bułgarów i skromny, łaciński obrządek Niemców, lecz gdy przyszedli w Grecji, były ich słowa, nie wiedzieli czy się w niebiosach, czy na ziemi znajdują. »Nie masz bowiem nigdzie takiego widowiska i takiej piękności, której nikt nie jest wypowiedzieć w stanie — mówili — gdyż tam jedynie Bóg między ludźmi przebywać musi i tam służba Boża cudowniejsza jest niż w innych krajach«²⁾. Dla naiwnych i na pół dzikich natur, ten zewnętrzny przebieg był głównym probierzem wartości. Nic też dziwnego, że skoro się nowa wiara rozprzestrzeniać zaczęła na ziemiach ruskich, starano się, odpowiednio do wymagań tych wrażliwych szczepów, również jak do ograniczonych środków, jakimi rozporządzano, zużytkować

¹⁾ Najlepszy opis cerkwi w Kołozy w Памятникахъ сѣверо-западнаго края z tablicami, r. 1867. Z. I. Opisał ją także Glogier w *Tygodniku illustrowanym*.

²⁾ Bielowski: *Monumenta*. T. I, str. 653.

i rozwinąć najefektowniejsze strony bizantyńskiej sztuki w budowie nowo powstających cerkwi, które mogły stać się same przez się środkiem propagandy w nawracających się krajach. Garnki większych i mniejszych rozmiarów, używane były przy wznoszeniu sklepień, dla ulżenia ich ciężaru, w wielu budowlach rzymskich, szczególnie z czasów upadku i w najdawniejszych bizantyń-

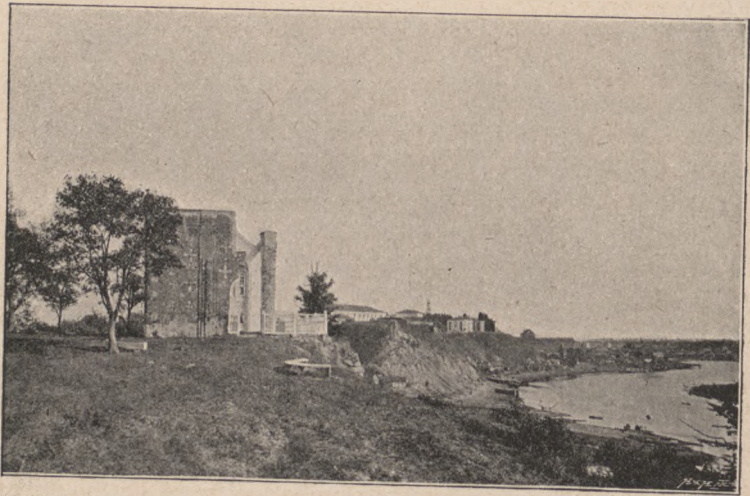


Fig. 34. Kołozha. — Ruina cerkwi św. Borysa i Gleba nad Niemnem — zewnątrz.

skich. Spotykamy je w sklepieniach cyrku Maksencjusza w Rzymie, w pozostałościach grobowca św. Heleny, t. j. w tak zwanej *Torre pignatarra* tamże, i na wielką skalę w kopule kościoła św. Witalisa w Rawennie, ale we wszystkich tych wypadkach mają one wyłącznie konstrukcyjne przeznaczenie. Tymczasem, jakkolwiek w północno-wschodniej Słowiańszczyźnie dawano im także niekiedy konstrukcyjny użytek, jak tego dowodzą najstarsze sklepienia moskiewskiego Kremla, to mimo

to wprawiano je przeważnie i niezależnie od konstrukcyi w ściany cerkiewne, a to w celu podniesienia ich akustycznego efektu. W tem zastosowaniu widzieć je można było przed laty w ścianach najstarszych soborów w Ki-



Fig. 35. Kołoża. — Ruina cerkwi św. Borysa i Gleba nad Niemnem — wewnątrz.

jowie, Nowogrodzie i Czernichowie¹⁾ i taką rolę grają one w Kołoży, gdzie się najlepiej zachowały. Tożsamo da się powiedzieć o polychromii ścian zewnętrznych. Budowle bizantyńskie stawiano, jakieśmy to widzieli,

¹⁾ Zob. Памятники сѣверо-западнаго края, I. с. Z. I, bez stronic.

z materiału tak kamiennego jak ceglanego jednocześnie, układanego w horyzontalne warstwy i tworzącego rodzaj linearnej i barwnej ornamentacji. Zwyczaj ten w czasie wschodnich wpływów na sztukę zachodnią pozostawił swój ślad w konstrukcyi wielu romańskich, włoskich kościołów, a nawet niektórych niemieckich, lecz zaniesiony na Ruś — uległ zmianie. W najdawniejszych budynkach kijowskich pozostał wprawdzie wierny pierwotnej zasadzie regularności, tak zgodnej z istotą architektury, ale w oddaleniu od źródeł i na bardziej surowej północy nagiął się do warunków miejscowych. Systematyczne warstwy kamieni i cegły mu właściwe, zastąpione tu zostały przypadkowym układem lepiej lub gorzej ociosanych brył granitu, wprawionych bez myśli i planu w ciemny mur ceglany, a chaotyczne jego wrażenie uzupełniło się i podniosło jaskrawą dekoracją z polewanej cegły, jak to widzimy w Kołoży. Tak jedna jak druga zatem oryginalność cerkiewnego ruskiego budownictwa była transformacją bizantyńskich pierwiastków, mających na ruskiej ziemi i w nowem zastosowaniu odrębny charakter i szczególniejszą doniosłość.

Możemy sobie łatwo wyobrazić, jak na ówczesne społeczeństwo działać musiały pieśni chóralne, śpiewane w budynkach o podwójnych i jak bębny wibrujących, a *hołóśnikami* opatrzonych i każdą intonację głosu odbijających murach, i ile dla tych plemion ta hałaśliwa służba boża miała grozy i przytłumiającej a tajemniczej siły; jak następnie, na tle szarego nieba, wśród mgieł nadrzecznych, w głębi puszczy i lasów, barwne ściany lśniące się w świetle i błyskające w słońcu, ciągnęły oko i jak to wszystko uderzało dziecięcą wyobraźnię! Z chórami przebyterów i diakonów, tak poważnymi we wschodniej liturgii, cerkiew sama wszystkiemi swemi ścianami i sklepieniami śpiewała i roznosiła grzmiącą jak burza pieśń daleko w głuchej przestrzeni, budząc

w najbardziej uprzedzonym i podejrzliwym okiem na te nowe przybytki patrzącym przechodniu, przestrach nadziemskiej potęgi, a jaskrawe krzyże i gwiazdy przy chaotycznym ścian układzie, wyglądały jak magiczne znaki przeznaczenia, przemawiające zagadkowym językiem do instynktów moralnych, drzemiących na dnie nierozbudzonych i ciężkich, lecz pełnych nieokreślonej tęsknoty natur... Dowcipny esseyista niemiecki Riehl zwraca gdzieś na to uwagę, że w miarę demokratyzowania się nowożytnych społeczeństw, kamerton naszej orkiestralnej muzyki się coraz bardziej podnosi i że kiedy on jest najniższy na zachodzie, to rośnie stopniowo ku wschodowi i o wiele jest wyższy w Wiedniu jak w Paryżu, a jeszcze wyższy nad Newą i w Petersburgu. To natężenie muzycznego, a co zatem idzie i kolorystycznego nastroju, idąc z nad brzegów Bosforu na wschód północny, musiało się w tych wiekach tem przenikliwiej potęgować, aby poruszyć martwe, śpiące, pogrążone w cymmeryjskich ciemnościach masy i wydać odpowiedni rezultat. Takie było, jeśli się nie mylimy, głębsze znaczenie tych szczególnych cech pierwotnego ruskiego cerkiewnego budownictwa.

Nie wiemy, czy nasza cerkiew halicka miała podwójne, lub mówiąc inaczej, próżne wewnątrz mury, coby grubość jej fundamentów przypuszczać pozwalala, i czy w jej ściany wprawione były *hotośniki*, gdyż fragment jednego garnka z uchem, którego rysunek pan Zacharjewicz do swego sprawozdania załącza, nie może jeszcze służyć za dowód pod tym względem; ale po tem, cośmy powiedzieli, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że znalezione w jej pozostałościach cegiełki polewane pochodzą z opisanej przez nas dekoracyi. Dodać do tego winniśmy, że skala barw tych skorup, ograniczona do kolorów żółtego, jasno-zielonego i brązowego, tażsama w cerkwi św. Borysa i Gleba, co św. Spasa, przeważa

w wielu wschodnich, a szczególnie bizantyńskich tkaninach, jak to widzieć można między innymi na paramentach XI. w., pochodzących z kościoła św. Gereona w Kolonii i że utrzymała się ona tradycyjnie dotąd w ludowej, ruskiej, a mianowicie kołomyjskiej ceramice¹⁾.

Jeszcze jeden szczegół. Prócz powyżej wymienionych, wydobyto z rumowisk liczne przedmioty, odlewane z brązu, okucia ornamentowane w bizantyńskim, chociaż zbarbaryzowanym stylu, z nieodczytanymi dotąd ruskimi napisami i krzyże relikwiarzowe, w części złoczone i zdobne czarną emalią(?); a raczej t. zw. *niella* od wyrazu *nigellum*, czernidło. Z krzyżów tych, grubych, lecz przepyszną patyną wieków pokrytych, jeden największy zasługuje na uwagę, gdyż przedstawia ukrzyżowanego Chrystusa, ubranego w długą, spadającą mu po stopy suknię. Szczególniejsza ta forma, zdarzająca się i w sztuce staro-chrześcijańskiej, jest o wiele właściwsza sztuce wschodniej niż zachodniej. Wiadomą jest rzeczą, że w pierwszych wiekach chrześcijaństwa unikano z pewnym wstydem i obawą, wyraźnych i bezpośrednich przedstawień haniebnego w pojęciu starożytnem, narzędzia Chrystusowej męki, a tembardziej samego Chrystusa na krzyżu, i że ograniczano się do aluzji przypominających krzyż w monogramatach, lub w tak zwanych *cruces dissimulatae*, w których sploty dekoracyjne układały się z daleka w formę chrześcijańskiego symbolu. Stopniowo, powoli przedstawiano zakrwawionego baranka Bożego, a nad nim krzyż, i co najwięcej następnie, w otoczeniu Maryi i Jana, samo popiersie Chrystusa z krzyżem u wierzchu. Lecz w V. w., skoro tryumfująca nowa wiara wydała z siebie całe cykle ikonograficznych kompozycji, odpowiadające jej zwyciężkiej roli na wszyst-

¹⁾ Porów. *Gazette des Beaux-Arts*. Paris. 1882. T. XXVI, 305 l., str. 445.

kich polach, a zupełnie różne od tych, jakie były rozpowszechnione w sztuce katakumbowej, zaczęto przedstawiać, zgodnie z ewangeliczną i klasyczną zarazem tradycją, Chrystusa spokojnego i panującego nad cierpieniami, ale zupełnie nagiego na krzyżu, z niewielką zaledwie opaską około bioder, tak jak dzisiaj. Tak go widzimy wyrzeźbionego na drewnianych drzwiach kościoła św. Sabiny w Rzymie i tak na sławnej rzeźbie z kości słoniowej, znajdującej się w British Museum, z tegoż samego czasu. Trwało to do w. VI., w którym przy ogólnym upadku i depresji moralnej, opanowującej coraz silniej umysły i budzącej w ludziach tysiączne wątpliwości i skrupuły, forma ta stała się powodem obaw. Nagi Chrystus zdawał się ubliżać boskiej naturze i Grzegorz Turoneński opowiada nam, dla poparcia tego, wizję jednego z współczesnych prezbiterów, któremu we śnie pokazał się ukrzyżowany Zbawca, skarżący się na swą nagość. Odtąd też powszechnie ubierano Chrystusa na krzyżu w długą sukienkę, naprzód bez rękawów, a potem z długimi rękawami nawet. W sztuce zachodniej zwyczaj ten zarzucony został z samym początkiem właściwych wieków średnich, ale ponieważ obok nowych, pozostały w kościołach krucyfiksy stare, przeto niezrozumiały już dla nikogo przedstawienia Chrystusa w sukience, spowodowały powstanie legend o świętej dziewicy z brodą: *virgo fortis*, która pod zepsutem imieniem św. Wilgefortis, zwanej w niektórych okolicach Niemiec S. Kummerniss, była sama przez się przedmiotem przedstawień średniowiecznej sztuki, jak to widzieć można na starym obrazie kościoła św. Salwatora w Krakowie. W bardziej formalistycznej, ostroźniejszej i tradycjom wierniejszej sztuce bizantyńskiej, wszystkie przedstawienia nagiego Chrystusa z czasów dawniejszych, od VII. w. przykrywano zawsze sukienkami. W miniaturach zdobiących bizantyński rękopism

kazań św. Grzegorza Nanziańskiego w bibliotece narodowej w Paryżu, pod opadłą powłoką takiej w IX. w. dodanej sukienki, pokazuje się nagi kształt pierwotny. Zgodnie z tem również używano w niej bardzo długo krucyfiksów w sukience, takich jak nasz. Mamy zatem przed sobą bizantyński, albowiem z XII. w. prawdopodobnie pochodzący wzór takiego przedstawienia¹⁾.

Wracając do cerkwi św. Spasa, to, jak z tego wszystkiego wynika, ma ona nie tylko plan bizantyński, ale musiała być w górnych swych częściach i w całości w bizantyński zbudowana sposób, a więc zupełnie inaczej, jak obok niej i w pół wieku prawie później wzniesiona i dotąd dobrze zachowana, cerkiew św. Pantalemona, która przy takim samym planie greckim ma wszystkie cechy nieomylnie romańskie. W IX. i X. w. typowy plan świątyni wschodniego kościoła, w następstwie tak architektonicznego rozwoju, jak liturgicznych wymagań, wyrobił się i utrwalił. Okrągły lub ośmiokątny kształt, w połączeniu z kopułą dawnych bizantyńskich kościelnych budynków, zamieniony został na kwadrat, dźwigający na środkowych filarach kopułę, i spowodowane potrzebami służby Bożej podziały jego do tej się formy zastosowały (porównaj wyżej str. 379 i nast., tudzież str. 393—397). Od wschodu wielka absyda środkowa, z dwóch jej stron dwie absydy mniejsze, *prothesis* i *diakonikon*, z kolei główny kwadrat z wpisany wewnątrz równoramiennym krzyżem, na którego przecięciu wznosi się kopuła i w dodatku tradycyjna pozostałość staro-chrześcijańskiej architektury, prawie zawsze we właściwym bizantyńskim budownictwie nieunikniona,

¹⁾ Zob. Dobbert: *Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes*, *Jahrbuch für k. pr. Kunstsammlungen*. Berlin, 1880. T. I, str. 40 i następną. Cf. Kraus: *Roma sotterranea*. 1879, str. 534. O legendzie S. Wilgefortis, art. w *Mittheilungen der C. C. f. d. Erhaltung der Baudenkmäler* z 1859 r.

t. j. od zachodu wężki, podłużny przedsionek, mający w planie kształt »kija« czy też »laski« i dlatego *narthexem* nazwany, do pomieszczenia grzeszników i nie wtajemniczonych, którym wstęp był do środka wzbromiony — oto są wszystkie składowe części prawdziwie greckiej, kościelnej budowy. Jakkolwiek zwyczaj ustawiania niepowołanych wiernych w *narthexie*, wtedy, kiedy zaczęto chrzcic wszystkich po urodzeniu, ustał — to jednak długo ta część dodatkowa i przedłużająca ramię greckiego krzyża, w łaciński sposób ku zachodowi, w dawnych kościelnych budynkach się utrzymywała. Pojedyncze działy planu przestały mieć znaczenia liturgiczne i realne, ale i im pozostawiono ich znaczenie symboliczne i idealne. Kościół się dzielił wzdłuż i wszerz zawsze na trzy części, odpowiadające trzem osobom Trójcy świętej. Miał trzy absydy od wschodu, trzy nawy wzdłuż i trzy działy w szerz, czyli część ołtarzową, właściwą część wewnętrzną, i *narthex*. W niektórych najstarszych cerkwiach gruzyjskich i kijowskich zachowały się jeszcze takie *narthexy*. Spotykamy je w peczerskiej Ławrze i w Złotowercho-Michajłowskim monasterze w Kijowie. Z rozprzestrzenieniem się jednak cerkiewnego budownictwa forma zamkniętego *narthexu* się z czasem zatarła i wspomnieniem jego pozostało tylko niekiedy przedłużenie krzyża planu o jedno pole sklepienne, czy też o jedno tak zwane przęsło, *travée*, ku zachodowi, jak to widzimy w wielu cerkwiach gruzyjskich, a między innymi i na Rusi litewskiej w Kołozy, ale i to przedłużenie w szerszym zastosowaniu później upadło i budowa się zredukowała ostatecznie do kwadratowego planu, jak w naszej cerkwi halickiej. Otóż tak uproszczony i do koniecznych podziałów ograniczony plan stał się koniecznie obowiązującym szematem wszelkiej cerkiewnej konstrukcyi. Plan greckiego kościoła stanowił odtąd stronę stałą i niezmienną i właściwy kościółski bu-

dynku. Zewnętrzna zaś strona i wszystkie jego części górne, podziały murów, kopuły, dachy, szczyty, drzwi i okna, ozdoby i ornamentacye mogły być ruchome jak ciało i jak mięśnie ten kościoskład pokrywające i ulegać najrozmaitszym zmianom. Ztąd we wszystkich cerkiewnych budowlach przy jednostajności planu widać jak największą rozmaitość stylistycznych właściwości. W tych wielkich grupach, na które można podzielić budownictwo bizantyńskie, w rozszerzeniu się jego na północnym wschodzie, różnice architektoniczne do tych jedynie zewnętrznych i górnych się części odnoszą. Inne są one w cerkwiach kijowskich i w najbardziej im pokrewnych nowogrodzko-pskowskich, inne są w suzdalsko-rostowskich, inne w moskiewskich, inne w armeńskich i gruzyjskich, a jeszcze inne być mogą we właściwie ruskich i halickich ¹⁾. Każda z nich była ścieśniona w granicach niezmiennym planem zakreślonych. Żadna też nie rozwinęła się dosyć, nie wydała donioślejszych rezultatów i nie była w stanie się podnieść do wyższej artystycznej koncepcji, ale wszystkie się odznaczały odrębnymi cechami. Wykazanie tych cech właśnie w pierwotnem ruskiem budownictwie powinno być zadaniem nauki i naszych bliższych poszukiwań.

Wpływ zachodniej sztuki na bizantyńską architekturę, co zatem idzie, z temi tylko zewnętrznymi się ścianami wiązał i ich charakterem świadczył, gdzie doszły ślady łacińskiej kultury i jak daleko posuwał się romanizm na wschód. Rzeczą należącą jak sądzimy, do niepoślednich wyników takiej naukowej analizy jest ten fakt, że już w samych początkach państwowego życia tego zagadkowego północnego wschodu, kultura łacińska z romańskimi swemi formami sięgała w samo serce

¹⁾ Zob. Artleben: По вопросу объ Архитектурѣ XII. вѣка. Труды перваго Археол. Съѣзда въ Москвѣ. 1871, str. 289.

tych ciemnych przestrzeni i zyskiwała na wskazanem przez nas polu stanowcze nad bizantyzmem zwyczajstwo. Jakby na mocy tego prawa rytmicznej oscylacji, które głęboki nowożytny myśliciel na dnie wszelkiego ruchu i postępu stwierdził, kiedy w zaraniu egzystencji nowożytnych społeczeństw wschód bizantyński na sztukę całego zachodu znaczny i z wielu względów zbawienny wpływ wywierał, to wkrótce potem dojrzewająca i do uczucia samodzielności przyszła cywilizacja zachodnia, w daleką głąb wschodu posuwała swoje zdobycze. W XII. w. i na początku XIII. powstały na bizantyńskim planie, ale w romański sposób budowane cerkwie susdalsko-rostowskie nad Kłazmą. Jerzy Dołgoruki i Andrzej Bogolubski wzniesli dwadzieścia kilka kościołów, soborów i monasterów, przypominających, mimo azjatyckich pierwiastków swej ornamentacyi, budowle włoskie i nadreńskie tych samych czasów¹⁾. Jednocześnie wpływ Krzyżowców przez Azyę mniejszą i przez te efemeryczne, ale ruchliwe państewka, którym francuskie dynastye palestyńskich rycerzy dały początek — odbił się jakby echem w cerkiewnem budownictwie Krymu, Armenii, Abchazyi i Gruzji²⁾. Niedawno odkryto w Uzbeku nad Kurem, wpadającym do Kaspijskiego morza, romańską, ceglana i podłużną bazylikę, która w tych krajach, mniej od formalnych wschodniego wyznania przepisów zależnych — ma nawet plan romański i wygląda jakby była laską czarnoksiężką pod szczyty Kaukazu z zachodu przeniesiona. W tym samym czasie nakoniec, w końcu XII. stulecia, stanęła halicka cerkiew św. Pantalemona, na greckim wprawdzie planie, ale od-

¹⁾ Zob. Uwarow: *Взглядъ на архитектуру XII. вѣка въ Суздальскомъ княжествѣ*, Труды etc., str. 253 i n. Cf. Martinow: *L'Architecture romane en Russie*, str. 4 i n.

²⁾ Kondakow: l. c. str. 230.

powiednio do romańskich wymagań i zgodnie z najbliższem sąsiedztwem łacińskiej Polski, w najczystszyj romańskim zbudowana stylu. Trzeba było dopiero w XIII. w. wielkiej inwazyi Mongołów, i odpływu przez nich azyatyckich fal na odwrót ku zachodowi, aby zachwianą przewagę wschodu przywrócić i zapewnić inny zwrot biegowi dziejów, aż po epokę Odrodzenia.

Nie potrzebujemy dodawać, że wszystkie te uwagi stosują się jedynie do pierwotnego, monumentalnego, w mniejszem lub większem tego słowa znaczeniu, t. j. do najogólniej pojętego kamiennego cerkiewnego budownictwa. Budownictwo drewniane, tak z innych względów interesujące i wprost z prastarych, ludowych cieielskich technik wyrosłe, a zatem tembardziej charakterystyczne, chociaż bardzo mało i niedokładnie znane, nie wchodzi w zakres naszego rozumowania.

Skończyliśmy przegląd dotychczasowych wykopalisk halickich, do których klucz nam dało sprawozdanie prof. Zacharjewicza i mówiliśmy o architekturze. Z kolei przejdziemy do obrazu buczackiego, opisanego przez hrabiego Dzieduszyckiego, i pomówimy o malarstwie.

II.

W drewnianej dzwonicy murowanej cerkwi św. Mikołaja w Buczaczu, którą w XVII. wieku fundowała Potocka, Mohylanka z domu, a która wedle podania miała stanąć na miejscu o wiele starszej cerkiewki Chrzcicielowi poświęconej, odnalazł pan Dzieduszycki obraz św. Jana Chrzciciela, pochodzący prawdopodobnie z tej ostatniej budowy. Przedstawia on w całej figurze postać św. Jana z wielkimi skrzydłami, trzymającego w prawej ręce baranka bożego, a w lewej, przy złocistym krzyżu, misę z własną na niej głową, w około zaś w małych i miniaturowych nieledwie rozmiarach sceny

z żywota świętego (fig. 36). Malowany jest *a tempera* na złotem tle i ma mieć znaczną artystyczną wartość. Z opisu nie wiemy, jakie ma rozmiary, jak są na nim rozłożone pojedyncze sceny, jak brzmią i co znaczą jego starosłowiańskie napisy i na jakim jest wykonany drzewie. Pan Dzieduszycki odnosi ten obraz do końca XV. lub początku XVI. w., widzi w skrzydlatej postaci świętego zachodnią formę, a we wszystkich innych szczegółach łańskie lub lokalne cechy i stwierdza jego artystyczne pokrewieństwo z obrazami florenckiej szkoły XV. w. Zobaczmy, trzymając się wiernie opisu, jak jest uzasadniona ta determinacja i jaka jest wartość motywów, na których się ona opiera.

Najprzód powiedzmy z góry, że przedstawienie św. Jana Chrzciciela ze skrzydłami nie jest tak właściwe sztuce zachodniej, jak bizantyńskiej. Skrzydła te nie »odznaczają anielskiego posłannictwa świętego i nie przypominają, że on tu stoi taki, jaki przebywa w chwale niebieskiej«, jak twierdzi pan Dzieduszycki, ale są użyte dlatego jedynie, że pismo święte zwie go aniołem, tak przez usta proroków, jak ewangelistów, czyli tak w tekstach starego Testamentu do niego się odnoszących, jak w tekstach nowego, bezpośrednio z nim związanych. »Oto ja posyłam anioła mego, który zgotuje drogę przed obliczem mojem« — mówi prorok Malachiasz, *Roz. XII, w. 1*, »Boć ten jest, o którym napisano: Oto ja posyłam anioła mego przed obliczem twojem, który zgotuje drogę twoją, przed tobą«, mówi ewangelista św. Mateusz, *Roz. XI, w. 10*. »Jako napisano w prorokach, ota ja posyłam anioła mego i t. d.« powiada św. Marek w *Roz. I, w. 1*. Z charakterystycznej więc wierności dla litery pisma powstała ta wspaniała, ale przedewszystkiem bizantyńska przedstawień skrzydlatego i natchnionego herolda chrześcijaństwa forma, zastosowywana zwłaszcza wówczas, kiedy go stawiano przed oczyma wiernych, jako przed-

miot kultu, w uroczystej glori i w apoteozie. Sztuka zachodnia dawała wprawdzie niekiedy skrzydła anielskie świętym, ale tylko dwom, o ile nam wiadomo, i to dla innych powodów. Św. Tomasz z Akwinu bywał czasami przedstawiany w średnich wiekach ze skrzydłami, jako *doctor angelicus*, a później jeden z mniej znanych świętych XV. w. św. Wincenty Ferreusz, wielki mówca kościelny, który w sensacyjnych kazaniach, interpretujących Apokalipsę, sam się nazywał archaniołem, zapowiadającym światu sąd Ostateczny. Żadnego jednak przedstawienia zachodniego i łacińskiego Chrzciciela ze skrzydłami nie znamy¹⁾.

Pan Dzieduszycki tymczasem, który upatruje wpływy florenckie w artystycznym naszym obrazu charakterze, twierdzi, że takąż samą skrzydlatą postać św. Jana Chrzciciela zdobi »mozaikowy sufit«¹⁾ baptysterium florenckiego, *San Giovanni dei Fiorentini*, datującego, zdaniem jego, z longobardzkich czasów. Nie mówiąc już o tem, że sławny ten budynek, z pierwotnego kościoła zamieniony na baptysterium, który Dante i Villani uważali za pozostałość starożytniej świątyni Marsa, a niektórzy późniejsi uczeni po epoce Odrodzenia, przypisywali fundacyi królowej longobardzkiej Teodolindy, jak ostatnie badania dowodzić się zdają, nie sięga dalej jak w. XI. i że mozaiki, pokrywające w nim nie »sufit«, ale kopułę i sklepienie trybuny, są o wiele późniejsze, gdyż pochodzą z XIII w. — to wątpimy bardzo, chociaż pamięć nas mylić może, aby było między nimi miejsce na przedstawienie tak wyjątkowe, jak św. Jan skrzydlaty. Wszystkie te mozaiki mają przeważnie staro-włoski, różny od bizantyńskiego charakter. Na podstawie właśnie tego braku wszelkich bizantyńskich cech, których

¹⁾ Por. Cahier: *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*. Paris. 1867. T. I, str. 26.



Fig. 36. Buczacz. — Образ św. Jana Chrzciciela w cerkwi św. Mikołaja.

sławni historycy włoskiego malarstwa, Crowe i Cavacaselle, mniej w tych mozaikach, niżeli nawet w obrazach Cimabuego dopatrzeć się mogli, dowodzą oni, że w ich wykonaniu nie brał udziału grecko-wenecki mozaicista Apollonios, jak tego chce Vasari i że szukać w nich trzeba pierwszych zarodków prawdziwie florentyńskiej szkoły¹⁾. Lecz gdzież św. Jan Chrzciciel mógłby w tak uroczystej formie być w tej dekoracji przedstawiony, kiedy środek kopuły wypełnia latarnia, kiedy wycinki ją składające, te które nie mieszczą chórów anielskich, lub koło okien proroków, są zajęte wielkimi postaciami Chrystusa i kiedy tylko ostatni i najpóźniej wykonany, koncentryczny pas mozaiki poświęcony jest życiu Chrzciciela? Nietylko zatem brak cech bizantyńskich, ale sam rozkład kompozycji rodzi pod tym względem wątpliwości. Jeśli zaś wśród małych stosunkowo figur tego ostatniego cyklu znajduje się św. Jan ze skrzydłami, to w każdym razie takie przedstawienie, pozostałością tych starochrześcijańskich źródeł będące, z których zarówno sztuka bizantyńska, jak łacińska wypłynęła, nie może mieć żadnego bezpośredniego z buczackim obrazem związku.

Toż samo powiedzieć się daje o aniołach, wypełniających dwa medaliony około głowy św. Jana »z rękoma zasłoniionemi podobnie, jak na obrazach staroflorentyńskich«, wedle słów opisu. Nie wiemy do jakich staroflorentyńskich obrazów innych jak powyższa mozaika to porównanie się odnosi, ale jest faktem, że zasłonięcie rąk obrusem, ręcznikiem, czy draperyą stanowi gest adoracji, który można widzieć czasami na starochrześcijańskich absydalnych czy sklepiennych dekoracjach, ale o wiele częściej na przedstawieniach bizan-

¹⁾ Crowe & Cavacaselle: *Geschichte der italienischen Malerei*, üb. v. Jordan, Leipzig, 1869. T. I, str. 161—163.

tyńskich. Spotykamy go na znacznej części mozaik raweńskich i na wszystkich starszych bizantyńskich miniaturach i, jak twierdzi Richter, który nad tem specjalne robił studia, mnichy greckie na górze Athos, po dziś dzień gestu tego używają w modlitwie ¹⁾. Nic nie ma niebezpieczniejszego w nauce, jak zestawianie ze sobą pomników, których prócz powierzchownego podobieństwa żadne głębsze pokrewieństwo nie łączy. Analogii dla naszego obrazu można szukać tylko w bizantyńskim malarstwie, w rzeczywiście i nieomylnie bizantyńskich mozaikach i miniaturach, tudzież w najstarszych ikonach kijowskiej Rusi. Jest to jedyny naukowy wniosek, jaki z tych nadzwyczajnych form wynika.

Pan Dzieduszycki zwraca następnie na to uwagę, że nie wielbłądzia, lecz kozia skóra przykrywa ciało św. Jana, i zdaje się, podnosząc to, przypuszczać w tem jakieś lokalne, miejscowe, rusko-polskie wpływy. Tak nie jest. Zarówno zachodnia jak wschodnia sztuka ubierała Chrzyciela w owczą lub kozłą skórę zamiast wielbłądziej i to od najdawniejszych czasów. Chcąc uwydatnić pustelnicze życie świętego, mające związek z pasterskim, przedstawiano go z pasterskimi odznakami i to szczególnie w malarstwie bizantyńskim. Już w mozaikach aryańskiego baptysterium w Rawennie z VI. w. św. Jan w scenie chrztu w Jordanie, ma w ręku kij zagięty *pedum*, ten nieodłączony atrybut satyrów i pasterzy klasycznej sztuki. Skoro zwłaszcza wskutek rozwijających się typologicznych wyobrażeń sama postać Chrzyciela stała się figuralną zapowiedzią Zbawcy, który był ewangelicznym »dobrym pasterzem«, starano się tembardziej tę jego rolę za pośrednictwem pasterskich odznak wyraźną uczynić. Najznakomitszy dziś znawca

¹⁾ J. P. Richter: *Die Mosaiken von Ravenna*. Wien. 1880, str. 46, nota.

bizantyńskiego malarstwa, Kondakow, profesor historii sztuki na uniwersytecie w Odessie ¹⁾), zauważył, że w miniaturach bizantyńskich z w. VII., zdobiących watykański i laurentyński rękopism, tak ważnej dla tych badań, *Topografii chrześcijańskiej*, Kosmasa Indikopleusty, aleksandryjskiego mnicha VI. w. — starochrześcijańskie wyobrażenie *bonus pastor'a*, przeniesione zostało na niektóre biblijne postacie, a mianowicie na Abla, otoczonego stadem owiec i ubranego w owczy kożuszek, a to zgodnie z uroczystym i ceremonialnym nastrojem sztuki bizantyńskiej, która przedstawień samego Chrystusa, jako zwykłego i prostego pasterza nie znosi ¹⁾). Otóż na wzór tego — w owczym, czy też w koźlim kożuszku, przedstawiano później, grającego podobnąż figuralną rolę, św. Jana Chrzciciela, jak to widzimy między innymi w miniaturach sławnego, watykańskiego również *Mnologu*, cesarza Bazylego z IX. w. ²⁾). Obraz buczački zatem trzyma się i pod tym względem dawnych, ikonograficznych bizantyńskich właściwości, ale nie modyfikuje ich żadnymi nowymi, a tembardziej lokalnymi naleciałościami.

Wedle opisu pana Dzeduszyckiego: »w środku nimbusu, otaczającego głowę św. Jana, trzy listki koniczyzny wychodzą z jego włosów, jako symbol Trójcy przenaświętszej«. Sądzymy, że cała geneza nimbusu, tak wyrażonej i wytłómaczonej formie nie odpowiada, i że w każdym razie symbol Trójcy z przedstawieniem osoby Chrzciciela się niezupełnie godzi. Nimbus doprowadzony do swego, że tak powiemy, najwyższego i najuroczytszego wyrazu, wzmacniają bardzo często trzy promienie, lub też płomyki, z których jeden wychodzi z wierzchołka głowy,

¹⁾ Dzisiaj w Petersburgu.

²⁾ Kondakow: *Исторія Візантійського Пекуства*, Odessa 1876, str. 92.

a dwa drugie po bokach, z dwóch skroni. Otoczenie głowy nimbusem jest w ścisłym związku z całym znaczeniem tej najszlachetniejszej części ciała w stosunku do reszty korpusu, w pojęciach starochrześcijańskich i średniowiecznych, które charakterowi chrześcijańskiej sztuki tak różną od starożytną cechę nadały. Wedle dawnych liturgistów Wilhelma Duranda, biskupa z Mende i Jakóba Beletha, tułów ludzki może być wszędzie zakopany, lecz głowa powinna być pochowana w poświęconem miejscu, w kościele lub na cmentarzu, a z drugiej strony »samo ciało bez głowy nie uświęca nigdy miejsca, w którym jest pochowane, gdy tymczasem głowa uświęca je zawsze« ¹⁾. Ztąd szczególniejsza ważność głów w relikwiach i zacięte walki, jakie o ich posiadanie średniowieczne klasztory i kościoły ze sobą staczały. Takie samo znaczenie, jakie w ten sposób ma głowa, jako siedlisko duszy, w stosunku do ciała, mają trzy powyżej wymienione miejsca, jako siedliska najwyższej intelektualnej siły, t. j. wierzchołek i dwie skronie w stosunku do głowy i dlatego, jeśli głowę otaczano nimbusem, to w tym nimbusie odznaczano te trzy punkta promieniami lub płomieniami, które w skutek rysunkowego nadużycia, mogły przybierać rozmaite formy, a nawet wyglądać jak »listki koniczyzny«. Takiego, najwyższego i najuroczystszy kształt mającego nimbusu używano przeważnie, tak w sztuce zachodniej jak wschodniej, w przedstawieniach Ojca, Syna i Ducha św., lecz zastosowywano go również i do przedstawień świętych. Nic więc dziwnego, że św. Jan Chrzciciel ma na naszym obrazie nimbus podobny. Nie przeczymy zresztą, że zwłaszcza w XII. i XIII. w. każdy znak i każdy emblemat czy symbol, dający się na liczbę trzy rozłożyć,

¹⁾ Didron: *Iconographie Chrétienne, Histoire de Dieu.* Paris, 1843, str. 71.

lub w którym ta liczba jakąś rolę grała, był odnoszony do Trójcy, lecz ta popularna i dowolna interpretacya nic nie tłumaczy i w tym przypadku przynajmniej nie może mieć żadnego ikonograficznego znaczenia.

Mówiliśmy dotąd o błędnej determinacyi pana Dzieduszyckiego, prowadzącej do fałszywych wniosków, wypada nam parę słów powiedzieć o niektórych podniesionych w jego opisie, lecz nie wytłomaczonych, lub też niedokładnie opisanych, chociaż ważnych i charakterystycznych szczegółach tegoż samego przedstawienia. Skrzydła św. Jana mają być »wielkie, zielone, z pawiem oczkami, malowane z nadzwyczaj staranną, złotniczą prawie (?) techniką«. Te pawie oczka nie służą tylko dla samej ozdoby, jakby z tych słów sądzić można. Tysiące oczu Argusowych kładziono bowiem na skrzydła Cherubów dla oznaczenia ich wszystko-wiedzy¹⁾. Tutaj zatem Chrzycielowi, przygotowującemu i zapowiadającemu całą przyszłość chrześcijaństwa, dano wszystko-widzące, pawie, a wskutek tego argusowe i cherubowe skrzydła do mistycznego lotu. Pan Dzieduszycki nam przytem mówi, że św. Jan, trzymający w prawicy baranka, ma w ręku lewem krzyż złocisty i własną głowę na misie. Nie możemy się z tego domyśleć, jak rysunkowa trudność pomieszczenia w jednej ręce krzyża i misy z głową została w obrazie rozwiązana i nie wiemy również, jaki ten krzyż właściwie jest i jaką ma formę? Krzyż, jako znak wiary i emblemat wyznania, kładziony bywa bardzo często w ręce Chrzyciela od V. w. zacząwszy, tak jak w ręce wszystkich innych świętych pustelników później, i to zarówno w całej sztuce zachodniej, jak wschodniej. Forma jednakże jego, niezależnie od znanej różnicy między krzyżem łacińskim a greckim, która nie zawsze w grę wchodzi, a tembardziej nie

¹⁾ Cahier, l. c. T. II, str. 796.

w tem zastosowaniu, jest inna w przedstawieniach ła-cińskich a inna w bizantyńskich. Sztuka zachodnia, nie-przywiązująca nigdy zbyt ciężkiej wagi do formalnych drobnostek, daje w ręce Chrzcicielowi, każdy bez róż-nicy, chociażby drewniany i z dwóch gałązek nawet złożony krzyżyk; uroczysta zaś i ceremonialna sztuka bizantyńska wierna jest pod tym względem uświęco-nym przepisom. Krzyż w rękach Chrzciciela w malar-stwie bizantyńskim jest wielki, z rozszerzonymi na końcach ramionami i zwykle złocisty, osadzony na wy-sokiej rękojeści, czyli tak zwany przez Niemców *Trage-kreuz*, lub też takiż sam bez rękojeści, wysadzany cza-sami drogimi kamieniami i w tym ostatnim razie znany pod nazwą *crux gemmata*. Taki krzyż mamy przed sobą już w przedstawieniach Chrzciciela na mozaikach kato-lickiego baptysterium w Rawennie i kto wie, czy pó-źniej nie wiąże się z nim pewne typologiczne znaczenie. W sławnym raweńskim grobowcu Galli Placydy z V. w. Chrystus, jako *bonus pastor*, wyobrażony jest z podobnym, wielkim krzyżem w ręku, jako z berłem swego panowania i z chrześcijańskim godłem boskiej potęgi. Krzyż więc taki w rękach Chrzciciela figuralnie pojętego byłby tembardziej zrozumiały.

Jeszcze jeden, najobszerniejszy do opisu pana Dzie-duszyckiego dodatek, nie wiążący się wprawdzie bez-pośrednio z obrazem, ale rzucający jasne światło na za-sadniczą różnicę między zachodnią a wschodnią artysty-czną twórczością. Św. Jan Chrzciciel, któremu głowę ścięto, tę głowę, o którą tyle średniowiecznych kościo-łów walczyło ze sobą i którą kościół w Amiens miał ze zdobyczy Krzyżowców w Konstantynopolu posiadać, należy, jak to samo z siebie wynika, do kategorii świętych, tak zwanych *Kephalophorów*, czyli »niosących głowy«. Wiadomą jest rzeczą, że legendarne dzieje martyrologii chrześcijańskiej, w nieskończonej ilości żywotów tych

męczenników, którym głowy ścinano, kończą się na zachodzie, z nielicznymi wyjątkami zawsze opisem cudu, wedle którego każdy z nich po ścięciu, wzięwszy z ziemi swą głowę, zanośli ją w rękach w obecności zdumionych tłumów tam, gdzie życzył sobie, aby była pochowana i gdzie na jego cześć wznoszono potem kościół. Najbardziej znaną z tych legend jest legenda św. Dyonizego, apostoła i pierwszego biskupa paryskiego zarazem, którą jak wiadomo, uzupełnił Voltaire, pełnym szatańskiego sarkazmu dowcipem, mówiąc »że święty niosąc swą głowę, sam się w czoło przez drogę pocałował dwa razy«. Początku tego legendarnego, a dla hagiograficznych, zachodnich przedstawień tak ważnego cudu szukać przedewszystkiem należy w świeżej i wrażliwej, a prawdziwie twórczej naturze zachodnich, średniowiecznych szczepów. W bujnej ich i młodzieńczej wyobraźni każde porównanie i nieledwie każdy donioślejszy brzmiały wyraz zamieniał się bezpośrednio sam przez się na obraz i przybierał określone formy, naprzód w legendach, a później w sztuce. Pierwsze średniowieczne ilustracje pisma, a szczególnie najpopularniejszych wówczas psalmów, nie mają żadnego związku z biegiem myśli i z treścią ksiąg świętych, ale się czepiają, że tak powiemy, zewnętrznej sukni ją przykrywającej i z fantastycznym kaprysem kształtują każdą barwniejszą wzmiankę obrazowego języka, snując z niej rysunkowe i figuralne przedstawienia. Na pierwszy rzut oka sądzićby można, że są one zupełnie niezależne od tekstu i tylko uważna analiza każdego pojedynczego, a wypisanego na tej samej lub sąsiedniej karcie, słowa po słowie, daje nam klucz do ich zrozumienia¹⁾. Takie są wszystkie ilustrowane psalterze anglosaksońskie i karolińskie i ten

¹⁾ Zob. Anton Springer: *Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter*. Leipzig. 1880, str. 190 i następne.

sam charakter, z właściwym mu nadmiarem obfitego życia, odzywa się później w całej artystycznej germańskiej twórczości, aż po epokę Odrodzenia. Znać go nawet w ilustracyach Albrechta Dürera do »modlitewnika« cesarza Maksymiliana i w rysunkach Holbeina do *Stultitiae laus* Erazma. Toż samo było w naszym wypadku, gdzie odnośny tekst jak zobaczymy, powstanie legendy szczególnie usprawiedliwiał. Św. Jan Chryzostom, patriarcha konstantynopolitański z V. w., którego pisma były dość rozpowszechnione w początkowych wiekach średnich — w homilii dotyczącej męczeństw i męczenników, wyraźnie powiada: »Jeżeli żołnierzom otrzymane w boju rany dają prawo spodziewać się od książąt i królów, w służbie których walczyli, odpowiedniej nagrody, to tembardziej nie ma prawie łaski, którejby męczennicy od Boga spodziewać się nie mogli, skoro trzymając w rękach obcięte swe głowy, staną u jego podnóża«. Nic więc dziwnego, że ten patetyczny zwrot wymowy, zamienił się w wyobraźni średniowiecznej na wizję martyrologicznej procesyi, złożonej z postaci świętych, idących tak z narzędziami męki, jak z własnymi głowami przed tron Przedwiecznego, i że wizya ta była głównem źródłem tak legend, jak wszystkich z niemi związanych, a tak licznych tego rodzaju przedstawień¹⁾. Każdego męczennika odznaczano narzędziem męki, a tym, którzy byli ścięci i których sam miecz katowski dostatecznie nie wyróżniał, kazano bez głów nieść te głowy w dłoniach. Św. Jana Chrzciciela, mającego słowami ewangelii stwierdzoną historję, nie przedstawiano wprawdzie zwyczajnie bez głowy, ale mimo to, przy rozpowszechnieniu powyższych legend i zastosowywaniu ich do wszystkich męczenników świętych, takie jego przedstawienia w ludowej, zachodniej sztuce zdarzać się mogły, i bez wąt-

¹⁾ Cahier, l. c.

pienia nieraz się zdarzały. Lecz to, co w żywym słowie tworzyło piękną myśl, stawało się estetycznie monstrualnym obrazem w ujętych i dotykalnych, a tradycyjnie z pokolenia na pokolenie przechodzących formach sztuki. Nic więc ciekawszego, jak sposób, w jaki te przedstawienia modyfikowały się powoli pod wpływem wyższych artystycznych wymagań. Miasto szwajcarskie Luzerna, którego patronem jest św. Laodegard, biskup Turoneński, ścięty za wiarę i odnoszący podobnie własną głowę na miejsce pochowania, ma w herbie wizerunek tego świętego i posiada w swem archiwum miejskiem systematycznie ułożone i jak najlepiej zachowane urzędowe pieczęcie od najdawniejszych czasów. Przez całe średnie wieki biskup przedstawiony jest na nich w kształcie tułowu w pontyfikalnych szatach, trzymającego głowę z infułą w rękach podniesionych. Od drugiej połowy XVI. w. pod wpływem Odrodzenia, widzimy go w całości i z głową na barkach, a obok niego na postumencie drugą takąż samą głowę ściętą. Nareszcie z początkiem naszego stulecia i ta głowa ginie i święty w całej postaci, naturalnie i zwyczajnie pojęty, staje w tych pieczęciach przed nami. Budzący się i rozwijający instynkt nowożytny monstrualności średniowiecznej nie znosił i z uświęconych i typowych przedstawień ją stopniowo usuwał. Widzimy zatem, jak w młodej, żywej i twórczej sztuce zachodniej, ta, wywołana porywem fantazyi i na wolnem powietrzu wyrosła ikonograficzna forma, powstawała, rozkwitała, zmieniała się i upadała zarazem ¹⁾.

Zupełnie inaczej się rzeczy miały w sztuce wschodniej, spuścizną doświadczeń starożytności żyjącej i któ-

¹⁾ Zob. *Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*. Bd. IX, *Städte und Landsiegel*. Z. 3. Luzern und die drei Länder.

rej artystyczną twórczość od początku ograniczało koło abstrakcyjnych teologicznych pojęć. Trzeźwa, ale trwożliwa wyobraźnia bizantyńska wchodziła w myśl treści i nie oddzielała jej nigdy od formy. Miniatury najstarszych greckich rękopismów w przedstawieniach swych scen, określone drobnostkowymi przepisami dworskiego ceremoniału i podniesione nastrojem do jakiejś uroczystej i surowej wysokości, były zwykle wierną i do pewnego stopnia niewolniczą, a więc zrozumiałą ilustracją Pisma świętego ¹⁾. Trzymały się ściśle litery, ale o tyle, o ile się ona z samą treścią wiązała. Ruch świeżej inicjatywy ich nie ożywił, samodzielna ludowa fantazyja nie wprowadzała w nie tak często niespodzianek. Nie można im było braku poprawności zarzucić i transformacye, którym cykle ich kompozycyj i ich ikonograficzne formy w przebiegu dziejowym ulegały, nie zależały w niczem od kaprysów przypadku i od wymagań artyzmu. Nic więc dziwnego, że homilie św. Jana Chryzostoma w tem zastosowaniu nie grały tej roli na wschodzie co na zachodzie i że tradycyom wierniejsza sztuka bizantyńska takich legend i takich przedstawień *akephalicznych* świętych, a co zatem idzie i Chrzciciela bez głowy nie znała, i używała głów co najwięcej jako atrybutu, tak jak na naszym obrazie. Dawała ona skrzydła anielskie św. Janowi, ponieważ pismo go wyraźnie nazywało aniołem, ale nie wyobrażała sobie męczenników ściętych z głowami w rękach, gdyż żaden tekst o tym cudzie nie świadczył. W miniaturach wspomnianego powyżej *Menologu* cesarza Bazylego widzimy biblijnych młodzieńców, skazanych razem z Danielem na ścięcie, z głowami w rękach, lecz tekst rękopismu nas ostrzega, że mamy tu z naiwną, a tak bizantyńskim wyobrażeniom właściwą ceremonią do czynienia i że każdy z tych męczenników, po ścięciu

¹⁾ Anton Springer, l. c., str. 200 i następne.

swego poprzednika, odnosił przez uszanowanie jego głowę na bok, zanim przysła kolej śmierci na niego samego, co się z zachodnią legendą w niczem nie wiąże i w tym razie etykietalnym swym charakterem robi na nas zupełnie inne wrażenie¹⁾. Monstrualność średnio-wieczna nie mogła się na bizantyńskim gruncie rozwinąć. Cała różnica nietylko dwóch sztuk, ale i dwóch cywilizacyj staje nam wobec tego jasno przed oczyma.

W tym samym czasie zresztą, w którym plan kościelnej bizantyńskiej architektury się ostatecznie utrwalił, kompozycyjne formy bizantyńskiego malarstwa ujęte zostały w kanon spisany przez mnicha Dyonizosa, a znany pod nazwą malarzkiej księgi z góry Athos²⁾. Skończył się pod inkonograficznym względem peryod twórczy rozwoju, a rozpoczęła się epoka sennej egzystencji, w której malarstwo bizantyńskie wraz z architekturą przeszło razem z chrześcijaństwem na północ. Kanoniczną książkę Dyonizosa przerobioną na język cerkiewny, zastosowywano do miejscowych potrzeb w osobnych podręcznikach malarzskich, zwanych *Podlinnnikami* i zaczęto nowe, na wzór greckich malowane ruskie obrazy pokrywać warstwami oleju, ciemniejszego pośpiesznie, aby im jak najprędzej nadać tajemniczy i mistyczny urok bizantyńskich ikonów. Nieruchome, lecz pełne religijnego nastroju postacie święte, wydłużyły się, zeszytniały i uschły, jak zabalsamowane mumie w opaskach. Sądziłbyś, że ostatnie iskry twórczości wygasły na tem polu.

Gdzie jednak jest sztuka, tam jest i życie, jak słownie powiedziano. Malarstwo to, mimo krępujących go

¹⁾ Zob. Cahier, l. c. T. II, str. 766.

²⁾ *Hermeneya* Dyonizosa w doszłej do nas i przez Didrona ogłoszonej redakcyi jest bezwątpienia jeszcze o wiele późniejsza, ale opiera się ona prawdopodobnie na wielu dawniejszych podręcznikach.

przepisów i ciężącej nad niem tradycyi, mimo całej swej pozornej martwoty, nie było tak strupieszące, jakby się na pozór zdawało. Jakkolwiek powyższy kanon ze swemi późniejszymi ruskimi uzupełnieniami typowe formy narzucił fantazyi i ścieśnił zakres indywidualnych pomysłów, miało ono i w tej nowej fazie czasu swojej świetności i swego upadku, technicznej doskonałości i zaniedbania, bezwzględnej ortodoksyi i swobodniejszych natchnień, i to nietylko w Bizancyum, ale i na północnym wschodzie. Za panowania Komnenów, w XI. czy w XII. w. powstały freski i kompozycye Manuela Panselinosa, tego Rafaela bizantyńskiej sztuki, które w granicach sobie właściwych odznaczały się niepoślednią artystyczną wartością, a w XIV. w., nawet pod strasznym uciskiem Mongołów, malarska szkoła Andrzeja Rublewa wydała w północnej Rosyi znakomite i pewnego imponującego charakteru niepozabawione dzieła. Ta dyssolucya zaskorupiających ograniczeń stała się tem widoczniejsza, skoro w końcu XV. w. upadło państwo bizantyńskie i najazd mongolski wyrzucony został do Azji. W epoce Odrodzenia, której wszechświatowa doniosłość nie jest nam jeszcze dostatecznie znana, i w której na najdalszych krańcach globu ziemskiego, niezależnie od wpływów wskrzeszonej greckiej i rzymskiej starożytności budziło się jakby elektrycznym prądem wywołane życie — na północnej Słowiańszczyźnie rozpoczął się ruch pokrewny temu, jaki współcześnie odbywał się na zachodzie. W drugiej połowie XV. stulecia Iwan III. Wasiljewicz Wielki, nietylko głośnego budowniczego Fioravanti sprowadził do Moskwy, ale z nim razem powołał cały szereg innych artystów włoskich, jak Franceschi, Marco Rufo, Solari, Alvisio i Siboni. Twórczość cerkiewnych malarzy natchniona została zarówno nowym duchem, nie zmieniając obowiązującego ich, bizantyńskiego a rytualnymi przepisami określonego kanonu. Ze szkoły

tej wyszedł taki malarz, jak Fedor Edikejew, który używał wielkiej sławy w swoim czasie i którego obrazy są przez dzisiejszych rosyjskich zbieraczy poszukiwane.

Z natury rzeczy wszystkie te wpływy oddziaływały na malarstwo w ten sam sposób, jak na architekturę. Tak jak w budownictwie, mimo stylistycznych odmian strony zewnętrznej, plan cerkwi był kanonicznie niezmienny, tak też i tutaj, modyfikacje stylowe dotyczyły sposobu wykonania, ornamentów i strony dekoracyjnej, a co najwięcej kompozycji scen dodatkowych, ilustrujących i dopełniających główne przedstawienia. Te zaś ostatnie, zależne od formuł kultu, pozostawały zawsze tradycyjnym formom wierne. Modyfikacje te przytem, przesiąknięte pierwiastkami azjatyckimi, tak jak na kilka wieków przedtem w architekturze, nie mogły się w tych ciasnych granicach rozwinąć i wydać dojrzałych owoców. W społeczeństwie, którego kultura była bizantyńska i w państwie, którego istota na bizantyńskiej opierała się podstawie, rodziły one obawy i podejrzenia. Z początkiem XVI. w. nowy a ikonografii dotyczący traktat, znany pod nazwą *Stogławu* skarżył się gorzko na innowacje, prowadzące do heterodoksji. Wkrótce synod wykluczył nacechowane niemi obrazy z cerkiewnego użytku, i nakoniec w r. 1551 Iwan Groźny osobnym ukazem nawrócił stanowczo moskiewskie malarstwo do dawnych bizantyńskich kolei z czasów napadu Mongołów. Toż samo powtórzyło się raz jeszcze, kiedy w XVII. w. wpływy niemieckie i francuskie sprowadziły takiż sam stan rzeczy, i kiedy ich następstwa Piotr W. cywilizujący społeczeństwo na zachodnią modłę, lecz dbały o państwową wyłączność i o zależność od siebie kościoła, takim samym środkiem ukrócił¹⁾.

¹⁾ Zob. o tem wszystkim: Strahl, *Geschichte von Russland*. Hamburg. 1832. T. II, str. 266. Cf. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*. 1869. T. III, str. 368.

Ten bezwzględny kierunek nie istniał na Rusi galicyjskiej. Tu nic nie przeszkadzało, aby te strony malarstwa, które ściśle się z rytym nie wiązały, mogły się naturalnie rozwinąć tak, jak podobne do nich strony architektury i wydać pod zachodnim wpływem oznaki życia i oryginalniejszej twórczości. Z powyższego rozbioru wynika, że obraz buczacki jest w głównym swem przedstawieniu nieomylnie bizantyński i w przeważających swych ikonograficznych właściwościach, żadnemi łacińskimi, ani lokalnemi naleciałościami nie dotknięty. Św. Jan Chrzciciel ze skrzydłami cheruba, w baranią czy kozłą skórę ubrany, z nadzwyczajnym nimbusem około głowy, ze złocistym krzyżem w rękę i popiersiami aniołów w zakrytych do adoracji draperyą dłoniach otoczony — streszcza całego ducha uroczystej i ceremonialnej, a zawsze najstarszym przepisom wiernej sztuki bizantyńskiej w sobie. Nie stosuje się to jednak do małych miniatur, okalających postać środkową ze scenami żywota, ani prawdopodobnie do wielu innych artystycznych cech obrazu. Takie szczegóły, jak »św. Elżbieta ścigana z rozkazu Heroda przez kozaka w zupanie i wysokich butach«, jak »Herod ubrany w strój polskiego Jagiellończyka«, jak »św. Jan strzeżony przez dwóch knechtów niemieckich w strojach XIV. czy XV w.«, które opis wymienia i charakteryzuje, nie mają z bizantyzmem nic wspólnego. I jeżeli ornamentacye i artystyczne znamiona przedstawienia w dodatku nie godzą się z zasadami bizantyńskiego stylu, to w takim razie tak jedne, jak drugie są interesującym świadectwem ze swej strony wpływów miejscowych, nadających całości zachodnie, a zatem łacińskiej cywilizacji pokrewne piętno. Powiedzmy przytem, że ze stanowiska naukowego, o oddziaływaniu włoskiego *trecento* i Orcagni, jak chce pan Dzieduszycki, pod ikonograficznym czy artystycznym względem na średniowieczne ruskie malarstwo,

a zatem i na nasz obraz nie może być mowy i że wpływ sąsiedniej polskiej kultury i polskiego społeczeństwa dostatecznie sam przez się jego oryginalność tłómaczy.

Dla jasności dodać winniśmy, że to wszystko cośmy o obrazie buczackim, a raczej z jego powodu powiedzieli, odnosi się wyłącznie do opisu pana Dzieduszyckiego. Rycina, którą załączamy (fig. 36), doszła nas później i gdybyśmy ją wcześniej mieli przed oczyma, toby redakcyja niniejszej polemiki wypadła bezwątpienia w szczegółach inaczej. Polemika ta jednak w tej właśnie formie porusza zasadnicze kwestye i uwydatnia najlepiej ogólny nasz pogląd, dlategoż pozostawiamy ją niezmienioną.

Streszczając to, cośmy, tak na podstawie wykopalisk halickich, jak opierając się na opisie obrazu buczackiego, o budownictwie i o malarstwie ruskiem powiedzieli, widzimy, że Ruś czerwona, na której najstarszych pomnikach znać bezpośredni stosunek graniczących ze sobą kultur, bizantyńskiej i łacińskiej — samą naturą swego położenia od pierwszych wieków historii w zakresie zachodniego życia wciągniętą była. Chociaż wpływy łacińskie sięgały w XII. w. i w epoce Odrodzenia daleko na wschód, to nigdzie, jak się zdaje, nie wydały w tej części Europy tak znacznych rezultatów, jak na Rusi. Cerkiew św. Pantalemona, którą prof. Łuszczkiewicz opracował, jakkolwiek zbudowana na planie greckim, jest zupełnie romańska, a obraz buczacki odkryty przez pana Dzieduszyckiego i w głównem swem przedstawieniu bizantyński, ma w swych dodatkowych kompozycyjnych motywach charakter przeważnie zachodni.

Na tem kończymy nasz przegląd badań archeologicznych na Rusi galicyjskiej z nadzieją, że poszukiwania bliższe te wnioski w szczegółach i w zupełności potwierdzą.

Grudzień 1882.

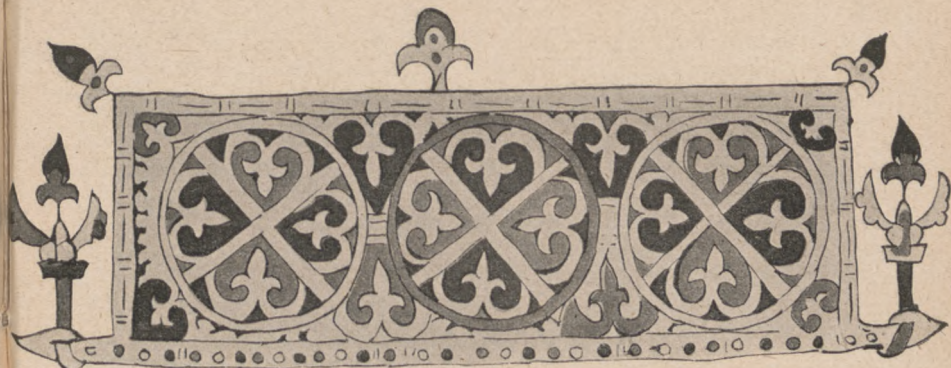


Fig. 37. Zastawka z Ewangeliarza Kryłosu, w. XII.

XII.

SZTUKA CERKIEWNA NA RUSI I NA BUKOWINIE.

Wystawa Stauropigialna we Lwowie z r. 1888/9.

Mamy przed sobą już drugą z kolei wystawę archeologiczną we Lwowie. Pierwsza (w r. 1885) przed paru laty miała charakter ogólniejszy, obejmowała okazy świadczące nietylko o kulturze ruskiej, ale i polskiej, tak tej, która płynęła z zachodu i z góry, a związana była ściśle z życiem klas wyższych, jak wschodniej i ludowej, zależnej od życia religijnego mas wiejskich i miejskich. Ostatnia, z której obecnie mamy zdać sprawę, jest wyłącznie ruska, a zatem cerkiewna. Jedna i druga z tych wystaw przebrzmiała, przedmioty i wyroby je składające wróciły na swoje miejsca i do swych właścicieli. To właśnie sprawia, że możemy swobodniejszem okiem objąć rezultaty z nich wynikłe i zastanowić się nad tem,

czegośmy się z nich nauczyli. Obie dopełniają się wzajem. Jeżeliśmy i na ostatniej znajdowali dużo okazów, któreśmy i na poprzedniej widzieli, to za to spotkaliśmy i takie, które po raz pierwszy zobaczyły światło dzienne, zetknęły się z szerszą publicznością i nie wpływając wiele na zmianę sądów, wynikających z pierwszego naszego wrażenia, dają nam przynajmniej podstawę do ogólniejszych wniosków. Na ostatnią, która nas w tej chwili obchodzi, złożyły się prócz główniejszych cerkwi i monasterów, najbardziej oddalone i najmniej znane wiejskie cerkiewki. Wielką też ma zasługę profesor Izydor Szaraniewicz, który ją z niemalym trudem i z niezwykłym zasobem energii potrafił przyprowadzić do skutku. Obejrzenie obu tych wystaw musiało każdemu, kraj mniej lub więcej znającemu, dać to przeświadczenie, że już trzecia wystawa archeologiczna tego rodzaju we Lwowie nie może mieć takiego naukowego interesu. Więcej się zapewne o wiele od tego, cośmy się na tych dwóch wystawach nauczyli, z niej nie dowiemy. Jeden lub drugi okaz może być nowy i nieznanym, ale w całości to na naszą znajomość świata ruskiego i jego kulturalnych właściwości nie wpłynie i wpłynąć nie może¹⁾. Nie idzie wcale zatem, żeby już nic na tem polu nie było do zrobienia i żeby jaka inna i gdzieindziej otwarta wystawa nie była po-

¹⁾ Jedyna wystawa, któraby była pod tym względem pożądana i ważna, to wystawa ikonostazów, gdyby takowa w znaczniejszej ilości okazów mogła przyjść do skutku, czego niestety spodziewać się nie można, już ze względu na samą wielkość przedmiotów nie łatwych do uruchomienia i transportu. Badania nad nimi pozostawić należy specjalnym publikacyom, do których materiału dostarczyć by mogło muzeum przemysłowe miejskie we Lwowie. Instytucya ta wydaje uzdolnionych rysowników i zwróciwszy szczególniejszą uwagę na te zabytki, dostarczyłaby nietylko nowych i naszych własnych wzorów przemysłowi artystycznemu, lecz jednocześnie oddałaby niepoślednie usługi nauce.

żyteczna i nie miała pod tym względem znaczenia. Przeciwnie jesteśmy mocno przekonani, że przy przygotowującym się na rok 1890 historycznym kongresie we Lwowie, należałoby pomyśleć o archeologicznej wystawie, tylko nie miejscowej lecz sąsiedniej, w Czerniowcach. Na Bukowinie są liczne monastera, których fundatorami byli ciż sami gospodarowie mołdawscy, którzy należą do dobrodziejów naszych bractw i cerkwi. Przez cały ciąg tego tajnego, ukrytego życia, które przez wieki tłało na dnie mas, stosunki między monasterami ruskimi a mołdawskimi były ustawiczne, czerncy z jednych przenosili się do drugich, używali jednych i tych samych ksiąg cerkiewnych i posługiwali się temiż samymi aparatami liturgicznymi. Jeżeliśmy lepiej lub gorzej z naszych dotychczasowych wystaw poznali to, co posiadamy, co jeszcze po cerkwiach i monasterach naszych jest i ocalało, to nie zawsze zdajemy sobie sprawę z pochodzenia tej lub owej formy, czy wyrobu, z takiego lub innego ich charakteru, nie zawsze wiemy skąd i w jaki sposób taki lub inny okaz czy właściwość na naszej ziemi się wzięły, jednym słowem słyszymy dość dobrze i wyraźnie język, którym do nas te okazy wieków minionych przemawiają, rozumiemy go nawet do pewnego stopnia, jeżeli o to chodzi, ale nie mamy naukowej świadomości praw, tym językiem rządzących i nie przyszliśmy do istotnej tego języka samowiedzy. Ten brak może zastąpić tylko poznanie zabytków sąsiednich, tych właśnie, które mniej wpływom zachodnim w powstawaniu swem podlegały i z dołu zaspakajały nieraz nasze miejscowe cerkiewne potrzeby, a w skutek tego pośrednio wpływały na to drzemiące kulturalne życie, które z etnologicznym mas rozwojem tak się ściśle wiąże. Do zaspokojenia tego braku, do zadośćuczynienia tej potrzebie, doprowadzićby mogła na większą skalę przedsięwzięta wystawa w Czerniowcach, któraby

objęła wszystko to, o ile możności, co monastery buko-
wińskie w skarbcach swych i zabytkach posiadają. Po-
łączyłby z nią należało wystawę wyrobów ludowych,
któraby dopiero dała właściwe tło do jej obrazu, a sama
przez się otworzyła pole do porównań z naszymi wła-
snymi, a dobrze nam znanymi wyrobami tego rodzaju.
Dla miasta Czerniowiec wystawa taka miałaby przez
samo ściągnięcie na jakiś czas obcych gości, chociażby
tylko uczestników lwowskiego zjazdu, już pewien interes,
dla Bukowiny i jej mieszkańców, dla tych, co są tam
konserwatorami urzędowymi zabytków, niepospolite zna-
czenie. Po zestawieniu dopiero rezultatów naszych lwow-
skich, polsko-ruskich, czy wyłącznie ruskich wystaw
z rezultatami w ten sposób osiągniętymi, doszlibyśmy
do pewniejszych wniosków i spostrzeżeń i do prawdzi-
wie naukowego zrozumienia tych kulturalnych objawów,
które nas na naszej ziemi zastanawiają. Dalszy ciąg
naszego sprawozdania i cały jego przebieg, jak sądzimy,
dość wyraźnie i namacalnie ważność takiej wystawy
wykaże. Wrócimy więc do niej raz jeszcze na zakoń-
czenie tej pracy, obecnie chcieliśmy tylko na samym
wstępie jej potrzebę zaznaczyć.

Można powiedzieć, że punktem środkowym lwow-
skiego ruskiego życia, szczególnie jeśli się na nie ze
stanowiska historycznego zapatrujemy, jest dawne bra-
ctwo, dzisiejszy instytut stauropigialny i z niem zwią-
zana, tak zwana cerkiew wołoska. Charakter tej osta-
tniej odrazu nam tłumaczy pierwiastki kulturalne, które
się na nie składały i je, że tak powiemy, zasobami
swymi karmiły. Budował ją Włoch, nosi ona wybitne
cechy Odrodzenia rzymskiego na sobie z ostatnich jego
rozwój kończących i powstanie baroka poprzedzających
lat, a mimo tego i przytem, ma swe bizantyńskie wła-
ściwości i całe części, tak, że ogólnem wrażeniem do-
brze reprezentuje miasto, na pograniczu dwóch cywili-

zacyj leżące. Jeżeli wejdziemy do jej środka, to na pendentywach podpierających środkową kopułę, a raczej na tych wycinkach sklepiennych, które pośredniczą między kwadratem pola środkowego a kołem stanowiącym podstawę kopuły, widzimy cztery godła herbowe: dwa orły na przeciw siebie, jedno i dwu-głowego, jednego ze snopem Wazów na piersiach, a drugiego ze św. Jerzym zabijającym smoka, tudzież dwie wielkie głowy żubrze, z gwiazdami i półksiężycem. Świadczą one o dobrodziejach cerkwi i o tych krajach, z których środki na jej zbudowanie płynęły. Są to godła Polski, Moskwy i Mołdawii. Dwa pierwsze się równoważą, dwa drugie powtarzając jeden i ten sam motyw, zdają się świadczyć o szczególniejszem ich w akcie fundacyi znaczeniu. W godłach tych jest jakby złożony symbol tych wpływów, które na życie wewnętrzne Rusi oddziaływały. Do nich się dadzą odnieść i z niemi związać wszystkie te prądy, którym kultura ruska w przebiegu swoim ulegała, czy ulegać mogła i których słabsze czy silniejsze ślady bylibyśmy w stanie na okazach naszej wystawy wykazać. Budowa cerkwi, która ciągnęła się długie lata, rozpoczęta na schyłku w. XVI. ukończona została w w. XVII. To też najznacniejsza i główna część tych okazów z XVII. wieku pochodzi. Stulecie to wycisnęło na nich swe piętno. Są tu przedmioty o wiele starsze i późniejsze, ale te giną przy pobieżnym rzucie oka wśród pochodzących z tego czasu. Powiedziałybyś, że najsilniejszy w tej epoce wpływ i nacisk zachodu na wschód wywołał z dołu reakcyę i rozbudził uspione życie, które nam w tych okazach staje przed oczyma. Takie jest najogólniejsze wrażenie wystawy, o której będziemy mówić, tak jak byśmy ją jeszcze dzisiaj mieli przed sobą.

I.

Przegląd nasz podzielimy na kilka działów, odpowiednio do przedmiotów, które same przez się stanowią osobne całości i zaczniemy go od tego z nich, który się tu po raz pierwszy przynajmniej w tym doborze i na te rozmiary pokazał, t. j. od ksiązek. Nie będziemy się zastanawiali ani nad drukami, tak ponętymi dla specjalnych w tym przedmiocie badaczy, ani nad treścią zebranych tu rękopismów, wychodzącą po za granice naszego przedmiotu, ale rzucimy okiem na ornamentację tych ostatnich, tak blisko związaną z samem malarstwem i z początkami wszystkich sztuk w ogóle, a w tym wypadku tem ważniejszą, że stawiającą nam przed oczyma zabytki najstarsze z pomiędzy wszystkich nieledwie na wystawie. Jest to gałąź mało u nas badana, ale tam gdzie chodzi o tego rodzaju sztukę, co ruska, bardzo ważna. Ornamentacya ta jest z natury rzeczy częścią składową jak najszerzej pojętej ornamentacyi bizantyńskiej. Pytanie pierwsze zatem się nasuwa: jaki ma ona w stosunku do tej wielkiej całości charakter i czy się czem dającym bliżej oznaczyć, chociażby tylko w drobnych i mniej na pierwszy rzut oka zwracających uwagę szczegółach, od bizantyńskiej i innych, mających toż samo pochodzenie, wyróżnia? Mamy przed sobą cały szereg ksiąg cerkiewnych, mniej lub bardziej bogato ornamentowanych, zaczawszy od XII. w. — aż po wiek XVII. włącznie. Nie możemy powiedzieć, aby one nas czegoś nowego w całym znaczeniu tego słowa nauczyły. Z wielkiej publikacyi Stasowa można było już mieć porównawcze o tej ornamentacyi wyobrażenie i na zebranych przez tego uczonego okazach poczynić spostrzeżenia, które się tylko tutaj sprawdzają. Ale powtarzamy raz jeszcze, ilość okazów stwierdzających jedną i tęż samą obserwacyę, nie jest rzeczą obojętną.

Od niej zależy możność i siła uogólnienia. To co bez niej było przypuszczeniem lub hipotezą, może stać się na jej podstawie stwierdzonym faktem.

Ornamentacya bizantyńska, a zatem i ruska, o którą nam chodzi, składa się: 1) z tak zwanej zastawki, czyli wstępnej winiety, mającej kształt podłużnego pasa, listwy, belki poziomej, wspartej na belkach pionowych, lub najczęściej prostokątnej tablicy (fig. 37); 2) z inicjałów (fig. 38 i 39) i 3) z figuralnych, miniaturowych, ilustrujących tekst przedstawień. Niezależnie od tych ostatnich, wkraczających już w zakres właściwego malarstwa, częściami jej składowemi są sploty, motywy roślinne i zwierzęce. Sploty te należą do najstarszych pierwiastków ornamentacyjnych ludzkości, są spuścizną upadającego starożytnego świata i zarazem zasadniczą podstawą tak formy zastawek, jak inicjałów w całej rękopiśmiennej ornamentacyi późno- i pochodno-bizantyńskiej, a zatem zarówno serbskiej, bułgarskiej, jak właściwej rosyjskiej i ruskiej. Nie są one zawsze jedne i teżsame. Raz i to w najstarszych stosunkowo pomnikach służy im za wzór i podstawę technika rycia na drzewie, czy metalu, wyglądają jak łamane pod kątem i w składzie swoim najprostsze zygzaki; drugi raz znowu, i to jest najważniejsza ze względu na późniejsze następstwa, wyłącznie tkacka, która w pierwotnych swoich sznurowych motywach zespala się i miesza z zagięciami węzowej i można powiedzieć organicznej natury. Od początku znajdujemy w niej dodane i z razu jakby przypadkowe, na zakończeniach liter, lub na niektórych ich częściach pierwiastki roślinne, powiedziałbyś końce liści, a później i całe gałązki (fig. 38). Liście te nie są naturalistyczne, ale stylizowane i wyglądają jakby były wzdłuż całej swej powierzchni przekrojone i gięte. Busłajew przypisuje ich wzrost i rozwój w ornamentacyi słowiańskiej ciągle odnawianym wpływom bizantyńskim i porównywa je

z gałązką Noego, przypominającą i odświeżającą pamięć ziemi obiecanej, Konstantynopola, Saloniki i Athos¹⁾. Jest rzeczą charakterystyczną, że w ornamentacie rosyjskim i to bez zaprzeczenia pod wpływem azyatyckim bardzo wczesnie wplatają się w tę ornamentację motywy zwierzęce, inne, bardziej fantastyczne i inaczej użyte, jak te, które spotykamy w rękopismach bizantyńskich i to naprzód w inicjałach, a później i w zastawkach, gdzie ich nigdy w ornamentacji tych ostatnich nie widzimy.

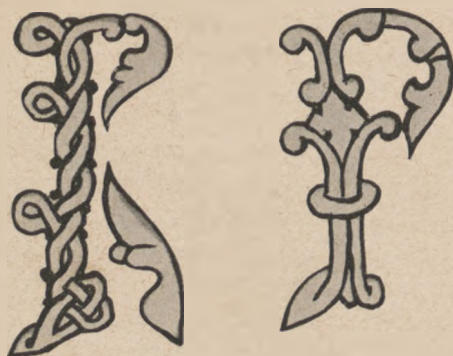


Fig. 38. Inicjały Ewangeliarza z Kryłosu, wiek XII.

W pierwszym zastosowaniu znajdujemy je już w sławnym ewangeliarzu Ostromira z roku 1056—1057 (fig. 39). Nawet rękopisy kijowskie dają nam ich przykłady, wprowadzone w inny sposób, nie zmieszane z literą, ale oddzielone od niej, a raczej nakreślone

na marginesie, jak to się i w późnych pomnikach bizantyńskich trafia²⁾. Otóż wśród rękopismów halickich

¹⁾ Busłajew: *Die Ornamentik in den slavisch-russischen Handschriften des XI.—XIV. Jahrh.* Archiv für Slavische Philologie. 1879. Bd. IV., str. 292.

²⁾ W. Stasow: *L'Ornement slave et oriental d'après les manuscrits anciens et modernes*, 1884—1887, kijowskie rękopisy XI. w. Tabl. XLI. i XLII. bizantyńskie: Tabl. CXXI. Cf. Busłajew, l. c. str. 279. Cf. *Остромирово Евангеліе* (1056—1057 wydane) иждивеніемъ С. Петербурскаго купца Ильи Савинкова, Санктпетербургъ. 1883.

i pochodzących z Rusi Czerwonej nie znajdujemy ich ani śladu. Nie ma ich w ornamentach publikowanych przez Stasowa i nie ma w żadnym z pomników, które tutaj mamy przed sobą. Mylimy się. Jedyne motywy zwierzęce, a nawet potwory wplecione w sam środek zastawki, gdzie się zawsze tak późno dostają, widzieć można w »pandektach« Antiocha z biblioteki metropolitalnej św. Jerzego, z XIV. w. ¹⁾, ale w tym wypadku samo użycie ich oszczędne i tylko w zastawce, a nie w inicjałach, potwierdzać się zdaje regułę. Kodeks ten był zresztą pisany na górze athońskiej, gdzie w jednym i tym samym monasterze spotykali się ze sobą mieszkańcy wszystkich części ruskiego świata i mogli wpływać na siebie nawzajem. Ornamentacya rękopismów, językiem swym wskazujących na Ruś Czerwoną,



Fig. 39. Inicjał w Ewangeliarzu Ostromira, wiek XI.

jest bardzo skromna i zredukowana do najprostszycy danych, a w charakterze najbardziej zbliżona do najdawniejszej bułgarskiej. Krystynopolski »apostoł« z XII. w., w którym dopatrywano się śladów głągolicy, nie ma zastawek, tylko same konturowo cynobrem obwiedzione inicjały, podobnie jak sławny tetraewangelion Kryżosu

¹⁾ A. S. Petruszewicz: Каталогъ церковно-словенскихъ рукописей и старопечатанныхъ книгъ кирилловскаго письма находящихся на Археологическо-Библиографической Выставцѣ въ ставропольскомъ Заведеніи. Lwów. 1888, str. 6.

z r. 1144¹⁾ (fig. 38). Jedyna forma organiczna, jaka się w nich pojawia i to dopiero w XIII. w. — to ręka trzymająca literę, ujmująca ją w pół palcami, jakby przedmiot do ustawienia, lub wyciągnięta w górę i kończąca jej łaskę. Ten charakterystyczny motyw spotyka się w ewangelistarionie buczackim z XIII. w. w takim samym zupełnie zastosowaniu jak w bułgarskich rękopismach tejże samej epoki z biblioteki Werkowicza w Petersburgu, których ornamenty publikował Stasow²⁾. W rękopismach późniejszych XIV. i XV. w. bogaciej, z użyciem złota ornamentowanych i mających starannie wykonane zastawki, jak w tetraewangelionie przemyskim z XIV.³⁾, lub halickim⁴⁾, na papierze już pisanym z XV. w., dekoracja tych ostatnich ogranicza się do samych splotów i zagięć, wijących się i składających na zawsze jednostajny wzór. Wyjątkowo się on zmienia przybierając oryginalniejszy charakter, jak w nomokanonie Andrzeja Stefanowicza Paleniczicza z XV. w. ale zwierząt i potworów w nim nigdzie nie ma⁵⁾. Kiedy w całej ornamentacji rosyjskiej północnej i wschodniej litera pod tym ornamentacyjnym porostem ginie, kiedy zwierzęce formy i motywy zespolone ze sznurowymi lub węzowymi splotami w miarę czasu coraz większą odgrywają rolę i w XIV. w. dochodząc do kulminacyjnego

¹⁾ Stasow, l. c. Tabl. XLIV., Petruszewicz, l. c., str. 4. Cf. Petruszewicz: Крат. истор. извѣстiе о введенiи Христiанства въ предкарпатскихъ странахъ во времена Свв. Кирилла и Меодiя etc. Lwów. 1882, 73.

²⁾ Petruszewicz: Каталогъ, str. 5. Cf. Stasow, l. c. Tabl. V. i IV.

³⁾ Z katedry gr. kat. w Przemyśle, Petruszewicz: Каталогъ l. c. str. 6 i 7.

⁴⁾ Z biblioteki metropolitalnej we Lwowie, Petruszewicz: Каталогъ l. c. str. 7.

⁵⁾ Z biblioteki metropolitalnej we Lwowie, Petruszewicz, str. 8.

punktu w postępowym swoim rozwoju, tworzą chaotyczne i niepodobne do rozwikłania węzły, zacierające wszelki jej ślad, tutaj zatrzymuje ona swój kształt zrozumiały i mimo ozdób pierwotny, a zatem o wiele wniejszy bizantyńskim i starobułgarskim tradycjom.

Uczni rosyjscy dowiedli, że strój chłopa wielkoruskiego jest strojem tatarskim, a jeden z nich twierdzi, że strój prawdziwie ruski zachowali jedynie Rusini podkarpaccy¹⁾. W dekoracyi tkanin też samą różnicę wykazał Stasow²⁾. Wyroby ludowe Rosyi właściwej, całą swą oryginalność, jak to widać z jego dzieła o rosyjskich ludowych ornamentach, zawdzięczają temu bogactwu przedstawień zwierzęcych i obrazowych, które pod najdawniejszych czasów sięgającym wpływem buddajskim i azyatyckim powstały i których śladu nie ma w tegoż samego rodzaju wyrobach Rusi zachodniej i południowej. Pokazuje się z tego, że i do ornamentacyi rękopiśmiennej stosuje się toż samo spostrzeżenie.

Ale to nie wszystko. Zastawki i inicjały nietylko rosyjskie, ale i bułgarskie, a te ostatnie zwłaszcza w XII. w. są pokryte w ramach konturów zakreślających ich sploty i kształty punktami czarnymi lub czerwonymi. W ten sposób sploty te, jak twierdzi Busłajew, przypominają jakby metalowe, gwoździami obite obręcze, lub szlaki nierównym ścięciem do kształtów przyszycie. Mają one wedle niego charakter naczyń wykopanych w kurhanach, czy też najpierwotniejszych tkackich ozdób, a wskutek tego do pewnego stopnia styl przedhistorycznych wykopalisk³⁾. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że pochodzenie tych punktów i kropek jest

¹⁾ Gołubiński: *Исторія русской церкви*. Moskwa. 1861. T. II, str. 219—220.

²⁾ W. Stasow: *L'Ornement national Russe*. St. Petersburg. 1872, str. XI—XIX.

³⁾ Busłajew, l. c., str. 292.

o wiele prostsze i ma początek swój, jak wiele pierwotnych barbarzyńskich motywów, w nieporozumieniu. Węże bizantyńskiej ornamentacyi mają nieledwie zawsze uwydatnioną groszkowaną i łuskowatą swą, mimo ślizgiej powierzchni, powłokę, kreskami lub punktami, które w naśladownictwie słowiańskiem zastosowane zostały do wszystkich splotów i przez pewien czas pewnej kategorii pomników nadały tak odrębną cechę¹⁾. Otóż tego rysu na żadnym z nam znanych rękopismów południowo-ruskich, tak publikowanych przez Stasowa, jak zebranych tutaj i pochodzących z Rusi kijowskiej czy halickiej, nie widać. Zastawki i inicjały ich są wskutek tego we wszystkich jednakowo jasne i bez tej dodatkowej pstrocziny skromniejsze.

Pozostaje barwa. Widzieliśmy, że ornamentacya naszych rękopismów, czego się z góry zresztą domyślać należało, jest najbardziej co do formy pokrewna bułgarskiej. Różni się ona jednak niezależnie od podniesionych szczegółów, tak od tej ostatniej, jak bizantyńskiej, rosyjskiej i innych słowiańskich, oszczędniejszem użyciem barw. W najstarszych pomnikach XI. i XII. w. skala jej kolorystyczna ogranicza się do kolorów żółtego, czerwonego i niebieskiego. W XIII. w. spotykamy dość często użyty i kolor zielony, ale zawsze te barwy w stosunku do tła odgrywają o wiele mniejszą rolę niż w tamtych i w zestawieniu ze sobą nie tworzą tak silnych kontrastów.

Nakoniec właściwe miniatury i figuralne przedstawienia najrzadziej się tutaj zjawiają. W ewangeliarzu chełmskim z XIII. w., którego podobiznę mamy przed sobą, jest 3 ewangelistów, z tych jeden Marek przed-

¹⁾ Cf. Stasow: *L'Ornement slave et oriental d'après les manuscrits*: Tabl. CXXIV. lit. B fig. 4. Tabl. CXXV. fig. 21. T. CXXII.

stawiony ze swoim symbolem, czyli ze lwem trzymającym w łapach księgę¹⁾. Tetraewangelion halicki z XV. w. ma 4 ewangelistów. Są oni malowani gwaszem jakby przez szablon, mają wszyscy włosy białe, żadnych symbolów i przy Janie nie ma tak często powtarzającego się Prochora²⁾.

Streszczając się przychodzimy do przekonania, że ornamentacya ta jest o ile możności najelementarniejsza i najprostsza, że najwierniej i najdłużej trzyma się pierwotnych wzorów i że te nawet na swój użytek upraszcza. Oryginalność jej jest przedewszystkiem ujemna, polega prędyj na tem, czego w niej nie ma, niżeli na tem, co w niej jest. Ze wszystkich słowiańskich i zdobiących pomniki cyrylicą pisane jest bezwątpienia najuboższa, ale zarazem kto wie, czy nie najmniej surowa i barbarzyńska. Sama przez się i pod wpływem innym, czy to z południa czy ze wschodu płynącym, się nie rozwija i nie uzupełnia i już dla tego samego staje się dostępnejsza dla wpływów zachodnich. Nic też dziwnego, że w niej ślady tego wpływu bardzo wczesnie spotykamy. Tetraewangelion munkacki z XVI. w. w wielkich swoich inicjałach wykazuje wpływ gotycki³⁾. W nomo-

¹⁾ Ewangeliarz chełmski XIII. w. z bibliot. moskiewskiego rumiancowskiego muzeum, nr. 106 (zob. Batiuszko: *Холмская Русь, Выпускъ VIII*. St. Petersburg. 1885). Jest on ze wszystkich stosunkowo najzdobniejszy. Z tych ewangeliarzy *apra*kos, czy *opra*kos, które Włodzimierz Wasilkowicz Wołyński z taką hojnością rozmaitym cerkwiom w Brześciu, Kamieńcu litewskim, Lubomli czy Przemyślu, rozsyłał i które w części sam własnoręcznie pisał, nic nas, o ile wiemy, nie doszło. Sądząc z opisów i wzmianek współczesnych odznaczały się one więcej bogatą oprawą, niż ornamentacya malarską: Cf. *Ипатіевская Лѣтопись, Полное Собр. Русе. Лѣтописей*. Petersburg. 1843. T. II., str. 222 i 223.

²⁾ Petruszewicz: *Каталогъ*, str. 7.

³⁾ Stasow: *L'Ornement slave et oriental d'après les manuscrits*. Tab. XLVIII.

kanonie księcia Aleksandra Czartoryskiego, syna Fedora, z księżniczki Ostrogskiej, jak się zdaje, urodzonego, a późniejszego wojewody wołyńskiego, z r. 1565 zastawka jest mimo swej konturowej prostoty bardzo charakterystyczna ¹⁾. Okrągłości jej bizantyńskich spłotów zostały kątowno połamane, ślad ich pochodzenia się zatarł i w pola czy w tarcze w ten sposób przez ich sieć utworzone wpisał się motyw ulubiony średnich wieków, dobrze nam z obrazów i z liturgicznych zachodnich tkanin znany, rozkwitły owoc granatu. Nomokanon pisany półstawem na papierze z monasteru krechowskiego świadczy wyraźnie o epoce Odrodzenia ²⁾, a na tetraewangelionie peresopnickim u Stasowa ³⁾, piśnianym przez Michała Wasilewicza, syna popa z Sanoka w monasterze św. Trójcy w Zasławiu w r. 1556—1561, są ornamenty renesansowe tak bogate i w takiej pełni rozwinięte, a nawet tak wpływ włoski, w ramach złotych barwnymi roślinnymi palmetami i arabeskami pokrytych znamionujące, jak w najpiękniejszych graduałach biblioteki kapitulnej krakowskiej z XVI w. Jeżeli z jednego przykładu sądzić można, to w w. XVII., z po za tego silnego i zawsze przewagą swą panującego renesansowego rozkwitu, podnoszą się znowu późne bizantyńskie, w poprzedniej epoce nieledwie zupełnie przygłuszone pierwiastki. Dowodziłby tego tetraewangelion z r. 1602, pisany przez Błażeja z Gromna, a malowany przez Andrzeja Paleniczkę, którego próby ogłosił Stasow ⁴⁾. Są w nim motywy przypominające ornamentacje naszych najpiękniejszych ikonostazów.

Mamy tu jeszcze jeden rękopism zupełnie innego rodzaju, któremu się przyjrzeć warto. Jest to tetraewan-

¹⁾ Petruszewicz: Каталогъ, str. 9.

²⁾ Tamże, str. 11.

³⁾ Stasow, l. c. Tabl. XLVII.

⁴⁾ Tamże, tabl. XLVIII.

gelion XVII. w. z rozkazu mołdawskiego metropolity Athanaziusza Krimkowicza przez Teofila, mnicha monasteru woronieckiego pisany w r. 1615, a przez Stefana z Suczawy malowany w r. 1617 ¹⁾). Musiał on być przeznaczony dla monasteru w Krechowie, którego początek datuje od r. 1613 ²⁾), ponieważ na miniaturach zdobiących go ewangelistów przedstawiony jest klęczący Topolnicki, ihumen krechowski, jak o tem napisy świadczą. Należy obecnie do biblioteki uniwersyteckiej lwowskiej i ma w całym tych słów znaczeniu wybitny późno-bizantyński charakter. Wpływów zachodnich nie podobna w nim szukać. Stanowi on część tych bogato ilustrowanych ksiąg liturgicznych, którym równych między właściwie ruskimi znaleźć trudno. Oprócz wielkich miniatur przedstawiających ewangelistów, do każdego rozdziału dołączone są liczne i starannie malowane sceny odnośne do tekstu. Tak jak wszystkie miniatury bizantyńskie tych czasów noszą one w sposobie wykonania ślad wpływu emaliowej techniki. Draperye są konturowane w fałdach złotem, przypominajacem nici metalu, rozdzielające od siebie barwy emalii. Ostateczny upadek starej sztuki z nich do nas przemawia tą zgrzybiałością, która graniczy z dzieciństwem. Sceny ewangeliczne tak wyglądają jakby były wyjęte z jakichś ludowych podań, przekształconych w wyobraźni ciemnego i przesądnego mnicha. Nie możemy wchodzić w szczegóły, które przy całej swej powadze budzić uśmiech mimowolnie muszą. Cuda grają w nich największą rolę i powtarzają się nieraz jedne i te same z rozmaitymi wariantami. O rysunku i formie nie może być mowy. Niekiedy motywy

¹⁾ Petruszewicz: Каталогъ, str. 12—13.

²⁾ O założeniu krechowskiego monasteru: Petruszewicz: Сводная галицко-русская Лѣтопись съ 1600 по 1700 годъ. (Литературный Сборникъ издаваемый галицко-рускою Матицею). Lwów. 1874, str. 48.

są tak stare, jak chrześcijańska tradycja. Opętani są zawsze zupełnie nagi i z czubkami warjatów na głowach. Św. Piotr, aby dojść po falach suchą nogą do nakazującego mu wiarę Chrystusa, rozebrał się do naga, aby sukien nie zamaczać i t. d. Nie można zaprzeczyć, że ikonograficznie kodeks ten nie jest bez pewnej wartości. Są w nim dodatki i uzupełnienia w motywach scen niektórych, które domyślać się każą jakichś nieznanych i tylko w atmosferze wschodnich monasterów mogących się porodzić legend. Trzeba by jednak porównać całe szeregi ewangeliarzy należące do tej samej kategorii, żeby się przekonać czy tak jest rzeczywiście i czy to, co ma pozory nowości, nie jest kopią zmienionego do niepoznania przez ciągłe powtarzanie oryginału. W każdym razie daje on nam dokładne pojęcie o moralnym i umysłowym stanie tych monasterów mołdawskich, które z naszymi na Rusi Czerwonej miały ciągłe stosunki i w nich ducha zachodowi wrogiego i do reform uprzedzonego podtrzymywały.

II.

Po miniaturach przychodzimy do obrazów. Najbardziej zwracają naszą uwagę te, które mają charakter ludowy, pochodzą z oddalonych od szerszych dróg życia wiejskich cerkiewek, lub też nawet powstałe w większych miastach, dają nam wyobrażenie o tem mieszczaństwie ruskim XVII. w., które łączyło się w bractwa i żyło w znacznej części innem życiem, jak reszta społeczeństwa, nie będąc jednak w stanie wydzielić się z niego zupełnie i poddać wpływom panujących prądów czasu. Okazy należące, tak do jednej, jak do drugiej kategorii, nie mają znaczniejszej artystycznej wartości. O właściwej sztuce nie może być mowy, skoro się o nich wspomina, ale tam, gdzie chodzi o psychologiczne ludowe

czy narodowe właściwości, nie są one bez znaczenia. Do produktów tego rodzaju należy szereg obrazków malowanych klejowemi farbami na podkładzie gipsowym i drzewie i pochodzących ze zniszczonych czy na skłód wyrzuconych wiejskich ikonostazów. Między niemi nie pozbawionym jest pewnego uroku małej obrazek Bogarodzicy (sala VI. nr. 38). Typ matki Rusinki z okolic Kołomyi, z rzędami koralu różnobarwnych na szyi i z dzieciątkiem na ręku — kopia, czy oryginał? ¹⁾ Z podmatowych i brudnych tonów odłupanej tu i owdzie farby, przemawia prawda szczerego i naiwnego uczucia, które ma wdzięk i woń polnego kwiatu. Inny zupełnie charakter mają obrazki przedstawiające ewangelistów, sala VII., nr. 29, 30, lub chustę św. Weroniki z głową wąsatego i dobrze wykarmionego Chrystusa na niej ²⁾. Jeżeli prawdą jest, jak to słusznie powiedziano, że każdy naród i każda epoka w kształtach swych bogów, Chrystusa, czy świętych, najlepiej wypowiada swój ideał, to zaiste ci ewangeliści i ten Chrystus mało pochlebne dają nam wyobrażenie o ideale, który malarzom tych obrazków przyświecał. Trudno sobie wyobrazić w tem zastosowaniu coś bardziej monstrualnego. Ewangeliści wyglądają jak kupcy wołów na jarmarku w Perehrynce, skąd te obrazki pochodzą, jeśli wiosieczka ta ma jarmarki, o czem wąpimy, a Chrystus (sala IX., nr. 1) tegoż samego pochodzenia, jak rzeźnik w karczmie i to jeszcze na chuście Weroniki! Typy nie są właściwie ruskie, ale w każdym razie należą do jednej z tych wschodnich ras, których nie było brak wówczas na Rusi halickiej. Jeżeli gdzie to tutaj czuje się w całej

¹⁾ Izidor Szaranewicz: *Katalog archeologiczno-bibliograficznej wystawy instytutu staupigińskiego we Lwowie*. Lwów. 1888, str. 67.

²⁾ Tamże, str. 75 i 86. Sala IX., nr. 1.

drastycznej prawdzie, to zdanie starego Xenophanesa, że człowiek zwykł bogów swych kształtować na własne swe podobieństwo i gdyby miał głowę końską, toby takie same głowy na ich ramionach osadzał. Zastanowiliśmy się nad tymi obrazkami, tembardziej że są malowane na tłach prasowanych o dawnych, gotyckie czasy przypominających wzorach i że należą w swoim rodzaju do rzadkości. W każdym razie tak w pierwszym jak w drugim wypadku, mamy w nich przed sobą produkty ludowego malarskiego rzemiosła i to widziane z dwóch stron odwrotnych a do pewnego stopnia dopełniających się nawzajem. Z jednej strony mówi w nich do nas naiwne i szlachetne, głębsze uczucie, a z drugiej równie naiwna brutalność. Tradycya na nich nie ciąży, żywy naturalizm w nich przedewszystkiem przeważa, w pierwszym dostrojony do wschodnich, w drugich do zachodnich, bardzo dalekich stylistycznych wspomnień. Staurpigiálny instytut wystawił obraz z końca XVII. w. miejskiego pochodzenia ¹⁾. Przedstawia on wejście N Panny do świątyni i z tego względu zwraca uwagę, że stawia przed nami rzadki, a tak dla tych wschodnich kresów charakterystyczny przykład średniowiecznych tradycyj, przedstawiających zawsze sceny święte w strojach sobie współczesnych i to w tak późnej epoce. Tak Marya sama, jak kobiety jej otoczenia wyglądają jak mieszczyki lwowskie tych czasów, ubrane z pewną wykwiutnością nie pozbawioną pretensyi i świadczącą o modzie.

Z innego stanowiska i dla zupełnie innych powodów należy się przyrzyć tak zwanym »namiestnym« obrazom, które są własnością cerkwi w Uhnowie, sala VI. nr. 13 i 14 ²⁾. Jaki rezultat wydać może połączenie wpływów zachodnich z bizantyńskimi tradycjami,

¹⁾ Idem. str. 88, sala IX., nr. 15.

²⁾ Idem. str. 64.

sprawdza się na nich w pełni, mimo tego, że są popsute i tu i owdzie przemalowane. Matka Najświętsza i Chrystus, w całych postaciach i bogatych, silnie malowanych sukniach siedzą na srebrzystych barokowych tronach, o poprawnym i malowniczym rysunku i występują z uroczystą i imponującą powagą ze złotego tła. Przy całym zniszczeniu i częściowem zatarciu form, znać w tych obrazach pierwotny blask kolorytu i ten pociągający a trudny do bliższego określenia nastrój, który nas uderza w ikonostazach z Rohatyna i z Bohorodczan. Tak tutaj, jak tam, to zespolenie się dwóch wpływów zachodniego i wschodniego ma sobie właściwy urok. Realizm zachodni w martwe kształty wlewa życie, a tradycje bizantyńskie dają mu szlachetność i podniosłość stylu, której by sam przez się nie miał. Można powiedzieć, że obrazy te przy innych i jakich tutaj z charakterem zachodnim nie brak, najlepiej reprezentują wpływ Polski na cerkiewną sztukę.

Są tu jednak i takie, których pochodzenie moskiewskie zdaje się nie ulegać wątpliwości. Należą do nich niewielkie, stosunkowo może najmniejsze z pomiędzy tych, które zapełniały ściany wystawy — obrazki, o bardzo starannej, wiernej dawnym tradycjom technice, z miniaturową nieledwie starannością malowane i robiące wrażenie emalii na blasze. Sala VII. nr. 21, 22 ¹⁾), a może i inne im pokrewne, których numerów nie pamiętamy. Nie dawno zmarły Gołowacki miał je przywieść z Moskwy, jeżeli wieść nie myli. Mają one zupełnie różny charakter od tego wszystkiego, co nam pod tym względem i na tem polu przedstawiają inne okazy. Na pierwszy rzut oka widać, że miejscowe i właściwe ruskie obrazy pod każdym względem się bardziej zbliżają do zwykłych kościelnych polskich, jak do tych,

¹⁾ Idem. str. 74.

które tutaj wyglądają, jak w innym świecie i w obcej sobie atmosferze. Co je przedewszystkiem odznacza, to nadzwyczajna, jakieśmy mówili, dokładność techniki, równomierna tak w sposobie malowania, w samych figurach drobniutkich scen otaczających Zmartwychwstanie Chrystusa i Matkę Boską, jak w nimbusach i ramach srebrnych, pięknym filigranem wykonanych i złożonych, którym łagodny ton patyny malowniczości dodaje. Draperye i kontury są w nich niekiedy liniami złotem oznaczone, tak jak w ewangeliarzu mołdawskim, o którym wyżej była mowa, z tą jednak różnicą, że tradycye dobrych szkół, a może jakaś inna siła zachowała te przedstawienia od upadku, który jest w scenach ewangeliarza widoczny. Jeżeli tam znać bizantynizm wschodnich monasterów rozkładający się sam w sobie, to tutaj widać jakiś azjatycki wpływ. Możemy się mylić, ale przy wszystkich swych bizantyńskich cechach przypominają nam one blaskiem swym i drobnostkową precyzją laki i komórkowate emalie japońskie i chińskie.

Przekwitły bizantynizm reprezentują bardzo wymownie obrazy pochodzące z cerkwi w Tyliczu, koło Muszyny ¹⁾, uderzające odrębnym również od tego wszystkiego, co z innych części Rusi pochodzi — charakterem i mimo wszystkich różnic, wskazujące na jedno i toż samo źródło co tetraewangelion mołdawski i ikony, jakie w monasterach bukowińskich widzieć można. Znać w nich drogi prowadzące przez Słowaczną węgierską wprost z dalekiego i południowego Wschodu. Wielki szczególnie obraz na 0,85 wysoki, a na 5 metrów długi i jak to widać jeszcze w części obcięty godzien jest bliższej uwagi. Przedstawia wśród szeregu świętych i archaniołów Gabryela i Michała, Chrystusa jako archireja. Wszyscy święci razem z Chrystusem o kształtach

¹⁾ Sala VIII., nr. 48, 49, 50, ibidem, str. 95 i 96.

nieproporcjonalnie długich i piernikowych karnacyach, wyglądają jakby życie spędzili w Tebaidzie i karmili się tylko miodem i szarańczą. Sztywność w kształtach i ruchach i ta bizantyńska *proskynesis*, z którą się przed Chrystusem kłonią, przyczynia się jeszcze do podniesienia tego wrażenia. W wykonaniu jest widoczny szablon, ale pełen charakteru. Modelunek i fałdy draperyj uwydatnione białą farbą na ciemniejszym tle, z tą ostrością, która przypomina miniatury bizantyńskie z ostatnich czasów upadku i zdaje się być skromnem naśladownictwem podobną rolę odgrywającego złota emalii. Mandorla wielka, w której umieszczony jest tron Chrystusa, spoczywającego nogami na ognistych cherubach, składa się z prostych geometrycznych, cyrklem zakreślonych linii, wpisanych jedna w drugą, co razem robi wrażenie jakiegoś abstrakcyjnego szematu, Archaniołowie mają opaski na czołach z końcami warczącymi w powietrzu, a w rękach trzymają kule kryształowe, których przejrzystość zdaje się być rozmyślnie uwydatniona. W starych rosyjskich podlinnikach czytamy ¹⁾, że skoro postanowienie jakieś, czy rozkaz powstanie w myśli Przedwiecznego, wtedy końce tych opasek, tak zwane »słuchy«, czy »toroki«, jakby wiatrem poruszone, zaczynają szeleścić koło uszu archaniołów, i dają im znak. Każdy z nich podnosi wtedy kulę, którą trzyma w dłoni i widzi w niej jak w zwierciadle to, co ma wykonać (porów. str. 403 fig. 33).

Wypada okiem rzucić jeszcze na jeden przedmiot należący do tego działu. Jest nim gliniana tablica glazurowana z popiersiem Bogarodzicy trzymającej dzieciątko na ręku i podpisem: »Mikołaj Kowalski, malarz,

¹⁾ Вустайев: Исторические Очерки Русской народной словесности и искусства. Petersburg. 1861. Т. II, стр. 297, nota (podlinnik hr. Strogonowa).

1811.« Pochodzi ona z gór huculskich, jest dzisiaj własnością muzeum imienia Dzieduszyckich we Lwowie i przypomina, przy innym formacie i innej treści przedstawienia, mniej więcej znane kołomyjskie kafe. Pierwszy to przykład, jaki widzimy, tej ludowej techniki, sięgającej początkiem swym dawniejszych wieków, zastosowanej do religijnego i kto wie czy nie cerkiewnego przeznaczenia. Domorośły artysta nie tworzył ornamentu, ale święty obraz i z dumą się całym imieniem i nazwiskiem na swem dziele podpisał. W wykopaliskach starożytności w Haliczu znalezione były majolikowe płyty, żółte i zielone, pochodzące bezwątpienia z cerkiewnych dekoracyj. Roku zeszłego niejaki pan Sterian przedłożył francuskiemu towarzystwu »Société nationale des antiquaires de France« w Paryżu, skorupy majolikowe XV. wieku z kilku cerkwi mołdawskich fundowanych przez Stefana W. ¹⁾. Byłoby rzeczą pożądaną móc porównać ze sobą wszystkie te wyroby i przekonać się czy i jaki jest między nimi związek, chociażby tylko pod względem barw, polewy i technicznego wykonania?

III.

Z innych przedmiotów tak zwanego przemysłu artystycznego nie ma tu okazji pierwszorzędnych, ale tych się nikt nie spodziewał. Wierni naszemu zadaniu będziemy się starali uwydatnić, podnieść i o ile możności wytlómaczyć te z nich, które jakieś kulturalne mogą mieć znaczenie i dotykalnie świadczą o stosunkach Rusi z tymi lub owymi krajami i o wpływach, które na nią oddziaływały. Mówiliśmy już na wstępie, że okazy tutaj zebrane w najznacniejszej części datują z XVII. w., że

¹⁾ 7 marca 1888 r. Zob. *La Chronique des Arts et de la Curiosité*. Année 1888, str. 85.

dowodzą one jakiegoś zaczynającego się budzić życia, wywołanego przez reakcję przeciw najsilniej na nią działającemu zachodowi, ale że obok nich są i o wiele starsze. Takimi są przedewszystkiem dwa krzyże emaliowane: sala III. nr. 127 i 129¹⁾. Pierwszy jest własnością narodnego domu, drugi nieoznaczonego w katalogu właściciela. Oba bez najmniejszej wątpliwości zachodnie i pod względem charakteru i techniki wykonania, tudzież rodzaju zdobiących je emalii interesujące. Nie są one starsze nad w. XII. a może i pierwszą połowę XIII. Należą, zwłaszcza ten, któryśmy już raz na poprzedniej wystawie widzieli i który był publikowany w albumie pana Wierzbickiego *zu den zahlreich erhaltenen kleinen Kruzifixen, deren Rohheit oft auf ein sehr frühes Alter zu weisen scheint*, jak się wyraża jeden ze specjalnych znawców w tym przedmiocie²⁾. Zdają się oba mieć pochodzenie nadreńskie. Jeżeli nas pamięć wrażenia nie myli, to jeden jest wykonany techniką pośrednią między tak zwaną emalią komórkowatą a żłobkowaną, a drugi wyłącznie tą ostatnią. Dwie są średniowieczne emalie, co do pochodzenia swego, jedna nadreńska, a druga limuzyjska, od miasta Limoges we Francyi, tak nazwana. Rozpoznanie dokładne i pod każdym względem pewne jednej i drugiej i rozróżnienie ich od siebie jest bardzo trudne i dotąd na niepewnych oparte podstawach. Powszechnie dzisiaj tę z nich, w której przeważa użycie barwy czerwonej i jasno-turkusowej, przy zielonej i żółtej i która wskutek tego jest żywsza kolorystycznie i jaśniejsza w ogólnem wrażeniu, odnoszą do Limoges i nazywają francuską. Przeciwnie zaś tę, w której barwy czerwonej nie ma, lub ta w niej odgrywa

1) Szaraniewicz: Katalog str. 32 i 33.

2) Jakob von Falke: *Das Deutsche Kunstgewerbe, Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin. Grote. 1887, str. 49.

rolę dodatkową i mało zwracającą na siebie uwagę, a zatem jest ciemniejsza i mniej efektowna, przypisują prowincyom nadreńskim i wielkim centrom kościelnego życia w ich arcybiskupich stolicach, a zatem Niemcom¹⁾. Wrażenie najogólniejsze, jakieśmy z naszych krzyżów odnieśli, domyślać się pozwala, że oba najprędzej i najprawdopodobniej mają to ostatnie pochodzenie. Jeżeli da się przypuścić, że są one w kraju od wieków i że się nie zabłąkały tutaj już w naszych czasach drogą handlu, czy daru — to wnosić można, że datują epoki Daniły, kiedy stosunki Rusi z Zachodem rozpoczynały się na wielką skalę i w następstwach swych pozostawiły ślady w architektonicznych współczesnych pomnikach.

Oprócz tych obcych i żadnego bezpośredniego z Rusią nie mających związku zabytków, jest tu cały szereg wyrobów złotniczych do cerkiewnego przeznaczonych użytku i przeważnie miejscowych. Jak w XVII. wieku kwitło złotnictwo we Lwowie, najlepiej świadczy wspaniały, wybornie odkuty i z wielką wydatnością i wprawą w ozdobach i płaskorzeźbowych popiersiach ewangelistów modelowany, srebrny, złożony krzyż Andrzeja Kasianowicza z roku 1638. Mimo swego ruskiego napisu i fundacyi bractwa stauropigialnego, które go wykonać kazało, ma on przy gotyckich reminiscencyach wybitny charakter przekwitającego Odrodzenia²⁾. Wy-

¹⁾ Jakob von Falke: *Das Deutsche Kunstgewerbe, Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin. Grote. 1887, str. 49 i 50.

²⁾ Szaraniewicz: Katalog, sala III., nr. 1, str. 12 i 13. Już po napisaniu tej pracy doszła nas piękna książka Władysława Łozińskiego: *Lwów starożytny*. 1889. (I. Złotnictwo lwowskie w dawnych wiekach), która przy znacznym zasobie po raz pierwszy ogłoszonych a wielkie światło na dzieje naszej kultury rzucających materyałów, bardzo dokładnie i ściśle ten krzyż opisuje i daje wyborne jego podobizny. Zob. str. 86—91.

łącznie zato wschodnią cechę mają złotnicze cerkiewne aparaty mołdawskie, których jest tutaj dość znaczna ilość. Niektóre z nich są darami wojewodów mołdawskich dla lwowskich cerkwi, a drugie pochodzą ze spadku po metropolicie suczawskim Doziteuszu, który po nieszczęśliwej wyprawie Jana III. na Wołoszczyznę w roku 1686, razem ze skarbami swej metropolii przeniósł się do Polski i osiadł naprzód w Stryju, a później w Żółkwi, gdzie w r. 1693 zakończył życie. Trudno jest w każdym pojedynczym wypadku na pewno powiedzieć, co się z aparatów, które się na obu wystawach lwowskich przesunęły przed naszymi oczyma, do tego spadku odnosi. Inwentarze pozostałości po metropolicie, spisane zaraz po jego śmierci, a któreśmy w »Sprawozdaniach komisji historii sztuki« publikowali ¹⁾, są zanadto pobieżne, aby zawsze do bliższej determinacji dawały podstawę. Nie możemy tego twierdzić odnośnie do trzyramiennego, srebrnego i złożonego krzyża z filigranem z roku 1487, wojewody Aleksandra, jak chce napis, wedle katalogu ²⁾. Z dwóch opraw ewangeliarzy srebrnych, złożonych, pokrytych grubemi płaskorzeźbami, jednej będącej własnością stauropigialnego instytutu, a drugiej XX. Bazylianów w Żółkwi i publikowanych przez pana Wierzbickiego ³⁾, tylko ta ostatnia jest w inwentarzach tych wymieniona w sposób dosyć wyraźny. Obie wykonane były dla Suczawy, jedna przez bractwo »Zuhrawskoje«, którego zagadkową nazwę tłumaczy uczeni rumuńscy

¹⁾ Maryan Sokołowski: *Spadek po metropolicie suczawskim Doziteuszu i jego losy*. Sprawozdanie komisji do badania historii sztuki. T. IV. Z. 2. 1889.

²⁾ Szaraniewicz: *Katalog*. Sala III., nr. 32, str. 18. Napis ten jest nam nie zupełnie zrozumiały, gdyż w r. 1487 panował Stefan W. a nie Aleksander.

³⁾ *Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie w r. 1885*. Lwów. 1885. Tekst str. 9. Tabl. XXX. i XXXI.

pochodzeniem z głośnego monasteru Zographu na górze Athońskiej¹⁾, w r. 1570, a zatem za hospodara Bohdana Łopuszanina (fig. 40), a druga przez niejakich Dragnę i Iliję Kamarasza w r. 1594, czyli w przeddzień rządów Jeremiasza Mohiły. W głównych przedstawieniach wybijane czyli trybowane, w ornamentach ram odciskane na formie czyli stanzowane, a następnie cizelowane dłu-tem na zewnątrz, mimo wszystkich cech upadku nie pozbawione są one charakteru.

Forma, styl i technika wyrobu takich bogatych opraw jest tradycyjna w świecie bizantyńskim. Oprawy liturgicznych ksiązek należą do najdrogocenniejszych zabytków, jakie nam sztuka bizantyńska pozostawiła i jakie w spuściźnie po niej zdobią dziś najświetniejsze skarbcce kościelne zachodu. Szczepy, które pierwszą kulturę z Bizancyum przyjęły, odziedziczyły z nią razem ten zwyczaj i tę tradycję. Wedle świadectwa latopisów w XIII. wieku cerkwie w Chełmie, Włodzimierzu, Przemysłu, Czernichowie i Lubomli posiadały z daru Włodzimierza Wasilkowicza Wołyńskiego, ewangeliarze »okute srebrem i złotem«, sadzone perłami, czy też »obciążone purpurą« i zdobne w przedstawienia świętych, emaliowane i wypukłe, na złotych blachach. Na wystawie paryskiej z r. 1861 można było widzieć cały szereg opraw takich, po większej części srebrnych, o wypukłych przedstawieniach i złożonych, lub nawet zupełnie złotych, z monasterów mołdawskich i wołoskich, znajdujących się obecnie w muzeum w Bukareszcie. Niektóre z nich wymieniliśmy we wspomnianej naszej pracy w *Sprawozdaniach*²⁾. Głośna jest taka oprawa

¹⁾ J. Bianu: *Insemnari Istorice si Archive Galitiene*. (Sprawozdanie z poszukiwań archiwalnych w Galicji, przedłożone Akademii rumuńskiej w r. 1885). Bukareszt. 1886. Str. 12, nota.

²⁾ Zob. *Ипатіевская Лѣтопись*, l. c. str. 222 i M. Sokołowski, l. c. str. 102, nota.

pokryta figurami świętych, tudzież scenami Pisma arcybiskupa Maksyma z roku 1514 w monasterze Krusedol, tym Pantheonie serbskim, jak się wyraża Kanitz, którą »złatar« Piotr Smederowicz, za hegumena Sylwestra wykonał, a opisał Szafarzyk w swej *historyi serbskiej*



Fig. 40. Żółkiew. — Oprawa Ewangeliarza bractwa Zuhrawskiego, z Suczawy, r. 1570.

*literatury*¹⁾. Kto wie, czy nie godniejszym jeszcze uwagi ewangeliarz w Iasak, w Syrmii, którego środkowe figury »o mistrzowskim rysunku, przypominają dürerowską szkołę, a boczne mają bizantyński charakter«. Dla nas jest rzeczą interesującą, że te ostatnie mają grzbiety,

¹⁾ P. J. Szafarzyk: *Geschichte der Serbischen Literatur*, ed. J. Jireczek. Prag. 1865, str. 174.

z łańcuszkowych pasów: »aus einem Kettengürtel von kleinen, sehr gleich gearbeiteten Silbergliedern«¹⁾, tak jak nasze mołdawskie (fig. 40), a zupełnie różne od tych, których pochodzenie miejscowe zdaje się być niewątpliwe, jak np. ewangeliarz krechowski, wystawiony tutaj.

Jeszcze słowo o jednym przedmiocie, który do złoćnictwa nie należy. Jest to krzyż drewniany, pokryty drobnymi i jakby przez lupę, chociaż bardzo misternie wyrobionemi scenami Pisma, który wojewoda mołdawski Miron Bernawski, jak wiadomo w roku 1635 ścieży w Konstantynopolu, na rok przed śmiercią nadesłał w darze cerkwi wołoskiej, przy jej poświęceniu²⁾. Należy on do kategorii tych wyrobów, które są specjalnością mnichów góry athonńskiej i rozchodzą się po całym bizantyńskim Wschodzie, świadcząc o cierpliwości tych »którzy dla wieczności żyją.« Trud włożony w wykonanie każdego szczegółu, można tylko porównać z tym uporem, z jakim teologiczna bizantyńska dyalektyka komentuje każde słowo Pisma świętego, co nie przeszkadza w nich pewnej szerokości wykonania, która tembardziej zastanawia. Wyrób ten dowodzi wielkiej wprawy technicznej i szkoły wyrobionej przez szereg klasztornych pokoleń. Co przytem najciekawsza, to że styl figur, kompozycyj i ornamentów ma charakter renesansowy. Czuć z nich, że potężne tchnienie wielkiej epoki pod jej koniec i do dusznych cel »świętej góry« powiewem swym zawitało. Krzyżów takich lecz o wiele większych i w innem wykonanych drzewie jest tutaj nie mało. Byłoby rzeczą interesującą zestawić ze sobą pokrywające je sceny Pisma i przekonać się, o ile i jak

¹⁾ J. Kanitz: *Ueber alt-und neuserbische Kirchenbaukunst, ein Beitrag zur Kunstgeschichte*, Sitzungsberichte der k. Akad. der Wissensch. phil.-hist. Classe, XLV. Bd. Jahrg. 1864. Str. 8, nota.

²⁾ Szaraniewicz: *Katalog*. Sala III., nr. 28, str. 17.

układ ich kompozycji i wzajemny do siebie stosunek, tak zawsze w bizantyniźmie ważny i znaczący, w rozmaitych czasach się zmieniał. Patrząc na niektóre z nich przychodzi na myśl, czy forma i układ ikonostazu, który się dopiero w XVII. w. ze starszych i zawsze obowiązujących zarodków rozwija i utrwała, nie miał na nie jakiego wpływu?

IV.

Odłożyliśmy na koniec naszego sprawozdania dział wystawy najbogatszy i największą mający stosunkowo wartość nawet pod względem artystycznym — tkaniny. Są one tutaj reprezentowane w najrozmaitszych formach i pochodzą tak jak zresztą i inne okazy, przeważnie z XVII. w. Jedne są wyłącznie zachodnie, dostały się do cerkwi i cerkiewek drogą najrozmaitszych fundacyj; drugie wyłącznie wschodnie i bizantyński mające charakter. Z pierwszych, któremi bliżej zajmować się nie możemy, już dla tej prostej przyczyny, że im równe, lub o wiele jeszcze piękniejsze, znamy z innych wystaw polskich, pominąć nie podobna jednego okazu, który jest w swoim rodzaju wyjątkowy. Jest to felon aksamitny, czarny, pokryty przepyszny, o wielkim i grubym barokowym deseni, złotymi haftami, ze stylizowanych wypukłych łodyg i liści, które nam dają wyobrażenie o całej pompie tych tak dbających o przepych i wystawność czasów¹⁾. Pochodzić on ma z daru Maryny Mniszchównej dla cerkwi w Perehrynce i godny jest zaiste hojności dumnej carowej. Pierwotnie służyć mu za tło musiała zupełnie inna tkanina, to też w efekcie ogólnym przypomina nam te materye altembasowe: »na których haftowanie złote w kwiaty, na palec wysokie«, jak mówią

¹⁾ Szaraniewicz: *Katalog*. Sala II., nr. 18, str. 7.

współczesne pamiętniki ¹⁾. Wojewoda mołdawski Bazyli Lupał, ojciec nieszczęśliwej Domny Rosandy, a teść Radziwiłłów i niedoszły Potockich czy Kalinowskich, znany ze swego bogactwa i wspaniałości, w sukniach pokrytych takimi haftami przyjmował poselstwa panów, dobijających się o rękę jego córek. Za mało też znamy Wschód w późnych epokach jego historii, abyśmy na pewno powiedzieć mogli, czy i te hafty mimo swego zachodniego charakteru, nie są w istocie wschodniego pochodzenia, przy całym swym prawdziwie wschodnim przepychu.

O wiele nas w każdym razie bliżej interesują te tkaniny, których wschodni początek jest pewny i nieomylny. Od najdawniejszych czasów dwie te techniki, tkactwo i hafciarstwo, pokrewne tak sobie i w istocie będące tylko odmianą jednej i tej samej, były największą chwałą i dumą Bizancyum. Nic nie ma ciekawszego, jak opisy, które nam w X. wieku pozostawił Luitprand, biskup kręmoński z pobytu swego w Konstantynopolu pod tym względem. Dowiadujemy się z nich o wadze, jaką cesarzowie bizantyńscy do tych tkanin i ich rodzajów przywiązywali. Przyszłe drogą handlu lub podarków na Zachód, miały one wielki wpływ na rozwinięcie pewnych form średniowiecznej sztuki. Zdaniem jednego z największych znawców wyrobów tego rodzaju, najznaczniejsza część tych tkanin kościelnych, o których nie raz tak szczegółowo i z takim zapałem mówią źródła głębokich wieków średnich, była produktem wyrobników a przede wszystkim hafciarzy bizantyńskich ²⁾.

¹⁾ Opis legacyi Mikołaja Bieganowskiego w dyaryuszu Stanisława Oświęcima, cyt. u Szajnochy: *Szkice historyczne*. T. IV., str. 13.

²⁾ Bock: *Gesch. der liturgischen Gewänder des Mittelalters*. T. I, str. 138.

Drogocenne materye wspomiane przez średniowiecznych pisarzy, jak »purpur imperialis«, jak »oleveron« czy »blathin byzantea« były misternie zdobne i w wartości swej tak drogocennej podnoszone haftarską sztuką tak zwanego »opus plumarium«. Wzory ich tkane czy haftowane trzymały się przy całej różnaitości i bogactwie kompozycji, tak w barwach jak w rysunku, przeważnie pewnych form tradycyjnych, a mianowicie kół, czy medalionów służących za ramy do powtarzających się w nich figur czy przedstawień świętych. Mimo upadku cesarstwa bizantyńskiego, mimo całego barbarzyństwa, które po nim spuściznę objęło, techniki te, których wyroby olśniewały oczy średniowiecznego świata i które od niepamiętnych czasów tak się z właściwościami każdej wschodniej cywilizacji wiążą, zupełnie nie upadły. Pod popiołem zniszczenia iskry ich tlały i od czasu do czasu buchały żywszym płomieniem. W zaułkach konstantynopolitańskiego Phanaru, lub w innych lewantyńskich portach pod panowaniem tureckim, istniały i od czasu do czasu powstawały pod opieką i z inicjatywy patriarchy, tkackie rękodzielnie, zaspakajające potrzeby kultu, tak wspa-



Fig. 41. Lwów. — Wzór z sakkosu stauropigialnego instytutu.



Fig. 42. Żółkiew. — Z felonu klasztoru Bazylianów — z Suczawy.

niałego i taką wagę przywiązującego do zewnętrznego wrażenia we wschodnim kościele. Były one w każdym razie nieliczne i nie mogły się rozwinąć na większą skalę, to też nic dziwnego, że zastępować je w znacznej części musiał drogami handlu przemysł zachodni. Wiemy, że kwitnące rękodzielnie weneckie były głównymi liwerantkami Wschodu w XV. w. na tem polu. Domyślamy się nawet, że tkaniny o bizantyńskim charakterze opatrzone zwykle napisami wytkanymi na odwrót pochodziły z Wenecyi. Że jednak takie, które te napisy powtarzają poprawnie, miały nieraz miejscowy początek, to zdaje się nie ulegać wątpliwości. Do tych ostatnich należeć się zdaje felon czy sakkos stauropigialnego instytutu, który mimo swych późnych cech rysunkowych, pozostał wierny tak w pomyśle jak w charakterze wzoru najdawniejszym tradycjom. Zdobią go popiersia Chrystusa błogosławiącego podniesionemi w górę rękoma, w postaci archireja, wpisane w koła. Chrystus ma na sobie *σάκκος πολυσταβριος* i koło głowy tryumfalny monogram bizantyński (fig. 41). Co mu szczególniejszą wartość nadaje, to że przetykany jest nitką złotą, tak zwaną cypryjską, która na Zachodzie w XV. wieku wychodzi z użycia ¹⁾. Tkaniny takie były bardzo rozpowszechnione w Mołdawii. W jednym z monasterów bukowińskich widzieliśmy przed laty drugi felon podobny, a w inwentarzach spadku Doziteusza wymieniony jest nieomylnie trzeci tegoż samego rodzaju. Jeden z niedawno zmarłych znawców i badaczy bizantyńskiej sztuki, zwracał na to uwagę, że tak zwane *fallia cum rotis* nie zawsze są tak stare, jakby się na pozór i opierając jedynie na piśmiennych źródłach zdawało ²⁾. Na miniaturze przed-

¹⁾ Wystawa arch. polsko-ruska, l. c. str. 6, tabl. XII.

²⁾ Ch. de Linas: *Anciens ivoires sculptés* (les tryptiques byzantins etc.), *Revue de l'art chrétien*, t. IV., 2 Liv. 1886, str. 11.

stawiającej rodzinę Manuela Paleologa z r. 1408, zdo-
 białej głośny rękopism Dyonizjusza Areopagity, który
 ten cesarz przesłał w darze opactwu św. Dyonizego pod
 Paryżem i który obecnie przechowuje się w Luwrze,
 można widzieć dzieci cesarskie ubrane w suknie pokryte
 przedstawieniami ujętymi w takie koła, może haftowane ¹⁾.
 Tkaniny nasze potwierdzają ten wniosek, stawiając nam
 przed oczyma przykład tego wzoru tkany, ciągiem po-
 wtarzaniem zużyty, starty jak stempel monety wyszłej,
 czy wychodzącej z obiegu i jak to samo dowodzi o wiele
 późniejszy.

Inaczej się rzeczy mają odnośnie do hafciarstwa,
 wymagającego więcej o wiele indywidualnej pracy i zrę-
 czności, a mniej zbiorowego trudu i nakładu. Jeżeli
 tkactwo nie mogło się rozwinąć na większą skalę i za-
 wsze wytrzymać konkurencyi z Wenecją, mianowicie
 w stosunku do drogocennych liturgicznych tkanin, to
 hafciarstwo w całym tych słów znaczeniu kwitło nie-
 tylko w przeddzień upadku, w pierwszej połowie XV.
 w. i za Paleologów, ale w czasach największego ucisku
 pod rządami tureckimi w XVII. w. w Konstantynopolu,
 a nawet do końca w. XVIII. na wyspach Archipelagu
 i w mniejszym stopniu na całym nieledwie obszarze
 bizantyńskiego świata. I nic dziwnego, technika ta wią-
 zała się najściślej ze wszystkimi właściwościami bizan-
 tyńskiej kultury i że tak powiemy z istotą bizantyń-
 skiego kultu. Stanowi ona sama przez się gałąź malar-
 stwa, które w ojczyźnie ikonolatrii i wywołanego przez
 nią ikonoklazmu miało tak wielkie znaczenie i grało
 taką, nieznaną innym cywilizacyom rolę. Starożytni
 zwali ją wyrobem igłą malowanym: *opus acu pictum*.
 Takie wyrażenia jak *stragulum pictum*, jak *toga picta*,
 powtarzane nieraz przez klasycznych pisarzy, dowodzą

¹⁾ Bayet: *L'art byzantin*, fig. na str. 231.

tego najlepiej. Starym, odziedziczonym po wschodnich cywilizacjach, tak zwanym płaskim ścięciem, pokrywa się w niej równomiernie powierzchnie, a wyrazistym ścięciem łańcuszkowym uwydatnia kształty i kontury w całych nieraz obrazach, niewychodząc nigdy prawie po za granice materiałem wskazane i od niego zależne. Co ją przedewszystkiem odznacza, to najbliższe pokrewieństwo z tą odroślą malarskiej sztuki, którą bizantyńscy Grecy rozwinęli na największą skalę i doprowadzili do nieznanej przedtem ani potem doskonałości, to jest do mozaiki. Stylistycznie podlega tym samym prawom co mozaika, ma nieledwie ten sam blask, tęż samą chłodną i martwą sztywność i wyrazistość linii. Mozaikę można tak nazwać haftem na ścianie, jak haft mozaiką na tkaninie. To też zespoliła się ona z życiem i z potrzebami bizantyńskich społeczeństw i nie przestała kwitnąć i wydawać rezultatów wówczas nawet, kiedy inne techniki w znacznej części zamarły i zostały zapomniane. Patriarsza szatnia w Moskwie posiada pokazną ilość drogocennymi haftami zdobnych sukien i aparatów cerkiewnych, które w Carogrodzie były wykonane w XVII. wieku¹⁾. Co zaś najważniejsza, wiemy z nieomylnych źródeł, że sam Ludwik XIV. zamawiał hafty nad Bosforem do najwspanialszych swych strojów w r. 1687²⁾. W Lindos na wyspie Rhodos, której tego rodzaju wyroby po dzisiaj jeszcze są przez zbieraczy i amatorów poszukiwane, haftowane były epitrachile

¹⁾ Zob. Георгій Филимоновъ: Патриаршая Ризница, Саввы, епископа Можайскаго. Указатель для обозрѣнія Московскои Патриаршей Ризницы. Сборникъ на 1866 г. изданный Обществомъ древне-русскаго искусства. Москва. 1866. Отдѣленіе второе, стр. 83 i następnie w rozmaitych miejscach.

²⁾ Francisque Michel: *Recherches sur les etoffes de soie, d'or etc.* Paris. 1854. T. II., p. 370—373.

i omoforiony zadziwiające misternością scen i figur je pokrywających jeszcze w XVIII. wieku a jeden z nich przechowywany dotąd w monasterze Iwerskim na górze athońskiej, napisem swym greckim wśród ornamentów świadczy, że był uważany za sławę tego miasta ¹⁾. W monasterach serbskich zarówno jak wołosko-mołdawskich doszły nas liczne przykłady hafciarskich wyrobów datujące z tych mniej więcej późnych epok. Sławną jest suknia, którą ciało cara Łazara przykryła wdowa po nim carowa Milica, opiewana przez serbskich pieśniarzy, z końca XIV. wieku w monasterze Vrdnik w Syrmii ²⁾. Bogatymi haftami pokryte, perłami i drogimi kamieniami sadzone są dwa głośne felony z monasteru Kru-sedol, jeden Angeliny, żony Stefana Dziurdżewicza z XV. w. ofiarowany przez Mahometa II. w darze Maciejowi Korwinowi i znajdujący się obecnie w kościele św. Marcina w Preszburgu, a drugi z XVI. w. Despiny, żony wojewody Njegoja, przechowywany dotychczas na miejscu ³⁾. Muzeum w Bukareszcie posiada ołtarzowe zasłony, kobierce aksamitne, narakwice i epitrachile zdobne przedstawieniami świętych i scen Pisma z XVI, XVII. i XVIII. w. z monasteru w Bystrzycy, Kozia, Horec i innych, które można było oglądać na wystawie paryskiej z r. 1867 ⁴⁾. Na niektórych doszły nas ornamentacyjne motywy sięgające najdawniejszych czasów i imponujące swym charakterem. Suknię cara Łazara pokrywają gryfy skrzydlate zwrócone ku stojącej między nimi roślinie. Na narakwicach z monasteru Horec

¹⁾ A. J. Odobesco: Воздухъ съ вышнтимъ Изображеніемъ положенія Спасителя въ гробъ. *Drevnosti. Труды Московскаго Археолог. Общества.* Т. IV. Z. 1. 1874, str. 28.

²⁾ Kanitz, l. c. str. 8, nota.

³⁾ Szafarzyk, l. c. str. 173, 174.

⁴⁾ *Notice sur les Astiquités de la Roumanie* (Exposition universelle de Paris en 1867). Paris. 1868, str. 82 i następne.

są jedwabiami smoki naszyte, a analogi, czyli podkłady pod ewangelię, które widzieliśmy w Putnie na Bukowinie, zdobią wielkie, złociste, dwugłowe orły bizantyńskie o przepysznym heraldycznym rysunku.

Znaczna część tych haftów zamówiona była zapewne na greckim Wschodzie i wykonana przez greckich robotników. Nie ulega jednak wątpliwości, że gdybyśmy mogli wyroby tej techniki ze wszystkich tych krajów i z jednej i tej samej mniej więcej epoki mieć zebrane razem i ustawione obok siebie, tobyśmy prawdopodobnie do rozpoznania ich pochodzenia doszli. Pokazałoby się namacalnie, że w każdym razie pokażna ich ilość była wykonana na miejscu i że inne są hafty cerkiewne greckie, serbskie czy wołoskie, a jeszcze inne rosyjskie i ruskie i to tak ze względu na napisy, na wybór świętych i patronów, jednym słowem na treść ich przedstawień, jak nieraz na sam charakter wykonania. Tutaj nawet po pobieżnem obejrzeniu wystawy możemy zaręczyć, że między jej okazami rosyjskich zupełnie nie ma i że mołdawskie dadzą się z masy właściwie ruskich jeśli nie zawsze to przynajmniej w najznacniejszej części wypadków bez trudu wydzielić.

Do tych ostatnich i jak się zdaje na miejscu we Lwowie wykonanych haftów należą te, które zdobią felony wystawione przez grecko-katolickie seminaryum, sala I., tudzież przez instytut stauropigialny, sala III. mianowicie nr. 106, nie mówiąc o innych¹⁾. Mamy na nich przed sobą raz Zwiastowanie ze śś. Józefem i Anną, to znowu Chrystusa wśród świętych lub apostołów. Przy całej nieraz staranności, uderzającej zwłaszcza w pierwszych, rysunek ich jest ciężki, figury stosunkowo krótkie i szerokie, powiedziałybyś, że w nich

¹⁾ Wystawa arch. polsko-ruska, l. c. str. 5, tabl. IX., tudzież Szaraniewicz: *Katalog*.

więcej chodzi o sam materiał niż o przedstawienie. Wykonane srebrną i złotą nicią, tak zwaną lyońską, robią takie wrażenie jakby były grube, chociaż w istocie nie są wypuklejsze od innych. W wielu przytem uderza wpływ zachodni tak pod względem technicznym jak formalnym. »Aplikacya« tak rozpowszechniona na zachodzie odgrywa wśród nich wielką rolę, a motywy przekwitłego Odrodzenia wplatają się w ich ornamentacyę. Jednem słowem znać w nich przedewszystkiem naśladownictwo posiłkujące się wzorami, jakie są pod ręką, chociaż często usiłujące się dostroić do cerkiewno-bizantyńskich stylistycznych wymagań.

Zupełnie inne są hafty mołdawskie, których tu, jak sądzimy, jest dosyć znaczna ilość. Wymienimy tylko te, których pochodzenie jest zupełnie pewne. Naprzód dwa felony: 1^o ze Zwiastowaniem w wielkich figurach na materyi zielonej (fig. 42); 2^o) z Wniebowzięciem czy Uspieniem Bogarodzicy, oba należące do Bazyljanów w Żółkwi i 3^o) epitrachil z fundacyi Bazylego Lupuła z napisem Jan Wasyl wojewoda, własność katedry św. Jura. Pierwsze dwa pochodzą z XV. w., trzeciego data jest bliżej określona, czytamy bowiem na nim rok 1643. Wszystkie trzy były publikowane w albumie pana Wierzbickiego¹⁾. Hafty na felonach bazylikańskich wyobrazić sobie należy w ich pierwotnym stanie, aby ocenić w zupełności ich wartość. Pochodzą one ze wspomnianego już przez nas spadku metropolity suczawskiego Doziteusza i jak dowodzą inwentarze spisane po śmierci tego ostatniego, stanowiły część zasłon, a może rodzaje »pieleny«, czy »predpoły« pod ikony i naszyte były na aksamit fioletowy. Miały zatem przeznaczenie jakby obrazów, były zawsze i w pełni wyciągnięte, nie gnąc się do wymagań ciała ludzkiego, lecz przedstawiając

¹⁾ Wystawa, l. c. str. 5, tabl. X. i XI., str. 7, tabl. XXV.

sceny w całej ich rozciągłości. To nam tłumaczy wielkość figur pierwszego z nich, która w zastosowaniu dzisiejszem w wysokim stopniu razi (fig. 42). Matowy blask ich srebrzystych, zlekka pozłożonych powierzchni łagodnie a wydatnie musiał odbijać od głębokiego tła i wyrzucać na wierzch uroczystą i pełną stylu powagę kompozycyi. Znać w konturach zakreślających kształty ich figur, tudzież linie draperyj, również jak w płaskim ściegu wypełniającym powierzchnie przedstawienia, ten wierny dawnym tradycjom charakter, którego we właściwych ruskich haftach nie widzimy, lub który tylko w ich rzadkich i wyjątkowych, a pochodzeniem swem niedokładnie oznaczonych, lub wątpliwych przykładach, dałby się wykazać. Na epitrachilu Bazylego Lupuła jest mniej stylowej czystości i prostoty, a więcej bogactwa w szczegółach. Kolumny arkad, pod którymi stoją apostołowie, czy święci, są w barokowy, chociaż nie obcy późnemu bizantynizmowi sposób wezbrane, a nad niemi w wycinkach łuków pomieszczone gwiazdki, a raczej ornamenty trójlistne. Tak w jednych, jak w drugich jednak, tak w tych, co pochodzą z XV. w., jak tych, którym w. XVII. dał początek, znać starą zżyta ze społeczeństwem szkołę, pewność siebie w wykonaniu i nie nam w nich nie mówi o sztucznem naśladownictwie. Oprócz tych haftów, których pochodzenie jest niewątpliwe i napisami lub dokumentami stwierdzone, wspomnimy jeszcze epitrachil krechowski, publikowany także przez pana Wierzbickiego¹⁾, który jeśli się nie mylimy, pochodzi również z Mołdawii. Figury złote ujęte w arkady architektury mają na nim przy drobnych rozmiarach pewną subtelną rysunku i razem z ornamentacją pięknie stylizowanych liści i kwiatów, przypominają dobre i stare bizantyńskie wzory. Delikatne nad niemi

¹⁾ Wystawa, l. c. str. 5, tabl. X. i XI., str. 7, tabl. XXV,

napisy występują wyraziście na ciemnem tle karmazy-
nowem i budzą wspomnienie mozajkowych inkrustacyj.
Krechów jest późną fundacją z pierwszych lat XVII. w.
ale hafty te mogą być o wiele starsze.

Jest jeszcze rodzaj cerkiewnych paramentów, które
są tutaj reprezentowane bardzo licznie, chociaż nie za-
wsze w najlepszych i zasługujących na uwagę okazach,
którym się bliżej przyjrzeć warto. Są to tkaniny zwią-
zane tak swem przeznaczeniem, jak symboliką, która
na ich powstanie i charakter wpłynęła, ze złożeniem
Chrystusa do grobu. Jest ich trzy rodzaje: 1^o) tak zwany
wozduch; 2^o) antemis i 3^o) epitaphion, czyli płaszczonica.
Są one dzisiaj właściwe kultowi wschodniego kościoła,
chociaż w dawniejszych wiekach były nieledwie wszyst-
kie w użyciu i w kościele zachodnim. Wozduch, po
grecku *ἀήλο*, służy do przykrycia patyny i kielicha w cza-
sie przenajświętszej ofiary. Otacza sakrament tak, jak
powietrze ziemię i ztąd pochodzi jego tak grecka, jak
i ruska nazwa. Oznacza on ten całun, którym owinięte
było ciało pańskie, kiedy je składano do grobu. Kapłan
trzyma go nad kadzielnicą, aby zapachu nabrał i przy-
krywając nim święte dary mówi mniej więcej te słowa:
»Uczciwy Józef z drzewa zdjąwszy przenajświętsze ciało
i płótnem czystem je obwinąwszy i wonnościami na-
poiwszy w grobie złożył« ¹⁾. Zgodnie z tem na wozdu-
chach wyhaftowane jest zwykle, lub w inny sposób przed-
stawione »złożenie Chrystusa do grobu«, czego liczne mamy
tutaj, chociaż po większej części nie mające żadnej archeo-
logicznej ani artystycznej wartości przykłady. Bywają je-
dnak wypadki, chociaż wyjątkowe, o ile nam wiadomo,
że tę scenę zastępuje Wieczerza pańska, z samym sa-

¹⁾ Zob. Euzebia Pimina (Mohiły) *Αἶθος*, albo *Kamień
z procy Prawdy*, w monasteru świętej y Czudotworney Ławry
Pieczarskiej Kijowskiej. 1644, str. 126.

kramentem mająca bezpośredni związek, jak to można widzieć na znanym wozduchu Anny, córki Wasyla Ciemnego z r. 1485 w cerkwi Uśpienia w Riazaniu¹⁾.

Antemis, czy Antiminsion (ἀντιμινσιον), ma inne przeznaczenie, ale wiąże się z nim też sama symbolika. Oznacza on także całun i też sama scena złożenia do grobu jest nieledwie zawsze na nim wyobrażona. W kościele wschodnim i zachodnim mięszano go nieraz z przykryciem ołtarza, z tą pierwszą płachtą lnianą, którą się ołtarz przykrywa i którą Grecy nazywają „κατά-σάρκα“²⁾. Stary średniowieczny dystyk łaciński nam najlepiej tłumaczy symbolikę ołtarza i przyrządów do ofiary odnośnych, a przez toż samo i tak pojętego antemisu. Wedle niego sam ołtarz jest krzyżem, kielich — grobem, patyna — kamieniem grobowym, a płachta przykrywająca mense całunem — *sin don munda*:

*Ara crucis, tumuli calix, lapidisque patena
Sindonis officium candida bissus habet.*

Antemis właściwy jest niewielką czworokątną chustą, poświęconą przez biskupa i umieszczoną na ołtarzu, lub niekiedy przybitą do mensy. Wypisane jest na nim zwykle imię biskupa, który go poświęcał, nawet panującego, za którego poświęcenie nastąpiło, i data. Dostyc jest, aby biskup go cerkwi nadesłał, aby to wystarczało za poświęcenie. Z licznie tutaj zebranych antemisów, wszystkie są bardzo późne i wyłącznie tylko, o ileśmy zauważyć mogli, na płótnie malowane, co im odbiera archeologiczną wartość.

Jeżeli w ten sposób wozduch i antemis reprezentują czy symbolizują całun, to trzecia i ostatnia z wy-

¹⁾ Dobbert: *Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst*. Leipzig. 1872. Str. 18.

²⁾ Rohault de Fleury: *La Messe*. T. VI., str. 174.

mienionych przez nas tkanin, płaszczonica, jest samym całunem. Pierwsze dwie są małych rozmiarów, ostatnia jest znacznie większa, przynajmniej w znacznej części wypadków i zwykle o wiele bogaciej ornamentowana. Na Zachodzie w wielu miejscach przechowują się jeszcze płótna, czczone jako relikwie, w które Nikodem miał ciało pańskie zawijać. Takie *sacrae sindones* posiada Turyn, Compiègne i Besançon, nie mówiąc o innych ¹⁾. Ale nigdzie nie grały one takiej roli, od najdawniejszych czasów i aż po dzisiaj, jak we wschodnim kościele. Ze świadectw historycznych wiemy, że w VI. już wieku znane i rozpowszechnione w Bizancyum były całuny z przedstawieniem leżącego i ranami pokrytego Chrystusa ²⁾, które tem większej czci używały, że uchodziły za cudownie powstałe i nie utworzone ręką ludzką. Z czasem zaczęto je haftować i wyrobiło się ich głębokie mistyczne znaczenie. Na karmazynowym zwykle aksamicie wyhaftowana jest na nich leżąca postać zdjętego z krzyża Zbawiciela. Całe tło wyobraża niebo, czy raczej powietrze: *ἀήρ*, co zbliża, a do pewnego stopnia identyfikuje płaszczonice z wozdudem. Są na niem rozsiane gwiazdy, czasami umieszczony księżyc, niekiedy dwa półksiężyce, które w tem zestawieniu mają odpowiadać jakby dwom greckim literom *ypsylon* i oznaczać wedle scholastycznej bizantyńskiej interpretacji drogę krzyżową. Nad ciałem są często siły niebieskie, aniołowie płaczący z rypidami. Trzymają oni zwykle narzędzie męki w rękach, raz lecą w powietrzu i w górze nad Zbawicielem, drugi raz znowu u stóp jego łoża stoją w adoracyi nad temi narzędziami. Co stanowi

¹⁾ Kraus: *Real-Encykl. der chr. Alt.* T. II., str. 19.

²⁾ Wilhelm Grimm: *Die Sage vom Ursprunge der Christusbilder*, Abhandl. der Berliner Akad. der Wissenschaft. 1842. Cf. Schnaase: *Geschichte der bild. K.* T. III, str. 188.

charakterystyczną stronę tych przedstawień, to znaczenie w nich przywiązane do samego całunu, jako takiego. Bardzo często unoszący się nad Chrystusem aniołowie niosą całun oblewając go łzami, to znowu po niżej łoża leży on na ziemi zwinięty, a aniołowie klęczą z dwóch stron i modlą się do niego. Bywają wypadki, że tło wypełnione jest aniołami, z których każdy leci w powietrzu z całunem w ręku. Na szlakach czy ramach umieszczeni są często prorocy i apostołowie w medalionach, a na rogach znaki ewangelistów z chwałą Odkupiciela opiewającymi napisami. Zresztą przedstawień innych żadnych. Nigdy postaci fundatorów na płaszczenicach nie ma, tak jak to często bywa na epitrachilach np. i innych liturgicznych aparatach; co najwięcej, zastępują je napisy świadczące o fundacji. Znaczenie płaszczenic jest za nadto wysokie i podniosłe na to. Chrystus nagi z narzędziami męki i całunem, a w około powietrze czy niebo, oto wszystko. Ta myśl głęboka, do pewnego stopnia panteistyczna, która leży na dnie pojęcia wozduchu i antemisu, dochodzi w płaszczenicach do najwyższego swego mistycznego nastroju. Ciało pańskie jednoczy się na niej ze światem, tak jak całun z powietrzem. Przedstawienia te, ulegające w pojedynczych wypadkach najrozmaitszym wariantom i należące z natury swojej do dziedziny malarstwa nie podlegają przepisom podlenników. *Hermaneja* nic o nich nie mówi. Lament nad grobem, przypominający *θρήνος* greckiej tragedyi, czy też złożenie do grobu¹⁾, obu tych scen, które opisuje mnich Dyonizyusz i które się widzi na wozdach i antemisach, nigdy się prawie wśród nich nie spotyka. Charakterystykę tę można wysnuć z kilku-

¹⁾ Didron: *Manuel d'Iconographie*. Paris. MDCCCXLI., str. 198.

nastu płaszczenic wołoskich, mołdawskich, serbskich i greckich, które opisał Odolesco ¹⁾.

Wystawiona tutaj płaszczenica z Żerawki czy Żyrawy, jak chce katalog, sala III., nr. 48 ²⁾, stanowi pod tym względem rzadki wyjątek. Na 0,51 wysoka, a 0,99 długa, a zatem mniejsza od innych wspanialszych, przedstawia Chrystusa nagiego w opasce z założonemi rękoma, o krótkiej brodzie i włosach obwisłych, który leży na długim tarczanie. Św. Jan trzyma go za stopy z wyrazem boleści o brwiach skurczonych; matka zaś za głowę, przytulając do niej swoją. Aniołowie z rypidami, po dwóch z każdej strony. Nad Chrystusem, pod kopułką na kolumnkach wspartą, kandelabr ze świecą zapaloną. Haft jest płaski, kontury łańcuszkowym ścięciem subtelnie obwiedzione i cały rysunek pełen charakteru. Tarczan i suknia Jana żółte, strój matki, początki skrzydeł u aniołów i kapitele kolumniek niebieskie, nimbusy złote, a reszta wykonana jedwabiem spłowiałym, który barwę stracił. Nad kandelabrem i koło niego napis:

ПОЛОЖѢНІЕ ВЪ ГРОБѢ
ГДА НАШЕГО ІСХА.

Nieledwie więc wszystko się tu zgadza z przepisem *Hermenei* ³⁾. Pewien smętny nastrój, tak zgodny z treścią przedstawienia, przy stylistycznej wierności dla dawnych tradycyi, daje temu zniszczonemu i dzisiaj na karmazynowy, wzorzysty i nowszy jedwab naszytemu haftowi większą wartość.

¹⁾ Odolesco, l. c. opis i charakterystyka rozrzucone w całej rozprawie i w przypiskach.

²⁾ Szaraniewicz: *Katalog*, str. 20 i 21.

³⁾ Didron, l. c.

Czy jest on miejscowy, czy mołdawski, nie wiemy, w każdym razie od wszystkich znanych mołdawskich w przedstawieniu pod każdym względem różny. Mołdawska płaszczonica Bazylianów z Żółkwi¹⁾ (fig. 43), ze spadku po metropolicie Doziteuszu, odpowiada w zupełności powyższej charakterystyce. Nad leżącym Chrystusem i pod nim, widzimy tylko na zasianem gwiazdami tle aniołów z rypidami i jednego w środku niosącego całun. Fundował ją wojewoda Aleksander, wraz z żoną swą Maryą i dziećmi Eliaszem i Maryą, za metropolity Makarego w r. 1426, wedle napisu. Pod artystycznym względem, mimo tak wczesnej daty, nie robi ona tak zadawalniającego wrażenia jak inne współczesne a wyżej wymienione hafty, już dla tej prostej przyczyny, że wyobraża ciało nagie i figury w ruchu, co jest najstabszą stroną sztuki bizantyńskiej, mianowicie w epoce upadku i wszystkim płaszczonicom większym nadaje jakąś cechę niedołęztwa i niezgrabności.

Jeszcze słów parę o innym rodzaju płaszczonice, mianowicie świeckich. Tych tutaj niema, ale o rozkwicie techniki hafciarskiej w społeczeństwach żyjących bizantyńską spuścizną dają one kto wie czy nie najlepsze wyobrażenie. Płaszczonica, o której była dotąd mowa, całun Chrystusowy, zastępuje w kościele wschodnim grób wielko-piątkowy. Rozpościera się na pawimencie, otacza do koła świecami i kapłani śpiewają nad nią »stichary«. Kiedy na Zachodzie sztuka plastyczna i rzeźba służy do uwydatnienia jej przedstawień i wypukłymi kształtami wyrzuca je naprzód, na Wschodzie, zgodnie z uczuciem bizantyńskich tradycyji, przedstawienie to malowane lub jedwabnym wykonane ścięciem, rysuje się płasko rozpostarte przed oczyma, co spowodowało zapewne nazwę tego rodzaju liturgicznego kobierca.

¹⁾ Wystawa, l. c., str. 7, tabl. XXIX.

Otóż też same względy i przyczyny wpłynęły na zastósowanie podobnego rodzaju całunu do znakomitszych, świeckich grobowców. W kraju, który nie miał stałej dynastyi, gdzie każdy gospodar zaczynał rządy na nowo bez związku ze swymi poprzednikami, bez pewności, czy będzie mógł swą władzę przekazać potomstwu i czy znajdzie się ktoś, co o nim nie zapomni po śmierci, zapewniano sobie tę idealną przyszłość za życia. Każdy nieledwie wojewoda i często na samym wstępie panowania budował monaster przeznaczony na przyjęcie zwłok tak swoich, jak swojej rodziny, który się stawał rodzinną grobowcową kaplicą. Cerkiew klasztorna przeznaczona była w istocie na grobowiec, co też do pewnego stopnia wpłynęło na jej wewnętrzny rozkład i ustrój architektoniczny. Czerńcy udarowani i mający byt zapewniony przywilejami, mieli za obowiązek pamiętać o zmarłym po śmierci i obsługiwać jego zwłoki. Takimi fundacyami grobowcowymi w Mołdawii były monastera w Putnie, Suczawicy i Dragomirze, nie mówiąc o innych. W środku cerkwi każdego z nich umieszczone są nagrobki fundatorów w formie swej zresztą jak najprostsze. Są to zwykle kamienne, prostokątne skrzynie, występujące zlekka nad ziemię, co najwięcej zdobne rytym, geometrycznym, zygzakowatym ornamentem, przypominającym motywy starej rękopiśmiennej ornamentacyi o arabskim zakroju. Płyta ich górna czy pokrywa jest gładka i płaska, prócz tych ornamentów, nic nam na niej nie mówi bliżej o zmarłym. Figury jego wypukłej i rzeźbionej, tak jak na sarkofagach zachodnich, nigdy nie ma i być nie mogło. Zastępuje ją jednak płaszczonica, przedstawiająca wyhaftowaną postać zmarłego. Ta się w dni uroczyste na takim grobie czy sarkofagu płaskim rozpościera. Świece się w około zapalają i odprawia się za jego duszę nabożeństwo. W tych



Fig. 43. Żółkiew. — Płaszczonka klasztoru Bazyliańców z Suczawy, rok 1426.

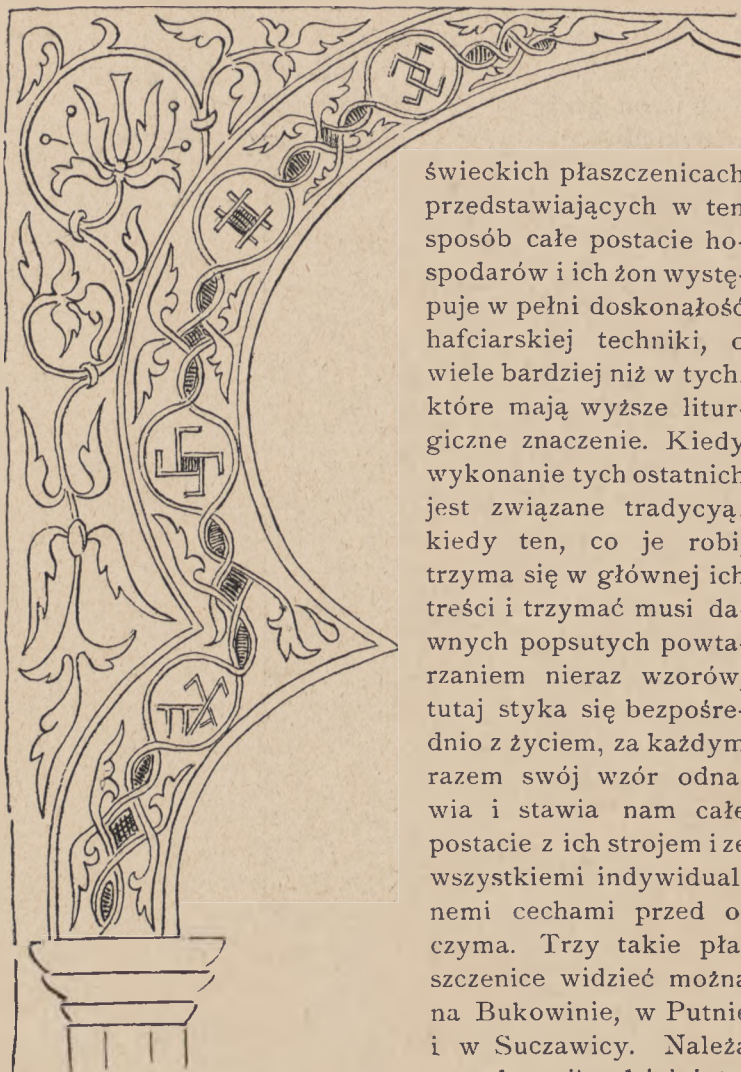


Fig. 44. Putna. — Ramy płaszczenicy Maryi, żony Stefana W., podług rysunku p. J. Makarewicza.

świeckich płaszczenicach przedstawiających w ten sposób całe postacie gospodarów i ich żon występuje w pełni doskonałość hafciarskiej techniki, o wiele bardziej niż w tych, które mają wyższe liturgiczne znaczenie. Kiedy wykonanie tych ostatnich jest związane tradycją, kiedy ten, co je robi, trzyma się w głównej ich treści i trzymać musi dawnych popsutych powtarzaniem nieraz wzorów, tutaj styka się bezpośrednio z życiem, za każdym razem swój wzór odnawia i stawia nam całe postacie z ich strojem i ze wszystkimi indywidualnymi cechami przed oczyma. Trzy takie płaszczenice widzieć można na Bukowinie, w Putnie i w Suczawicy. Należą one do najbardziej interesujących i uczucia artystyczne zadowalniają-

cych wyrobów, na jakie sztuka późno-bizantyńska w upadku się swoim zdobyła.

Putna jest fundacją Stefana W. z jego własnym i jego żon grobami. Z płaszczenic, które prawdopodobnie kiedyś przy wszystkich grobach tam się znajdowały, doszła nas tylko, o ile nam wiadomo, jedna i jednej jego żony Maryi. Jest to prostokątny długi kobierzec. Na karmazynowem spłowieńiu dzisiaj jego tle rysuje się srebrem, złotem i różnobarwnymi jedwabiami naszyta postać zmarłej. We wschodni, arabski charakter mającej niszy, którą zamyka u góry łuk w formie wygiętej u szczytu podkowy, przypominającej *mihraby* tureckich dywanów do modlitwy (fig. 44), leży ona ze złożonemi na piersiach rękoma, cicha i jakby uśpiona. Ma wysoką na głowie koronę, podobnego kształtu, co żona Paleologa na wspomnianej wyżej miniaturze, nie zamkniętą jednak u góry, ale uwieńczoną łodygami jakby wodnych jakichś, sterczących wysoko i liściastych roślin, z której spadają na ramiona w kilku rzędach złociste wieszadła: *κατασειστό βασιλικά* (fig. 45). Ujmują one z dwóch stron piękny owal twarzy jak ramy, podnosząc razem z koroną wysmukłość postaci. W uszach kolce, suknia o bogatym wzorze, na nogach miękkie trzewiki. Na szlaku wzdłuż piersi motyw powtarzający się dość często na najstarszych bizantyńskich tkaninach: serca, które jako pierwotne liście bluszczu sięgają swym początkiem ostatnich lat klasycznej starożytności i wiązały się kiedyś z bachicznym kultem¹⁾. Na kołnierzu pod szyją w dwóch medalionach czy kołach znak święty

¹⁾ Ten sam motyw na sukniach cesarza Konstantyna Monomacha i cesarzowej Zoe, na emaliowanych częściach korony, wykopanych w r. 1860 w Nytra-Iwanka na Węgrzech. Cf. Tabl. do pracy *de Linas, Notice sur quelques émaux byzantins du XI. siècle conservés au Musée national de Pesth.* Fig. 1 i 2 a na wet 3 i 4.



Fig. 45. Putna. — Strój głowy Maryi, żony Stefana W. z płaszczenicy, podług rysunku p. J. Makarewicza.

tak zwanej swastiki. Wygląda jak zaczarowana księżniczka bajki na tym swoim kobiercu. Jest jakiś urok ludowych podań w jej przedstawieniu, o rysach delikatnych i regularnych, na których śmierć palec milczenia położyła. Trójkątne blaszki wiszące u jej kółców przypominają huculskie *ковтки лилѣткови*¹⁾, a wieszadła korony całe chociaż z natury rzeczy o wiele skromniejsze ubranie głowy huculskich kobiet. Swastika ta, wśród zdobiących jej strój ornamentów, powtarza się w długich szeregach na ramach liturgicznej płaszczenicy Eufemii, księżniczki serbskiej, żony Jana Uglicza z r. 1399, która się także ma gdzieś znajdować na Bukowinie²⁾ i sama przez się należy do archeologicznego folkloru. Trzy miał żony Stefan W. Eudoksyę, córkę Olelka Włodzimirowicza kijowskiego, Wojchitę, córkę Radu, hospodara wołoskiego i drugą z rzędu Maryę, którą nasz kobierzec przedstawia. Była ona córką jakiegoś księżątka Mangop, czy Mangup, z nad brzegów morza Azowskiego, co samo już brzmi jak legenda, i zmarła w r. 1477. Pozostawiła córkę, Maryę także, zaślubioną przez Teodora Sanguszkę³⁾.

Inaczej wyglądają płaszczenice Suczawicy z początku XVII. w. Jeżeli w tamtej jest urok niewieści i z nim związana poezya, to w tych występuje męzka siła i charakter. Dwaj fundatorowie, Jeremiasz i Symeon Mohiłowie, rysują się w nich przed nami. Pierwszy, jak

¹⁾ Cf. Wierzbicki: *Wzory przemysłu domowego*. 1882. Serya VI., tabl. II., fig. 3 i tabl. IV., fig. 4.

²⁾ Odobesco, l. c. str. 9.

³⁾ Grégoire Urechi: *Chronique de Moldavie depuis le milieu du XIV. s. jusqu'à l'an 1594*. E. Picot (*Publication de l'école des langues orientales vivantes*). Paris. 1886, str. 95, 96, 113, 157 i 197. Starostwoniański napis biegnący do koła tej płaszczenicy ogłosił Cogalniceanu Аpx. II., 305, a za nim powtórzył Picot w cytowanym dziele.

żywy, w trzech czwartych widziany, z otwartemi i ostro przed siebie patrzącemi oczyma, w bogatej potrzebami opatrzonej delii i w olbrzymim futrzanym kołpaku z kitą zatkniętą w złocistą spinę na głowie, przypomina tak typem, jak strojem współczesne portrety Batorego. Ma krótko ostrzyżoną brodę i wąsy, rysy wydatne i fizyognomię otwartą, jak przystoi na ojca tylu pożądaných cór i teścia polskich magnatów. Najstarsza z córek jego Regina była żoną Wiśniowieckiego, z trzech drugich Marya żoną Stefana Potockiego, wojewody braclawskiego, a potem Firleja; Katarzyna, Samuela Koreckiego, a trzecia Anna zaślubiła z kolei Przerembskiego, Czarnkowskiego i Myszkowskiego, aby życie zakończyć za Stanisławem Potockim¹⁾.

Drugi, Symeon, ojciec Piotra, kijowskiego metropolity, z przymkniętymi powiekami, ze złożonemi rękoma na krzyż, w wysokiej jakiejś fantastycznej, w liście wykrojonej koronie czy czapce i we wzorzystym ornacie, leży jak na marach, ma mniej o wiele siły, lecz w każdym razie uderza indywidualnemi cechami w budowie głowy i rysach, które nieomylnie świadczą o podobieństwie. Hafty te, przedstawiające nam zmarłych w całych postaciach, konturami tylko zaznaczone, o kształtach tu i owdzie płaskim wypełnionych ścięgiem, bez plastyki i wydatności, robią wrażenie jakby zagrobowych wizyj. Nietylko że bizantyńska tradycja na nich nie ciąży, ale porusza je, że tak powiemy, szeroki powiew zachodu. Dwa ostatnie nawet, a zwłaszcza pierwszy z nich, wykonane być musiały podług potretów rytowanych czy malowanych przez jakiegoś niemieckiego czy polskiego artystę.

¹⁾ Tamże, str. 540, nota.

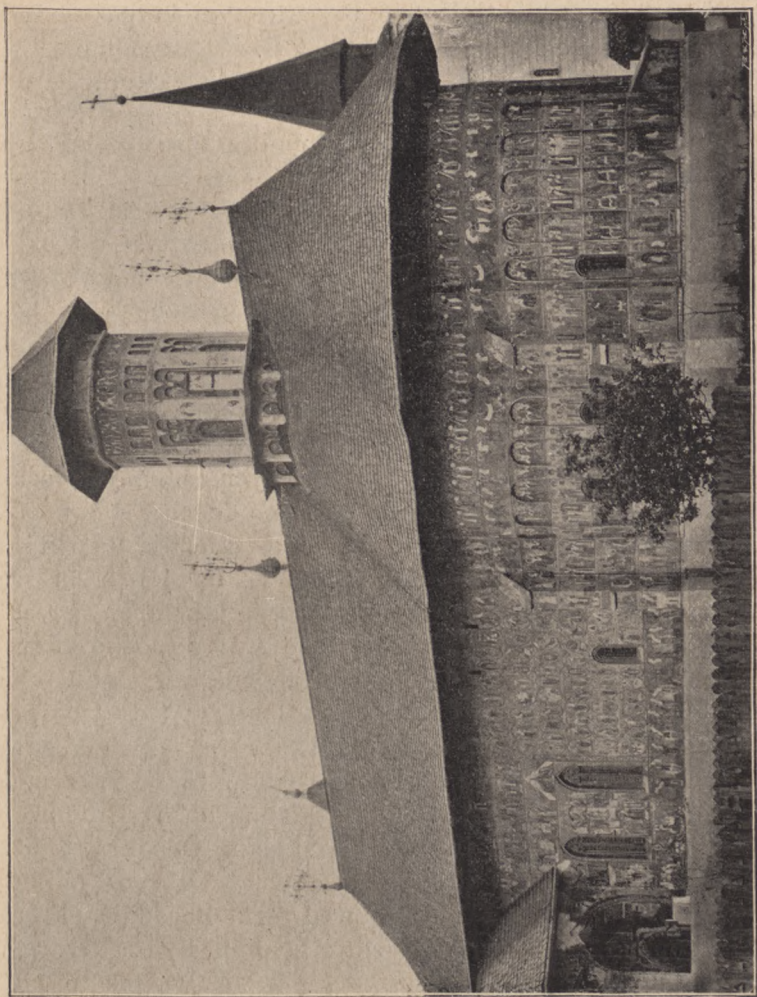


Fig. 46. Suczawica. --- Cerkiew monasteru z grobami Mohiłów.

Wyszliśmy po za ramy naszego sprawozdania i uchyliliśmy na zakończenie zasłony, aby pokazać w perspektywie to, czego się po wystawie w Czerniowcach spodziewały można. Dałaby nam ona bliższe wyobrażenie o tym późnym bizantyniźmie, który się tak wpływami swymi splatał z naszą własną kulturą na ziemiach ruskich, a sam przez się jest dotąd tak mało zbadany. Od czasu zdobycia Konstantynopola przez Turków i objęcia przez nich całej bizantyńskiej spuścizny, sztuka bizantyńska rozwijała się na tle sztuki arabsko-tureckiej i ulegała rozmaitym a z wielu względów pokrewnym tej ostatniej, przeobrażeniom. Przez genueńskie i weneckie emporya, przez brzegi Dalmacyi, Siedmiogród, Węgry i Polskę oddziaływało na nią Odrodzenie. Pod tymi samymi wpływami przechodziła ona swoją epokę baroko i nawet swoje rococo. Przy wierności dla ikonograficznych tradycji i na dnie swych zmiennych form, tak ruchomych odnośnie do tego, co dekoracyi dotyczy, przechowywała wiernie te wszystkie pierwiastki, które sąsiednie, czy przejściowe kultury, na jej wybrzeża w przebiegu historycznym wyrzucały. Jak muchy przedpotopowe w bursztynie kryją się wśród późno-bizantyńskiej ornamentacyi motywy na pierwszy rzut oka zagadkowe i trudne do wytłómaczenia, a sięgające początkiem dawno zapomnianych i przebrzmiałych czasów. Ornament tak zwany »obcegowy« *Zangen-Ornament*, który uczonych niemieckich zastanawiał na grobowcu Teodoryka w Rawennie, na puklerzu Odoakra tamże (fig. 47), a w ostatnich czasach został odkryty na naczyniach złotych z czasów wędrówki narodów, które wykopano w Węgrzech, zdobi cokół cerkwi »trzech Światitielei« w Jassach, datującej z XVII. w., jak to mieliśmy sposobność stwierdzić na fotografii tego pomnika ¹⁾).

¹⁾ O ornamencie »serca« do stroju żony Stefana W. mówiliśmy wyżej; co do ornamentu »obcegowego«, który jest tylko

Poznanie tych stylistycznych właściwości w ich dziejowym rozwoju ma więc, jak z tego widać, szerszy i ogólniejszy naukowy interes.

Ale to nie wszystko. Sądźmy, że znaczenie takiej i tak pojętej, jak tegośmy dotknęli na wstępie, wystawy, w połączeniu z wystawą wyrobów ludowych, ma jeszcze inną i dla nas samych o wiele głębiej sięgającą doniosłość. Kultura cerkiewna w kolei wieków, od najdawniejszych czasów działając na masy, pozostawiała na ich spodzie osad i uprawiała surową glebę ludowej twórczości. Krzyże, czy to metalowe na szyjach huculskich wieśniaczków, czy wyrobione w drzewie lub zdobite kołomyjskie talerze, mają w całym swym charakterze nieomylny cerkiewny początek. Trójkątne blaszki kolczyków i łańcuszki fajeczek huculskich odnieść się dadzą do tegoż samego źródła. Pierwsze widzieliśmy w stroju Maryi Mangop w XV. w., a drugie przypominają motyw zdobity grzbiety mołdawskich i serbskich ewangeliarzy¹⁾. Liście i kwiaty malowane na gla-

zmienionym do niepoznania klasycznym roślinnym motywem, to w tej samej formie znaleziony on został także i na drewnianych wyrobach ludowych norweskich z XV. w. O tym ostatnim Cf. J. Hampel: *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sogenannter »Schatz des Attila«*. Budapeszt. 1886. Str. 96, tudzież fig. 53 a, b.

¹⁾ Jak motywy wyrobów ludowych są nieraz stare, dowodzą tego najlepiej pasy metalowe, tak zwane »przeworskie«, tak u nas kiedyś rozpowszechnione, których ornamentacja jest zupełnie identyczna z tą, jaka znaleziona została na wyrobach metalowych w grobach scytyjsko-greckich i była rozpowszechniona w motywach bizantyńskiej i bizantyjsko-weneckiej sztuki. Cf. M. Sokołowski: *Pasy metalowe polskie t. 7. lwowskie albo przeworskie. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce*. T. VI. Z. I. Str. 10—16. Cf. Godfryd Ossowski: *Wielki kurhan ryżanowski*. Kraków. 1888. Str. 19, tabl. III., fig. 9. Główne motywy tego ornamentu powtarzają się niekiedy w malarstwie miniaturowem, zwłaszcza na zastawkach, por. str. 47³, fig. 37. Co do blaszek trójkątnych i gładkich w kolcach, to te w stroju

zurowanej kołomyjskiej glinie mają ten sam styl i charakter, co ornamenty roślinne na płaszczonicy w Putnie, a geometryczne wzory ruskich ludowych haftów powtarzają prastarą bizantyńską mozaikową ornamentację, której przykłady bardzo późne nawet można odnaleźć w Mołdawii. Sobieski w czasie swej wołoskiej wyprawy w pałacu gospodarów w Jassach, pochodzącym co najwcześniej z ostatnich lat XVI. w. zastał w mozaice wykonane obrazy i dekoracje, jak twierdzi Coyer ¹⁾. Zasób tych późno-bizantyńskich form w wyrobach ludowych dałby się znacznie rozszerzyć i w porównaniu z mołdawskimi wyrobami ściślej oznaczyć.

Jeżeli przytem Mołdawia oddziaływała na Ruś Czerwoną z dołu, to kto wie, czy nie większy jeszcze był wpływ Rusi, a raczej. Polskiej na nią z góry. Cywilizacja zachodnia za naszym pośrednictwem i naszymi szlakami się na te wschodnie dostawała kresy. Zbytko-wniejsze świeckie a nawet cerkiewne potrzeby tak gospodarów, jak klas wyższych mołdawskich się w naszych miastach i dzięki naszym rękodziełom zaspakajały. Okazy takiej wystawy miałyby zatem znaczenie i dla dziejów naszej własnej, polskiej cywilizacji.

Mołdawia, to Ruś jeszcze, tylko Ruś, która o wiele mniej wpływom zachodnim w religijnem swem życiu od Rusi Czerwonej ulegała i była w ciąglem, bezpośredniem ze Wschodem greckim zetknięciu. Reakcja przeciw Zachodowi naszych ruskich monasterów i bractw główne swe siły i zasoby w Mołdawii czerpała. Ludność się ustawicznie w obu krajach mieszała. Gospodarowie

Maryi Mangop są wzbogacone trzema perłami u nich wiszącymi, których w huculskich kolczykach z natury rzeczy nie ma. Łańcuszki fajeczek użyte jako motyw ornamentacyjny: *Wzory przemysłu domowego*, l. c. tabl. VII., fig. 2 i tabl. VIII.

¹⁾ Coyer: *Histoire de Jean Sobieski*. Amsterdam MDCCLXII. T. III., str. 160: wiadomość oparta na współczesnych źródłach.

mieli we Lwowie domy i czasowe rezydencje, na Rusi w niebezpieczeństwie wraz z rodzinami szukali schronienia, posiadali tutaj majątki, tutaj się żenili, wydawali córki za mąż i we wszystkim nieledwie, co się u nas działo na polu religijnego i specyficznie ruskiego życia, brali czynny udział. W każdym z działów naszej wystawy znaleźliśmy ślady tego ich interesu i tego żywego Mołdawii do Rusi stosunku. Zbadanie przeto mołdawskiej kultury na miejscu i rozpatrzenie się w jej zabytkach byłoby tylko dalszym ciągiem badania naszych swojskich ruskich pomników. Oświecić by mogło jasnym i wszechstronnem światłem tak wewnętrzny stan Rusi, jak różnorodne i zagadkowe nieraz na jej ziemi zjawiska¹⁾.

Kraków, r. 1889.

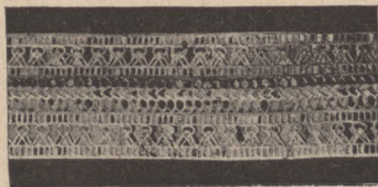


Fig. 47. Ornament obcęgowy z resztek puklerza Odoakra w Rawennie.

¹⁾ Wystawa w Czerniowcach nietylko w r. 1890, ale o ile nam wiadomo, i później nie przyszła do skutku.

V. 2435/20

Biblioteka Główna UMK



300020501914

7/32

~~900~~

157939

27

